

Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Usuteaduskond
Religiooniuringute eriala

Hanno Padar

**Bob Dylani loomingu religioossed tasandid:
eesti kultuuritegelaste peegeldused**

Magistritöö

Juhendaja
prof Anne Kull, PhD

Tartu 2020

Sisukord

Eessõna	3
Sissejuhatus	4
1. Ajalooline kontekst	12
1.1 Olukord raudse eesriide taga	12
1.2 Lääne muusika ENSVs Bob Dylani näitel	17
1.3 Kõik on justkui muutunud, kõik on justkui sama ... taasiseseisvunud Eestis	22
2. Maskimäng Bob Dylani moodi	28
2.1 Narri roll	28
2.2 „Praegu on Halloween. Ma kannan oma Bob Dylani maski“	32
2.3 Trikitamine autorlusega	37
2.4 Maskimängu motiividest	40
2.5 Autorluse lahendus	44
3. Judeo-kristlik pärand Bob Dylani muusikas	47
3.1 Dylani muusika religioosne dimensioon: prohvetlus	48
3.2 Dylani muusika religioosne dimensioon: Kristus ja antikristus	55
3.3 Dylani muusika religioosne dimensioon: dekadents	56
3.4 „Ütle mulle, mida sina siis teed, kui Jeesus tuleks“	58
3.5 Dylani religioossetest uskumustest	61
4. Mõtisklusi Bob Dylani rollist ühiskonnas	65
4.1 Ristumispunkt	65
4.2 Muusika religioossusest	71
4.3 Rahvalaulik kapitalistlikus ühiskonnas	77
Kokkuvõte	81
Kasutatud allikad	88
Summary	91
LISA 1 – Bob Dylani elulugu	94
LISA 2 – Bob Dylani loomingulistest mõjutajatest	98
LISA 3 – Bibliograafia väljaspool kasutatud allikaid	101

Eessõna

Enne töö juurde asumist ütlen tänusõnad paljudele, kes selle töö käiku on toetanud ja võimalikuks teinud. Kõigepealt juhendajale Anne Kullile, kes töö teema on heaks kiitnud, andnud olulist kirjandust ja väsimata täpsustanud kõiksugu väikesi detaile seonduvalt intervjuudest välja tulnud informatsiooni ja töö kulgemisega. Muidugi kõigile intervjueeritud inimestele: Jaak Johanson, Paul-Eerik Rummo, Karl Koppelmaa, Toomas Raudam, Hannes Varblane, Ragnar Kaasik, Mari Tarand, Tarmo Roogna, Kaupo Padar, Tiit Pädam, Elo Viiding, Andres Roots, Riho Sibul, Nero Urke, Peeter Tooma, Jaanus Jalakas ja Maarja Urb, kes lahkesti olid nõus oma mälestusi ja muljeid antud töös jagama ja avaldama, eraldi Jaak Johansonile, Hannes Varblasele, Andres Rootsile ja Riho Sibulale soovitatud kirjanduse eest ning Kaupo Padarile, oma isale, teema vastu huvi äratamise ja laulutekstide lugemise juurde suunamise eest juba aastaid tagasi. Samuti avaldan tänu Tõnis Rätsepale, Eva Eensaarele, Viivi Luigele, Avo Kartulile ja Jüri Kolgile edasiviivate vihjete eest intervjuude valimi koostamisel, Sirje Mäearule Eesti Keele Instituudist grammatika ja vormindusega seotud küsimuste lahendamise eest, oma emale Evele töö põhjaliku abi eest toimetamisel, Aksel Haagensenile ingliskeelse kokkuvõtte toimetamise eest ja sõpradele Tartu katoliku kirikust ja Vanalinna Hariduskolleegiumi XIV lennust mõtlemapanevate küsimuste ja kommentaaride eest. Kõige lõpuks aga tänusõnad ka Bob Dylanile tema loomingu eest, mis on avanud ukse paljude nähtuste mõistmisele.

Sissejuhatus

Käesoleval töö on mitmeid ajendeid. Esiteks pole Bob Dylani loomingut eesti keeles varem kuigi põhjalikult uuritud. Siinmail on aga arvestatav hulk kunstiinimesi, keda tema looming on puudutanud ning mitmed on sügavalt asjasse süüvinud. Kuna Bob Dylani näol on tegemist ühe olulisema muusiku ja kultuuritegelasega viimase 60 aasta jooksul, mida ilmestavad mitmed prestiižsed tunnustused, siis on asjakohane ka eestikeelsele lugejale tema fenomeni tutvustada. Tõsi, selles töös piirduakse peamiselt religioosete tasandite käsitlemisega, kuid üldjoontes viib see kurssi kõige olulisemate aspektidega muusiku karjääris. Teiseks on mitmed need inimesed Eestis, kelle jaoks Dylan on olulist rolli mänginud, jõudnud elus omadega sinnamaale, kus memuaaride kogumine ja kirjutamine pole sugugi kohatu. Kolmandaks võiks tõstatada probleemi, miks just Dylan on osutunud käesoleva töö uurimisobjektiks, mitte aga mõni teine tuntud ja mõjukas Lääne artist. Religioosest perspektiivist võiks uurida (ja osaliselt isegi samade inimeste käest) veel näiteks Leonard Coheni, Pink Floyd'i, The Beatles'i jpt loomingut. Dylani kasuks sai otsustatud seetõttu, et tema muusika ja isiksus on selles plaanis kõige intrigeerivamad: kujundid lugudes pole tihtilugu esmapilgul läbinähtavad, otsused muusiku teel on põhjustanud publikule korduvalt küsimusi, tasakaal autentsuse ja traditsiooni, autorluse ja rahvapärимuse vahel on olnud paljuski ebakindel. Viimaseks, kuid vahest kõige määravamaks ajendiks võib pidada prof Anne Kulli valmisolekut seda tööd juhendada. Kuna tegemist on küllaltki spetsiifilise teemaga, siis on olnud asendamatud tema laialdased teadmised seonduvalt Bob Dylani muusika sisu ja selle levikuga Eestis.

Teoloogia ja religiooniuringute täpsemas jaotuses paigutub antud magistritöö peamiselt süstemaatilise teoloogia valdkonda. Kuigi Bob Dylani näol pole tegemist klassikalise teoloogiga, siis tema loomingu sisu kannab religioossust sedavõrd, et mitmed uurijad teda just nii on kutsunud (Kinney, 112-113; Gilmour, vi). Veel on märkimisväärne muusiku enda kommentaar, kus ta ütles, et kui ta peaks oma elu uuesti elama, siis oleks ta Rooma ajaloo või teoloogia õpetaja (Thomas, 129).

Bob Dylan on USA muusik, kes on tegutsenud alates aastast 1961. Teda võiks tutvustada pikalt, biograafiaid tema kohta on kümneid, mitmed peaaegu 1000-leheküljelised. Sestap tutvustatakse teda selle töö põhiosas vaid põgusalt viisil, kuidas seda 2000ndate alguses kontsertide sissejuhatuses tehti. Annab see aimu nii põhiliselt tema elus toimunud kui ka omapäraselt humoorikast sõnakasutusest:

„Rock'n'roll'i poeesia laureaat. '60ndate vastukultuuri lubaduste hää. Mees, kes surus folgi kokku rokkmuusikaga, kes '70ndatel kandis jumestust ning haihtus olemuse kuritarvitamise uttu, kes tõusis jälle leides Jeesuse, kes kanti maha '80ndate lõpuks ja kes ühtäkki vahetas käiku ja avaldas '90ndate teises pooles ühe tugevama osa oma loomingu tervikust. Daamid ja härrad, Bob Dylan.” (Dalton, 333)¹ Lugejale, kes Dylani elu ja loominguga pole eelnevalt kursis, on tema biograafia mõnevõrra põhjalikumalt lahti kirjutatud töö järel leitavas osas LISA 1.

Esimene oluline küsimus seoses käesoleva tööga on asjaolu, kas Dylani muusikat on kohane käsitleda Religiooniuuringute ja teoloogia õppekava lõputööna. Kuigi selle töö autoril ja juhendajal algusest peale seda kahtlust ei ole olnud, siis oli see mõistetav, et inimestele, kes pole Dylani loominguga sedavõrd kursis või on kuulanud seda teistmoodi, võib see tõstatuda probleemina. Enne käesoleva töö kirjutamist sai läbi tehtud põhjalik eeluuring, mis esimeses osas sisaldas endas kogu Dylani ametlikult avaldatud lauluvara analüüsimist ning teises osas sekundaarkirjandusega tutvumist.

Meetodid, mida Dylani tekstide lugemisel kasutati, olid temaatilise kirjandusliku analüüsi meetod (Ignaton ja Mihalcea, ptk 11) ja klassifitseeriva indeksi koostamise meetod (Browne ja Jerney, 67-68). Esimene tähendab seda, et lähilugemise teel on jõutud teemadeni, millest tekstis räägitakse. Pealtnäha võib see tunduda küllaltki subjektiivne, eriti arvestades, et tegemist on luulega, kuid siinjuures ilmestagu olukorda mõned konkreetset näited, mille puhul on otsustatud, et nendes on selge religioosne mõõde.

„Ma ei kujuta ette, kas ta üldse mäletab mind, / pikka aega olen tihti palvetanud / oma öö pimeduses, / oma päeva heleduses“ (Dylan 2016, The Freewheelin' Bob Dylan).² See on salm laulust „Girl from the North Country“ (1963) ja kuigi tegu on klassikalise armastuslauluga, siis avaldub selles religioosne käitumine.

„See oli ühes teises elus, vaeva ja vere omas, / kui pilkasus oli voorus ja tee porine. / Ma tulin kõnnumaalt, olend ilma kehata, / „Tule sisse,“ ta ütles, „annan

¹ Originaalis: „Ladies and gentlemen, please welcome the poet laureate of rock 'n' roll. The voice of the promise of the '60s counterculture. The guy who forced folk into bed with rock, who donned makeup in the '70s and disappeared into a haze of substance abuse, who emerged to find Jesus, and who suddenly shifted gears, releasing some of the strongest music of his career beginning in the late '90s. Ladies and gentlemen, Bob Dylan!“

² Originaalis: „I'm a-wonderin' if she remembers me at all / Many times I've often prayed / In the darkness of my night / In the brightness of my day“.

sulle tormi eest varju““ (Dylan 2016, Blood on the Tracks).³ Esimeses salmis, laulus „Shelter from the Storm“ (1975) on mitmeid religioosse alatooniga sümboloid: teine elu, vourus, kõnnumaa (või kõrb), ilma kehata olend ja pääsemine.

„Jaa, mu laev on lõhutud pilbasteks ja see vajub kiiresti, / ma upun mürgi sisse, pole ei tulevikku ega minevikku, / aga mu süda pole tüdinenud, see on kerge ja see on vaba, / mul pole midagi muud kui armastus kõigi nende vastu, kes koos minuga on purjetanud“ (Dylan 2016, „Love and Theft“).⁴ Näide hilisemast loomingust, laulust „Mississippi“ (2001), kus põhilist osa mängib vaimne tunnetus ja usaldus olukorras, kus kohatu poleks meelehärm või paanika.

Paralleelselt temaatilise analüüsiga on koostatud ka klassifitseeriv indeks. See tähendab sisuliselt, et igasugune otseselt ja selgelt religioosse sümboli kasutamine on ära märgitud. Sellest ja temaatilisest analüüsist on kujundatud ligikaudne statistika, mis annab aimu suurusjärgust, kui paljudes Dylani lugudes on religioosne tasand. Indeksi koostamisel osutusid tegemise käigus märksõnadeks: Aabraham, Aadam, Abel, Amor⁵, antikristus, Apollo, Babülon, Buddha, Deuteronomium, Eedeni aed, Eeva, elupuu, Gabriel, halo, hea samaarlane, hing, Iisraeli kuningas, Ilmutuseraamat, ingel, ingli tiivad, inimohverdus, Isa, Isis⁶, Issand, Jeesus, Jumal, Jumala Ema, Jumala Poeg, jumalanna, Jupiter, Juuda preester, Juudas, Jõulutäht, järgmine elu, Kain, karjane, keelatud vili, kirik, Koljat, Kristus, kuri silm, Kuu⁷, Leviticus, Looja, Lucifer, lunastus, Maarja, Muhammad, munk, mustlane⁸, Mõõkade Kuningas ja Kuninganna⁹, Mäejutlus, märter, narr, paavst, palve, paradiis, patt, Peetrus, Petlemm, Piibel, piiskop, Psalmid, põrgu, Päike¹⁰, Püha Augustinus, pühak, Ristija Johannes, ristimine tulega, Saatan, sündinud kuningas, taevas¹¹, tall, teine elu, Uus Jeruusalemm, Vaim, vembumees, vilistid ja Ülestõusmispühad.

³ Originaalis: „Twas in another lifetime, one of toil and blood / When blackness was a virtue and the road was full of mud / I came from the wilderness, a creature void of form / “Come in,” she said, “I’ll give you shelter from the storm““.

⁴ Originaalis: „Well my ship’s been split to splinters and it’s sinking fast / I’m drownin’ in the poison, got no futuure, got no past / But my heart is not weary, it’s light and it’s free / I’ve got nothin’ but affection for all those who’ve sailed with me“.

⁵ Originaalis *Cupid*; antiik-kreeka armastusjumal.

⁶ Mõeldud on Vana-Egiptuse viljakusjumalannat.

⁷ Kuu kui taevakeha, kuid isikustatud vormis.

⁸ Mõeldud pole mitte rahvust, vaid kitsamalt oraakli funktsiooni kandjat või vaimuilmaga suhtlejat.

⁹ Need on kaks kaarti Taro kaardipakist, mille juured lähevad tagasi erinevatesse vana-, kesk- ja uusaegsetesse okultistlikutesse ususuundadesse ja millele üldiselt on omastatud teatud maagilised omadused.

¹⁰ Päike kui taevakeha, kuid isikustatud vormis.

¹¹ Originaalis *heaven* (mitte *sky*).

Siinkohal oleks paslik kirjutada ka lahti, millest lähtuvalt saab öelda, mis on religioosne termin ning mis mitte. Paul Tillich on kirjutanud sümbolitest, kuidas need avavad tõelisuse tasandid, mis muud moodi pole ligipääsetavad. Kuid teades sümbolite tähendust, suudab inimene tunnetada nende avarust. Religiooni ajaloost pärit olemise vormid on saanud peaaegu kogu ulatuses sümboliteks ja samas ka kõik tõeline võib saada sümboli kandjaks, millest saab seega vaid küsida, kuidas suhestuvad need algse ja viimsega. (Tillich, 120) Nõnda on religioosne termin see, mis religioossust sümboliseerib. Valdava osaga loetletud sõnadest pole seega küsimust, sest need on suurte maailmareligioonide kesksed sümbolid inimeste, üleloomulike olendite, paikade, tekstide, kandjate, nähtuste või pühadega seoses. Ülejäänud nt mustlane, Mõõkade Kuningas ja Kuninganna ja vembumees on seotud traditsioonilise maagia definitsiooniga. (Kulmar, 75)

Sellisel moel on läbi analüüsitud 628 laulu, mis Dylan on ametlikult avaldanud ning millele käesoleva töö autoril õnnestus saada ligipääs. Lisaks kõigile studioalbumitele sai analüüsitud ka enamikelt ülejäänud plaatidelt need lood, mida mujal avaldatud pole.¹² Neist 277 vastab ülal tutvustatud meetodite alusel religioossele plaanile. Paljude teiste seast, mida nende sisse pole arvestatud, kumab tõenäoliselt uskliku inimese jaoks läbi religioosne tasand, kuid teine võib seda jälle üldse mitte tajuda. Meetoditele vastavalt religioosseks osutusid 44,1% Bob Dylani lauldud ja ametlikult avaldatud lugudest. Sisulist tähendust on sellel numbril vaid nii palju, et autor on pidanud asjakohaseks uurimust jätkama.

Teiseks etapiks on olnud sekundaarallikatega tutvumine. Peale laulusõnu ja muusika on ehk kõige valgustavamaks teema avajaks osutunud mõned äärmiselt spetsiifilised teosed, mis Bob Dylanist on tehtud. Arvestades suunitlust religioossusele on nendeks: T. Haynesi mängufilm „I'm Not There“ (2007), M. J. Gilmouri raamat „Tangled Up in The Bible: Bob Dylan & Scripture“ (2004), A. Day raamat „Jokerman: Reading the Lyrics of Bob Dylan“ (1989), Seth Rogovoy raamat „Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet“ (2009) ja R. F. Thomase raamat „Why Bob Dylan Matters“ (2017). Lisaks neile on läbi töötatud mitmed teised laiemad teemakäsitlusega teosed.

¹² Lisaks 37 studioalbumile on Bob Dylanil välja tulnud mitmeid kontsertplaate ning kogumikke. Täiesti eraldi on veel nn saapasääre salvestused ehk *Bootleg Series*, mille viimased väljalasked sisaldavad mõnikord üle kümne plaadi. Autoril pole seni õnnestunud ligi pääseda järgmistele: „The Bootleg Series, Vol. 12: The Cutting Edge 1965 - 1966 Deluxe Edition“ (2015), „Trouble No More – The Bootleg Series Vol. 13 / 1979-1981“ (2017), „More Blood, More Tracks – The Bootleg Series Vol. 14 Deluxe Edition“ (2018) ning „Bob Dylan – The Rolling Thunder Revue: The 1975 Live Recordings“ (2019).

Selle töö käigus tulid välja ka mõned selle uurimusega teataval määral sarnased käsitlused, nt Andreas Hägeri „The Transcendences of Listening to Music: How Listening to Bob Dylan Moves His Fans“, kus autor on Thomas Luckmanni transtendentsustasandite teooria järgi hinnanud kuulajate kogemusi; Kathleen Mackay' „Bob Dylan: Intimate Insights from Friends and Fellow Musicians“, milles muusiku kohta kirjeldavad mälestusi talle lähedal seisnud inimesed; Stephen H. Webbi „Dylan Redeemed: From Highway 61 to Saved“, mis kohati on autori isiklike mälestuste, kohati aga täiesti akadeemilise uurimusena kirja pandud ning Phil Mason'i „A Voice from on High: The Prophetic Oracles of Bob Dylan“, mida saab ehk kõige enam pidada Bob Dylaniga seotud memuaariks.

Nii religioossusele keskenduvad käsitlused kui ka isiklikud memuaarid andsid julgust, et korraldada Bob Dylan'i teemaline religiooni suunaga küsitlus ka eesti kultuuriinimeste seas. Kui mitmes raamatus on muusikut otsesõnu kutsutud teoloogiks, siis teisalt hakkavad süvenedes tekkima peagi ka küsimärgid. Paljud olukorrad seavad kahtlusi tõesuse kohta: mootorratta õnnetus, kristlusega seotud teemad, juutlusega seotud teemad – mõned saavad vastuse, mõned mitte. Osa müüdist on Dylan'i isik ise. Või, nagu on öeldud, teda on alati tabanud äärmused: prohvet või trikster (Scobie, 26)?

Kolmandaks töökäigu osaks olid intervjuud eesti kultuuriinimestega. Alustades nende kavandamist, sai kõigepealt välja töötatud küsimustik, mis ka juhendajaga kooskõlastati. Meetodiks otsustati valida poolstruktureeritud intervjuu, sest olenevalt inimesest jutu suunad natuke varieerusid ja tahtmata kellegi vaba arvamuse avaldamist sealjuures piirata, oli vajalik lasta igaühel rääkida teatud piirides just temale olulistest raskuspunktidest. Siiski, peamisteks teemadeks, mida küsimused pidid katma, olid (1) kokkupuude (millal ja kuidas), (2) sõnumid, mida Dylan'i looming intervjuueeritava sõnul kannab või on kandnud, (3) mõju, mida see on avaldanud intervjuueeritavale või inimesele, kellest ta räägib.¹³ Plaanis olid suulised intervjuud – see idee suures osas ka õnnestus. Kõik vestlused aga ei kulgenud kaugeltki etteplaneeritud ülesehitust järgides.¹⁴

¹³ Oli kohe algusest teada, et Juhan Viidingu ja Jüri Bärge puhul tuleb kogu informatsioon teistelt inimestelt.

¹⁴ Põhjuseid sellele oli erinevaid: Paul-Eerik Rummo puhul olid Tõnis Rätsep ja Jaak Johanson valesti arvanud tema seosest Bob Dylan'i ja Juhan Viidinguga. Toomas Raudam soovis küsimustele vastata kirjalikult, sest „ei usalda kõnekeelt“ (Raudam). Mari Tarandiga vesteldes olid aluseks Jaak Johanson'i mõtted Juhan Viidingu seosest Bob Dylan'iga ning Ilvi Liive diplomitöö luuletaja mängumotiividest ja maskimängust. Tarmo Roogna lisandus valimisse, sest Jaak Johanson oli teda mitmel puhul maininud (Johanson) ja Anne Kull tõi ta välja seoses Jüri Bärgega (Kull) – nõnda olid tema poole suunatud küsimused seotud

Valim on koostatud nn lumepalli meetodina, kus üks vastaja juhatab oma jutuga järgmisteni. Selle eelduseks on aga alguspunktid, kelle poole esimesena pöörduda. Õnneks oli neid mitmeid – osa tänu autori isiklikele tutvustele (Jaak Johanson, Karl Koppelmaa, Ragnar Kaasik, Nero Urke ja Kaupo Padar), osa ammuste kuulduste põhjal (Juhan Viiding ja Jüri Bärj), üks leitud Digari andmebaasi kaudu (Toomas Raudam) ja ülejäänud üksteist mõne nimetatud inimese kaudu. Lisaks nendele 17-le, kellega intervjuu toimus, ebaõnnestus neljal juhul ka kokkuleppimine uurimuses osalemisel – ühega ei õnnestunud korduvatest katsetest hoolimata ühendust saada, kaks olid kokkulepetel passiivsed ja korduvatele meeldetuletustele vaatamata vastuseid ei tulnud ning ühel polnud ajalist ressursi, et uurimuses osaleda. Sellegi poolest on autor üldiselt seisukohal, et Eesti kontekstis on valim küllaltki terviklik – vastama jõudsid erinevast vanusest, erialadest, elupaikadest ja suhtlusringkondadest inimesed ning mõnel juhul olid edasisuunavad vihjed pigem ennatlikud.

Kõige suurem müüt, mis käis läbi mitmest vestlusest, kuid mis täiesti alusetuks osutus, oli Paul-Eerik Rummo seos Bob Dylaniga. Ilmselt oli asi selles, et luuletaja on tegelenud wales'i poedi Dylan Thomase tõlkimisega. See aga tuli välja alles intervjuu käigus ning hoolimata pigem väikesest isiklikust mõjust, oli vestlus väga sisukas ning aitas laiemat pilti haarata selle töö tegemiseks. Sarnaselt Rummoga olid mitmed inimesed kindlad ka Jüri Kolgi Dylani huvis, kuid kirjanik võttis seda komplimendina, tänas viisakalt ühendust võtmast, kuid rohkem kaasa aidata ei saanud. Paarist vestlusest käis läbi ka Tõnis Mägi nimi, kuid muusik seda seost niivõrd oluliseks ei pidanud, et oleks tundnud tahtmist öelda sõna sekka (Mägi). Kuigi kõrvalt vaadates: teatav julgus muutuda, tekstide sügavus, iseõppimine – sarnasusi on küll.

Tehniliste märkustena tuleb ära mainida, et viide 'Viiding' tähistab Elo Viidinguga peetud kirjavahetusest välja tulnud mõtteid, viide 'Padar' aga Kaupo Padariga tehtud intervjuud – siinse autori mõtted on märgitud kolmandas isikus või lihtsalt selgelt viidatavast materjalist eraldatud. Kõik intervjuud on viidatud perekonnanimega. Kui intervjuueeritava nimele järgneb viites veel aasta arv, siis tähendab see tolle inimese poolt vastaval ajal kirjutatud teksti, mida kasutatakse:

kitsama kontekstiga. Elo Viiding vastas tihedale graafikule ja mõtete koondamisele viidates kirjalikult. Samamoodi kirjalikult vastasid ka Peeter Tooma, Jaanus Jalakas ning Maarja Urb. Viimase kolme uurimusse kaasamise vajadusest sai autor teada küllaltki hilises staadiumis ning aja kokkuhoiu mõttes käis suhtlemine kirja teel – ükski neist ei ela Tartus, kõik neist üldse mitte Eestiski.

selline olukord tuleb ette Rootsi, Raudami ja Varblase juures. Aasta arvu on kasutatud ka Heylini, Gray ja Webbi juures, sest töös on viidatud nende mitmele teosele. Kõik otsetõlked Bob Dylani laulutekstidest jt ingliskeelsetest lähtematerjalidest on teostanud käesoleva töö autor.¹⁵

See, et erinevaid intervjueeritavaid on viidatud erinevas mahus, tuleneb üksnes inimeste sõnarohkusest. Mõned vestlused kestsid intensiivselt poolteist tundi või enam, teised aga vaevalt tund ning olid napisõnalisemad tulenevalt isiksusest, tervislikust seisundist jne. Mitmed vastasid ka kirjalikult, mis küll jättis võimaluse küsida lisaküsimusi, kuid paratamatult mitte nii täpselt kui suusõnalisel intervjuus.

Kõikides vestlustes oli tuntavalt oluline intervjuuerija (e käesoleva töö autori) hoiak. Kogu protsess pidi olema läbi viidud akadeemilise täpsuse, kuid samal ajal vaba vestluse olustikku silmas pidades, et mitte tekitada ebameeldivalt nokkivat ja snobistlikku õhkkonda. Selle tõttu võis vestlus vahepeal kalduda ka teemast kõrvale, kusjuures paljudel juhtudel tõi intervjueeritav selle ise tagasi põhiteemale ning jätkas täpsustavalt. Sellest tulenevalt tuli sisse ka momente, kui intervjuuerija jagas omi mõtteid selle teemaga seonduvalt pärast seda, kui intervjueeritav oli need välja öelnud, et tekitada dialoogi. Samal eesmärgil sai sisse toodud repliike varem intervjueeritud inimestelt.

Käesolevas töös on antud lugejale pilt erinevatest perspektiividest, kuidas Dylanit on võimalik näha. Fookuses on eesti kultuuritegelaste vaated muusikule, taustal on esitatud filosoofilisi, kristlikke, judaistlikke, post-modernistlikke ja mitmeid teisi vaatenurki – see annab märku laiahaardelisest kõnetamise võimest.

Ülesehituselt on töö jagatud neljaks osaks, millest esimeses tuuakse välja ajaloolised kontekstid, kõigepealt Läänes ning siis ENSVs ja taasiseseisvunud EVs. Teises osas minnakse autorluse ja loominguga seotud motiivide ja meetodite juurde. Kolmandas käsitletakse põhjalikult intervjuudest tulenenud rõhuasetustega judeo-kristlikku pärandit, mis Dylani muusikast läbi kajab. Viimase sisulise peatüki moodustavad kolm küllaltki iseseisvat, kuid töö üldise suunitlusega täielikult

¹⁵ Kuigi eesti keelde on Dylanit tõlgitud mitmel juhul, siis neid eraldi sisuliselt analüüsitud ei ole. Sellest tuleb lähemalt juttu peatükis 1.2 ja 1.3.

Töö autor kaalus ka varianti, et kasutada Jüri Bärge ja Anne Kulli tõlkeid, kuid see langes siiski ära, sest kuna paari viimase kümnendi loomingut nemad ei ole käsitlenud, siis ühtluse mõttes ka ülejäänuid ei kasutatud. Neile sarnane, teatava laiahaardelise täpsuse taotlus on olnud ka käesolevas töös esitatud tõlgetes.

haakuvat mõtisklust Dylani loominguga seotud erinevatest aspektidest: lavaline esitus, muusika religioossus ning rahvaluule pool.

Töö üldiseks eesmärgiks on olnud uurida eesti kultuuritegelaste mälestusi Bob Dylanist, kaardistada tema mõjuvälja siinses kontekstis nii ajalises kui ruumilises plaanis. Hüpoteesina oletas siinne autor, et Dylani muusikast on selgelt läbi kajanud muu hulgas religioossed tasandid, mis kuulates on osutunud oluliseks ning mis on suunanud selle mõtestamist.

1. Ajalooline kontekst

Esimeses peatükis tuleb juttu Dylani varasema loomingu kultuurilisest ja sotsiaalsest kontekstist – millised suunad muusikamaastikku mõjutasid ja kuidas siin töös luubi all olev muusik nendes liikus. Põgusalt puudutatakse tema kuulsaks saamist, laulu kirjutamise põhimõttelisi meetodeid, poliitika rolli selles muusikas, dialooge ja mõjutusi popmuusikasiseselt ning ühiskonna reaktsioone Dylani muusikuteele.

Teises ja kolmandas alapeatükis asetatakse aga kirjeldatu ENSV ja taasiseseisvunud EV olukorda. Tuleb välja, et paljud asjad, mis Läänes on olnud olulise tähtsusega, jõudsid siia maile hoopis teisiti – taolist rolli ei mänginud Dylani paigutamine kindlasse stiili, põhilisteks momentideks said hoopis tekstidest aru saamine ning nendega suhestumine inimeseks olemisel. Mitmete kandis tema muusika värsket õhku mitte ilmingimata igatsuspilguga õhkamisena raudse eesriide taha, vaid enda olukordades elamiseks ning olemasolevas situatsioonis mõtestada argipäeva. Taasiseseisvunud Eestis on teataval määral tulnud põhjalikum teave tollase Lääne kultuuri tausta kohta, kuid vestlustest ilmnes, et mitmel juhul ei osutunud see ka siis kuigi oluliseks.

1.1 Olukord raudse eesriide taga

Bob Dylan otsustas '60. aasta kevadel pärast esimest kursust Minnesota Ülikoolis, et edaspidi tegeleb ta ainult muusikaga. Tema pere ei mõistnud seda otsust alguses. Noor muusik rändas mööda maad, peatus suveks Denveris ning siis võttis suuna New Yorki poole, kuhu ta jõudis '61. aasta jaanuaris. Ta suundus piirkonda nimega Greenwich Village, mis oli tuntud loomeinimeste linnaosana. See oli keskuseks nii biitgeneratsiooni kirjandusnimestele, nagu Allen Ginsberg ja Jack Kerouac kui ka populaarsust koguva folkmuusika olulistele artistidele. Kuigi Dylani eeskujud oli varasemalt *rock'n'roll*'i lauljad, siis üha enam hakkas teda huvitama just folk. Eriti olulisteks nimedeks siinkohal on mustanahaline võimsa häälega lauljatar Odetta ning rändtrubaduur Woody Guthrie. (Heylin 2001, 41-58) Viimase lugudest koosnes ka New Yorki jõudes valdavalt Dylani enda kava (Kleinman, 32).

Ta kohtus oma suure eeskuju, Guthrie'ga, kes oli sellel hetkel New Jersey haiglas.¹⁶ Nad rääkisid pikalt ja Guthrie andis edasi noore muusiku jaoks väga olulisteks pidepunktideks saanud tarkusi. Kõige olulisem oli muusika kirjutamisel loobuda nähtustest, mis lõpevad liitega „-oloogia“ või „-ism“ – kirjutada tasub vaid sellest, mis praegu sünnib, millest kõik inimesed niikuinii mõtleavad. See muudab sõnumi avaraks ja kuulaja suudab sellega paremini suhestuda. Dylan oli Guthrie vaadetest hämmingus ning tundis kutset jätkata tema tööd muusikas. (Kinney, 37-38) Guthrie ajas nn protestmuusika liini, mis tähendab seda, et tema lood töid välja ühiskonna kitsaskohad ja seda eriti sotsiaalses plaanis. Ragnar Kaasik mainib, et sellest tulenevalt on ka Dylan selgelt samal rajal ehk protestilaulja, seda näitab klasside võrdlus tema lugudes ja eriti arvestades ajastu konteksti, kus olid tõusuteel erinevad inimõigustega seotud liikumised (Kaasik).

Kui kõige kuulsamad protestiliikumisega seotud laulud on olnud ehk Pete Segeri arranžeeritud ja kuulsaks lauldud „We Shall Over Come“ ning Sam Cooke'i „A Change is Gonna Come“, siis Dylani „Blowin' in the Wind“ ja „Times They Are A-Changin'“ ei jää nende varju. Erisus tuleb aga sisse sellest, et Dylani puhul tundus protest ühiskonna vastu olevat mitte kollektiivne tunne, vaid isiklik vastumeelsus või lausa raev tülgastavate olukordade pärast, millega ta kokku puutus. Laulus „Masters of War“ albumilt „The Freewheelin' Bob Dylan“ (1963), toob ta välja erinevaid (peamiselt sõja-) kuritegusid, mis ta asetab võrdlusesse Juudas Iskariotiga ning lisab, et isegi Jeesus ei annaks kunagi andeks neid asju, mida need „sõjameistrid“ korda saadavad. Koht selles loos, kus Dylan jätab kõrvale igasuguse lillalise vabaduse õhkamise, kõlab järgnevalt: „Ja ma loodan, et te surete / ja et teie surm tuleb peatselt / ma järgnen teie puusärkidele / pilvisel pärahlõunal / Ja ma vaatan, kuidas teid lastakse / alla, teie surmasängi / ja ma seisan teie haul / kuni ma olen kindel, et te olete tõesti surnud“ (Dylan 2016, The Freewheelin' Bob Dylan).¹⁷ Seda võib mõista mitmeti: ühest küljest hakkab siinkohal vastu teatav inimlik esteeditunne, mis ei ela nii äärmuslikule kirjeldusele kaasa. Teisalt, arvestades ajalooliselt mitmete valitsejate haiglast võimuiha, mille saavutamine ei pühitse mingeid abinõusid, mõjub see salm jällegi vapralt ja enesekindlalt. Kolmandaks on selles laulus väga selgelt võimalik tunnetada

¹⁶ Guthrie oli võrreldes Dylaniga eelmise generatsiooni muusik, sündinud 1912 ning laulnud juba avalikult '30ndate aastate algusest alates. New Jersey haiglas oli ta Huntingtoni tõve tõttu, mis tähendab närvisüsteemi taandarengut ning dementsuse tekkimist.

¹⁷ Originaalis: „And I hope that you die / And your death'll come soon / I will follow your casket / In the pale afternoon / And I'll watch while you're lowered / Down to your deathbed / And I'll stand o'er your grave / 'Til I'm sure that you're dead“.

inimese sisemist võitlust ning see teeb arusaadavaks hinnaalandusteta suhtumise. Ühiskondlikult on seda aga kommenteeritud kui astumist siiski sellesse samasse mängu, mida kritiseeritakse. On kahtlane, kas sõnum tuleb selgelt välja, kui vägivalda vastu võidelda vägivaldsete väljenditega (Day, 79). Jaak Johanson kommenteerib rokkmuusika levikut nii, et ühiskonnas oli vaja sõjajärgse rahu ajal kasvanud põlvkonna agressiivsust kuhugi kanaliseerida ning Dylani, The Beatles'i ja The Rolling Stones'i muusika oli selleks väga hea viis. Inimene sai selle kaudu ennast välja elada. Lisab ta aga, et konks kogu olukorras on see, et kuigi populaarsed artistid olid tihti ühiskonna suhtes kriitilised, lasti sellel avalikult siiski toimuda. See aga tekitas teatava subkultuurse mugavustsooni – tegelikke kardinaalseid muutusi ei suudetud läbi suruda – ja sealt sujuvalt edasi juba hipi- ja *rock'n'roll*i liikumisele omase hedonistliku ellusuhtumise. (Johanson)

Palju on räägitud sellest, et Dylani loomingut võiks uurida ka poliitilise muusikana. Thomas P. Barker on selle kohta arutlenud ja väitnud, et muusika on poliitiline, (1) kui sellel on propagandistlik sisu või (2) poliitiliselt vahendatud karakteristika, mis tähendab seda, et probleemi püstitused on ühiskonnas aktiivselt päevakorras. Hiljem toob ta lauale ka variandi, et (3) iga muusikateos on käsitletav poliitilisena, kui see on kirjutatud avalikku ruumi esitamiseks. Teise variandi näiteks toob ta äsja käsitletud „Masters of War”i“. Sisu poolest vastab see avalikele probleemidele,¹⁸ aga vorm ei ole protestlaulule tüüpiline, sest tavaliselt kasutati rahvast ühendavate lugude puhul „meie” vormi – Dylani laul on aga ainsuse esimeses isikus. Kuigi Barker toob välja, et selle loo puhul muutuvad olulisemaks antagonistid ehk see on suunatud pigem kuulajapoolsele vastandamisele kui protagonistile kaasaelamisele. (Barker, 16-22, 29) Siinse töö autorile tundub, et poliitiline mõõde on mõnedes Dylani lugudes olemas, kuid nendest kumab läbi sügavam tasand. Olgu selle illustratsiooniks üks selgesõnalisem salm laulust „Political World” (1989): „Elame poliitilises maailmas / armastusel ei ole kohta / elame ajal, mil inimesed sooritavad kuritegusid / aga kuriteol puudub nägu“ (Dylan 2016, Oh Mercy).¹⁹ Pikaäagne Wabash'i kolledži religiooni ja filosoofia professor Stephen H. Webb on seisukohal, et „Political World” annab kuulajale aimu sellest, et poliitika on Dylani jaoks pigem probleem kui vastus või lahenduskäik millelegi. (Webb 2006, 56) Üks tuntumaid Dylani uurijaid Michael Gray on välja toonud, et

¹⁸ Vietnami sõda oli alanud mõned aastad varem ning Kuuba kriisi kõige kriitilisem hetk oli 1962 – laul avaldati mais 1963.

¹⁹ Originaalis: „We live in a political world / Love don't have any place / We're living in times where men commit crimes / And crime don't have a face“.

kuigi muusiku karjääri algusaastatel oli poliitika teataval määral aktuaalne, läks ta juba ka siis sügavamale müstitsismi nt looga „Lay Down Your Weary Tune“, mis jäi laulu autori albumilt küll '60ndatel välja, kuid sai tuntuks ansambli The Byrds esituses (Gray 2004, 197-198). Poliitilise tasandiga flirtimine, nagu Dylan seda on teinud, pole poliitiku või ka poliitika huvilise teema. Selleks, et seda teha, peab olema teiste põhiideede peal.

Dylan hakkas folkmuusikuna väga kiiresti kuulsust koguma. Tema originaalloomingut ja suupilli mängimise oskust hinnati kõrgelt. Ainult pool aastat pärast New Yorki jõudmist sõlmis ta lepingu väga maineka plaadifirmaga Columbia Records. Kolme esimese albumiga ehk '64. aastaks oli ta juba üks tuntumaid nimesid oma muusikaliinis. Kui ta '65. aastal ootamatult *rock'n'roll*'i hakkas mängima, siis astus ta täielikult popmuusika maastikule. On palju näiteid, kuidas artistid pidasid lugude-siseselt dialooge. Dylan vastas laulus „Fourth Time Around“ albumilt „Blonde on Blonde“ (1966) nii muusikaliselt kui ka sõnumiga The Beatles'i laulule „Norwegian Wood“ albumilt „Rubber Soul“ (1965). Väidetavalt olid biitlid saanud inspiratsiooni Dylani folk-rokk stiilist, mille peale siis viimane vastas laulus: mina ei küsinud kunagi sinult su karku / ära nüüd küsi minu oma.²⁰ (Thomas, 147) Biitlid on ka täiesti otsesõnu öelnud, et Dylan on nende bändi suundi kujundanud (Santelli, 39). Dokumentaalfilmis „Dont Look Back“ on '65nda aasta Inglismaa kontserttuuri ajal kajastatud Dylani kohtumine sealse tuntud folklauljaga Donovan, kelle laulumaneer ja üldine stiil on Dylani omale väga sarnane – see käis talle närvidele. Filmi ühes stseenis istutakse koos toas ning Dylanil palutakse laulda. Ta esitab loo nimega „It's All Over Now, Baby Blue“ albumilt „Bringing it All Back Home“ (1965), mis hakkab sõnadega: „Sa pead lahkuma nüüd, võta asjad, mida vajad, mis sa arvad, et püsivad / kuid mis iganes sa soovid hoida, parem haara see kiiresti“. (Pennebaker)²¹ Teistpidi inspiratsioon oli ansamblil Simon & Gurfunkel, kes '66. aastal lasi välja loo „A Simple Desutory Philippic (Or How I Was Robert McNamara'd into Submission)“ albumil „Parsley, Sage, Rosemary and Thyme“. See on aga rohkem paroodia valdkonda kuuluv teos, kus keerati üle vindi dylanlik abstraktsus ning häälekasutus. Stealers Wheel'i laul „Stuck in the Middle with You“ oli sedavõrd Dylani moodi, et teda arvati kuulajate poolt selle autoriks. Sõnadega lähemalt tutvudes tuleb välja, et kui Dylan oleks selle looja, siis oleks

²⁰ Originaalis: „I never asked for your crutch / Now don't ask for mine“.

²¹ Originaalis: „You must leave now, take what you need, you think will last / But whatever you wish to keep, you better grab it fast“.

tegemist küllaltki selge enese kordamisega. Viiteid võib leida lauludele „Stuck Inside the Mobile With a Memphis Blues Again“ albumilt „Blonde on Blonde“ (1966) ning „All Along the Watchtower“ albumilt „John Wesley Harding“ (1967).

Nii Simon & Gurfunkeli kui ka Stealers Wheel'i laulud kuuluvad juba hipiliikumise konteksti. Karl Koppelmaa on selle koha peal teravmeelne öeldes, et hipid võtsid laulu loomisel Dylanilt abstraktsuse ilma sisulise mõtestatuseta. Ta toimis nende jaoks vaid algatusteemana, kuid hiljem taandus selgelt selle liikumise meeleolust. (Koppelmaa) See suund (kuigi ka eelnevad) on seotud tihedalt narkootikumidega, mis tollel ajal olid väga laialt levinud ning ka Dylan juures mõningast rolli kindlasti mänginud.²² Tajulaiendavate ainete kulminatsioon muusikas oli ilmselt aasta 1966, kui The Beatles lasi välja albumi „Revolver“, Bob Dylan „Blonde on Blonde“i ja The Rolling Stones „Between the Buttons“i.²³ Kuu aega pärast „Blonde on Blonde“i väljatulemist tegi aga Dylan raske mootorratta õnnetuse, kus murdis oma selgroo ning pidi täielikult avalikkusest kõrvale tõmbuma. Kui ta '67. aasta detsembris avaldas albumi „John Wesley Harding“, siis selle kõlapilt oli täiesti muutunud võrreldes eelnevatega – see oli lihtne ja ilustusteta. Käsitletavad teemad olid samuti vaiksemad ja tõsisemad.²⁴ Selles on nähtud mitmeid sõnumeid maailmale, millest üks oli kindlasti, et stimulaatorite toel kunsti loomine ei ole jätkusuutlik tegevus ning lähtekoht ja motiivid peavad olema kuskil sügavamal. Sarnased käigud tegid '68. aastal ka The Beatles ja The Rolling Stones, kes avaldasid vastavalt „White Album“i ja „Beggars Banquet“i.²⁵

Suuremaks kannapöördeks Dylanit puhul peetakse siiski eemaldumist protestimuusika ringkondadest. See puhuti lausa skandaalimõõtu situatsiooniks, millele esitati väga läbimõeldud kommentaare. Üks ilmekamatest oli ajakirjanik Irwin Silberi „Avatud Kiri Bob Dylanile“²⁶ ajalehes Sign Out!, kus ta ütles otsekohevalt, et Dylan on teelt kõrvale astunud. (Silber, 27) Muusikul oli palju selle kohta öelda ja ta ei hoidnud ennast tagasi nimetades protestiliikumist lihtsalt tühisuseks, kus hoitakse käest kinni ja etteheiteid tema otsustele kadeduseks

²² Lisaks poliitika suunale saaks Dylanit veel uurida just meelega stimulaatorite perspektiivi esile tõstes. Antud käsitluses seda palju ei ole puudutatud, sest autorile on jäänud mulje, et need pole ka kindlasti kesse tema loomingus.

²³ Täpsustuseks, et „Between the Buttons“ jõudis poeletile '67. aasta jaanuaris.

²⁴ Kuigi jääb mulje, et Dylanit suhtumine ainetesse on olnudki kainenem. Ta on öelnud, et LSD on nagu medikament, mis näitab inimesele, kui rumalad on asjad (Blake, 86).

²⁵ Nende kolme albumi juures saab leida ka temaatilised vastused üksteisele: Dylanil plaadil on lugu „Dear Landlord“, The Beatles'il „Dear Prudence“ ja The Rolling Stones'il „Dear Doctor“.

²⁶ Originaalis: „Open Letter to Bob Dylan“.

(Robbins, 49-51). Rogovoy arvab, et juba '64. aasta album „Another Side of Bob Dylan“ oli vastuseks sellele, mida ta arvas enda sildistamisest „põlvkonna hääleks“. Sellel plaadil tuli Dylan rohkem inimsuhete teemade juurde, millest polnud enam nii lihtne laias ühiskondlikus plaanis kinni võtta. Kõige selle juures oli ta muusika maastikul toimuvast tüdinenud ning täitis oma aega rohkem lugedes juudi teoloogi Martin Buberit. (Rogovoy, 65-66) Varblane sõnastab seda teemat kokkuvõtvalt, et kannapöörded, ootamatused ja sigadused on Dylanit tema õlule pandud koormast vabastanud. (Sirp, *n.a.*)²⁷

1.2 Lääne muusika ENSVs Bob Dylani näitel

Käesolevas peatükis vaadeldakse eelmises (1.1) kirjeldatud muusika trendide ja laiemalt ühiskondliku vastukultuuri ilmingute jõudmist Eestisse. Poleks õige öelda, et tõlkes läks midagi kaduma, ebaoluline roogiti siin lihtsalt sujuvalt välja – põhiline oli aga see, et raudse eesriide tagant tulnu omandas uusi tähendusi. Järgnevalt on ühele pildile toodud erinevates kohalikes kontekstides kogetud perspektiive vahemikus '60ndate lõpp kuni '80ndate lõpp. Riho Sibul, Toomas Raudam ja Hannes Varblane jagavad mälestusi enda kokkupuudetest Dylani muusikaga. Jaak Johanson, Peeter Tooma, Tiit Pädam, Jaanus Jalakas ja Tarmo Roogna kirjeldavad lisaks sellele ka Jüri Bärge ja Juhan Viidingu perspektiive. Viimase kohta kommenteerivad ka Elo Viiding ja Mari Tarand.

Kõige varasemad meenutused on '64. aastast, selle kohta räägib Peeter Tooma, kuidas paljud bändid viljelesid jazz-muusikat, aga nemad olid kuulnud raadiost The Beatles'it ning see oli ässitanud kitarre ja võimendusi hankima. Dylan oli ka umbes sellel ajal pilti tulnud. Nii Dylan kui ka biitlid olid teatud ringkondades täielikud ebajumalad. Dylanist oli aga natuke keerulisem aru saada kui biitlitest, sest tema tekstid olid pikemad, kujundid tihtilugu keerukamad, hääldus lohakam ja laulumaneer nasaalne. Samas aga olid mõjuvad tema üldistusjõud, mahlased detailid ja mõtteteravus, mis moodustasid kummalisel kombel just sellisena sümbioosi. See kõik tuli kokku tema lihtsasse esitusviisi. (Tooma)

²⁷ Viide „Sirp, *n.a.*“ tähendab siin ja edaspidi 30.05.2008 ajalehes Sirp ilmunud artiklit „Kameeleon, kes on andnud mitmetele põlvkondadele hääle“, millel ei ole märgitud autorit ning seda, kelle toimetatud see tekst on, ei õnnestunud siinsel autoril ka leida hoolimata sellest, et ühendust sai võetud nii toimetuse, toleaeegse muusikatoimetaja ning artiklis intervjuueeritud inimestega. Täisviide koos hüperlingiga asub kirjandusloendis, kus on toimetajana märgitud toonane ajalehe muusikatoimetaja Igor Garšnek.

Jaak Johanson meenutab, kuidas '60ndate lõpus oli Heliloojate Liidust üldiselt palju muusikat võimalik kätte saada heade sidemete kaudu. Sinna jõudsid need omakorda piiritagustelt tuttavatelt. Pikki öid oli kuulatud helide mängu, mis kuulajaile kinnitus sügavale. Ja kuigi eredamalt on meeles The Beatles'i varased albumid, siis Dylani algusaja akustilised lood käisid ka siis juba sealt läbi. (Johanson) Tiit Pädam toob pildile Harjumäe nn musta plaadituru '70ndate algusest, mis oli hästi populaarne koht muusika vahetamiseks ja ostmiseks (Pädam). Originaalplaatide saamiseks oli teisigi viise. Tarmo Roogna, kelle juures teatud suhtlusringkonna helikandjaid hoiustati, musta turuga tegemist ei teinud, sest hinnad olid seal ülemäära kallid. Tema püüdis saada plaate sellisel viisil, et kirjutas välismaale lõpmatul hulgal kirju. Ta oli läinud raamatukogusse, sirvinud muusikaajakirjade viimaseid lehti, kus olid kirjas erinevate välismaa firmade aadressid. Nõnda oli ta sinna hakanud kirjutama, et kui sealt saadetakse plaate, siis tema võib vastu saata kohalikku viina või marke – mõlemad olid välismaal väga hinnas. Markide saatmist peeti aga võrdseks raha saatmisega ning see oli keelatud. Nii sai välja mõeldud fotopaberi sahtlite süsteem, mida kasutades ülejäänud sisust polnud läbi valgustades aru saada. See oli töötanud väga hästi, nii oli saadud sadu plaate, kuigi vahepeal oli KGBst tulnud hoiatavaid kirju valuutaga äritsemise eest. Tuli ka ette, et mõned plaadid ei jõudnud religioosse või muu tsenseeritud sisu tõttu kohale. Selle vastu mõtles ta välja lahendus, et plaat ja ümbris eraldi tuleb saata – nii toimis paremini. (Roogna)

Lisaks plaatidega kauplemisele lasti Dylani nn protestimuusikat (ehk tuntumat osa loominguist enne aastat 1965) ka Eesti Raadiost. „Soovikontserdilt” käis ikka läbi „Blowin' in the Wind“ või „Times They Are A-Changin'“. (Sibul) NSVLi raadios räägiti Dylainst hästi, sest ta käsitles oma muusikas USA probleeme ning oli seega ühiskonnakriitilise kuvandiga (Tooma). Ameerikas oli Dylani muusikale toetuv vastukultuurikiht eelkõige selle kaudu inimõigusi taga ajanud, The Beatles, The Rolling Stones ja hilisemad progressiivroki bändid esindasid muuhulgas ka natuke teistsugust mentaliteeti. ENSVs kuulati neid tihti koos, mis moodustas siin huvitava sünteesi, see mõjus rohkem varajase pungi ilmingutena. Väikekodanlasi tuli pikkade juustega natuke oma pehmes sotsialismimullis raputada – nii meenutab Roogna kohtumist Hannes Varblasega, kes just nõnda ringi liikus. (Roogna) Kuna aga inimõiguste liikumisel oli üheselt kapitalismivastane kuvand NSVLis ning need ja mitmed teised laulud on hästi mõistetavad sotsialistlikust perspektiivist, siis ei olnud võimudel nendega nähtavasti probleemi. Johanson aga võtab sellest

repliigist kinni, tuues sisse kontrastiks, et siiski oli Dylani laulude mitmekihilisus tollase Ida süsteemi jaoks kahtlane. Laiemalt oli Lääne muusika kohta ikkagi see küsimus, et kui lauldakse võrdsusest ja vennlusest, miks need inimesed siis ikkagi nii rikkad ise on, kuidas see nende sõnumisse sobitub... (Johanson)

Mitmekihilisus ei olnud pinnuks silmas mitte ainult siinsetele võimudele, vaid muutis selle muusika raskesti mõistetavaks ka tavalisele eesti ja vene keelt oskavale inimestele. Dylan on rääkinud siiski Ameerika kontekstist ja inglisekeelsete kujunditega. Sõnadel on distinktsed tähenduse varjundid, mis pole tõlkides ühe sõnaga tihti kokku võetavad. Varblane meenutab seda, kuidas Dylani tõlkimisest ei tulnud vaatamata pingutusele ikkagi midagi välja, sest just mitmeti mõistetavaid momente ei saanud hästi edasi anda. (Varblane) Hiljem olla ta seda juba küllalt kategooriliselt väitnud öeldes, et see on Dylan, ei tohi – eks ta teab, kord ta proovis (Raudam). Siiski on seda tõlkida püütud ja kohati isegi nii, et ümberöeldud tekst on sama viisi peal lauldav. Peeter Tooma tõlkis näiteks eespool mainitud „Blowin’ in the Windi“, mis Heli Läätselt poolt kuulsaks lauldi. Ka Tooma ise ning mitmed teised on seda palju esitanud. „Vastust teab vaid tuul“ on ühtlasi ainuke teadaolev tõlge Dylani loomingust, mida on eestikeelsena esitatud. Oma instrumentaalversiooni loost „Not Dark Yet“ tegi aastakümneid hiljem ansambel Eesti Keeled.

Neid oli veelgi, kes püüdsid tekstide tähendusi tabada ja mõtteid edasi kanda eesti keelde. Roogna räägib sellest, kuidas nad ‘70ndate alguses või juba ‘60ndate lõpuski koos Jüri Bärigiga olid lintide pealt Dylanit kuulanud ning püüdnud kirja panna. Roogna oli tugeva inglise keele oskusega ning kuulis enamus sõnad Dylani poeetilises fraseerimisest ja küllaltki spetsiifilisest aktsendist hoolimata ära. Püüdes neid tõlkida oli aga Bärig olnud väga osav konteksti leidmisel ning nendes terviku tajumisel. (Roogna) Ka Johansonit tõsisemad kokkupuuted Dylani tekstidega olid just nende tõlgete kaudu ‘70ndate lõpus (Johanson). Pikaajaline Kuusalu koguduse pastor Jaanus Jalakas meenutab, kuidas ta noorukina Bärigi käest palju Dylani ja teiste tekste sai, kui too ‘70ndate keskel tema kodukohta kirikumehiks tuli. Bärig oli elanud kirikla saunas ja teda olla kutsutud kirikuhipiks pikkade juuste tõttu. Tal oli mõju noorte üle suunates neid lugema ja tõlkima ning manitses, et kõiges tuleb kuulata sõnumit, mitte üldist müra. (Jalakas)

Tallinna Püha Vaimu kirikus peeti piiblitunde, kus käidi regulaarselt koos. Nende koosviibimiste eestvedaja oli Jaan Kiiviti volitusel Jüri Bärig, kuid põhituumikus olid lisaks temale veel Tiit Pädam ja Anne Kull. Seal arutleti kristluse

üle ka näiteks populaarmuusika kaudu. Lisaks iganädalastele käijatele liitus aegajalt mõningaid inimesi spetsiaalseid teemasid kuulama või tutvustama. (Roogna) Organiseerijate näol oli tegu sõpruskonnaga, kes elasid küll ENSVs, kuid püüdsid olla sisemiselt vabad. Kindlasti pidi midagi ühiskonnale andma – käed pandi riigi heaks tööle, mõtteviis jäi aga ideoloogiast puutumatuks. Bärj ja Pädam olid katlakütjad, Kull haljastustööline Metsakalmistul, Roogna kellassepp jne. Ühteheidev ja usaldav ring leidis selle kaudu ühiskonnas alternatiivse tee, kus küsimused sõnastati ise, mitte ei lastud seda teha riigil enda eest. Dylani muusika oli selles osas väga toetav, sest sellest õhkus midagi sarnast. Tema julgus laulda omamoodi, kuid väga mõtestatud tekste, olla ühiskonnas, kuid samas tuntavalt ka sõltumatu, andsid elamiseks tuge. Kuigi lood olid kommertsuusika, siis nende sõnumist tuli välja avaram tasand, mida sai tõsiselt võtta, mis ei olnud suunatud vaid oma aja trende teenima, vaid omas laiemalt sügavat inimlikku tähendust. Peale Dylani olid piiblitundides märkimisväärse tähelepanu all ka Pink Floyd, Jethro Tull, Rolling Stones, The Beatles, Jefferson Airplane, The Moody Blues, Leonard Cohen, Janis Joplin jt. Tarmo Roogna oli pidanud vahepeal ka ettekandeid rastafarismist.²⁸ Loomulikult liikus lisaks muusikale ka vaimne kirjandus ja olulised olid toonased filmid, mida vahepeal sai tutvuste kaudu näha suletud seanssidel.²⁹ (Pädam)

Sellest ajast on alles palju tõlkeid, nendest suure osa moodustavad just Dylani tekstid. Tõlgetega tegelesid põhiliselt Bärj ja Kull, abis olid ka mitmed filoloogid, kes keelelist krüptikat aitasid lahti muukida ning pakkusid tõlkevasteid. (Roogna) Need on kirjutatud topeltridade süsteemis, kus esimene rida on originaaltekst, kohe selle all tõlge. Mõnel juhul on ridade lõpus või lehekülgede all kommentaare. Üldiselt on leitud sellised vasted, mis juba ise annavad mõista avarast tõlgendusruumist. Püha Vaimu kiriku piiblitunnid olid salajased ettevõtmised, neid ei kuulutatud avalikult välja. Kirjanduse omamise ja levitamise pärast sattusid korraldajad mitmeid kordi KGBsse ülekuulamistele. Selle peale oli ennetavalt

²⁸ Bob Marley ja reggae kultuuri religioosne (rastafariaanlik) sisu avaneb omanäolises vabastusteoloogias, mida hiljem on Eestis põhjalikult uurinud Ringo Ringvee. Roogna oskas tähelepanu juhtida reggae laulikute omapärasele keelele (nt "I and I" "we" asemel), selle muusika sügavale religioossusele ja vabaduse ihalusele (Marley "Redemption Song": "emancipate yourself from the mental slavery" Roogna asjatundlikus käsitluses sobitus laitmatult Püha Vaimu kirikus toimunud piiblitundidesse. Kõnelemata sellest, et Roogna plaatide hankimise oskus oli erakordne, ja seotud reaalse riskiga võimudega pahuksisse sattuda. (Kull)

²⁹ Hiljem olid samad inimesed need, kes '84. aasta suvel Püha Vaimu kiriku remondi korraldasid omal jõul, et säilitada kogudusele hoone, mis taheti võimude poolt halva seisukorra tõttu ära võtta. (Rajando ja Pädam, 121-126)

mõeldud: liikusid juhised, kuidas tuleb käituda ülekuulamisel. (Pädam) Isegi kirjutusmasina omamine oli kriminaalkuritegu, leidus neid sellegipoolest – Roogna mäletab, et temal oli kolm tükki! (Roogna) Selleks, et korraga rohkem saaks tehtud, kirjutati õhukeste suitsupaberite peale, mille vahele pandi kopeerpaberid. Nõnda sai korraga 6-12 eksemplari. (Kull)

Üks tekstide suurtest huvilistest oli Juhan Viiding. (Pädam) '70ndatel olevat Dylanit tsiteeritud tihti kohvikus Pegasus, kus kultuuri huvilised kokku said. Kui Viiding sinna sattus, tõmbas tema oma etteastetega kohalviibijate tähelepanu. (Roogna) Elo Viidingu sõnul püüdis luuletaja ka ise Dylanit tõlkida. Need tõlked on suures jaos koduarhiivi sellises osas, mis pole mõeldud avalikkuse ette jõudmiseks. (Viiding) Selle töö autoril oli võimalik üksikuid näiteid põgusalt uurida. Viiding oli palju külastanud Roogna kodust plaadikogu, kus üheskoos kuulati eriti Dylani albumit „Slow Train Coming“.³⁰ (Roogna) Luuletajat ei olnud huvitanud Dylani muusikaga edasikanduv vastukultuuri laine, pigem just huvi kristliku maailmapildi vastu. (Viiding) Lisaks sellele mõjutasid Viidingut ka Dylani tugevad sõjavastased teosed, mis olid inspireerinud teda (toona Jüri Üdi nime all) mitmeteks oma luuletusteks (Tooma).

Sellest ilmneb, et tolles ajas oli vähemalt kolm iseseisvat suhtumist Dylan muusikasse, mis polnud ilmingimata vastanduvad, kuid mitte ka samased. Viidingut huvitasid kirikukauge inimesena kristlikud ja üldinimlikud aspektid tekstides, Püha Vaimu kiriku seltskond kasutas neid otseselt piiblitundides, Varblane vastukultuuri kontekstis. Ühinesid need kõik aga sellel moel, et NSVLis oli ka kristlik mõtteviis vastukultuuri osa. See oli riikliku ideoloogiaga vastuolus. Nõnda tuleb välja, et need kolm lähenemist on küllaltki suure ühisosaga.

Riho Sibul meenutab seda, kuidas ta oma vennale salvestas Soome raadiost muusikaedetabeli saadet. Selle ülesehitus nägi välja nii, et alguses loeti järjekorras ette esitajad ning lugude nimed ning siis pandi kõik järjest mängima. Sellest ajast on mees nt „Like a Rolling Stone“, mille sõnumit ta toona küll lahti ei muikinud, kuid see mõjus oma kõlaga. Lähemalt toimus Sibula tutvumine Dylaniga '84. aasta suvel, mil ta valvas Tallinnas oma sõbra korterit, kelle plaadiriulist ta oli leidnud '75. aasta albumi „Blood on the Tracks“. See oli tekitanud tõsisema huvi, mis mõni

³⁰ See on 1979. aasta plaat, mis on kirjutatud värske ja sügava vaimustusega kristlusesse. Dylani käsitletavat suhtevõrgustikud on selles vahest läbinähtavamad, neist kõlab pigem kristlik kontekst asetatuna toleaeagsesse ühiskonda kui tollase ühiskonna keel, milles on tajuda ka religioosset mõõdet. Viimane variant on Dylani lugudes üldiselt laialdasemalt esinev.

aasta hiljem albumi „Oh Mercy“ kaudu veelgi süvenes. Täendusvarjundite erinevaid tahke aga on siiani väga keeruline tabada, sest tegemist on ikkagi võõra kultuuri tihti slängis kirjutatud dialoogidega. Nõnda muigas muusik selle peale, kuidas ta oli küsinud ühelt välismaa sõbralt, mida tähendab *all along the watchtower* ja sai vastuseks: „Riho, see on luule.“³¹ (Sibul)

Püha Vaimu kiriku õhtud olid '80ndate lõpuks jäänud minevikku. Jüri Bärq oli vastu võtnud töö Juuru koguduse pastorina ning kolinud Raplamaale. Johanson meenutab, et Pädami autoga sai ka seal palju käidud, tihti olid kohal veel mitmed pikaajalised tuttavad. Juuru olustikku meenutas ta ühe meelde jäänud koosolemise kaudu. Kombeks oli istuda paljukesi köögis ja juua jutu kõrvale kanget kohvi. Kasutatud kohvipuru keedeti mitu korda läbi ja iga kord lisati veidike värsket puru juurde. Jüri Bärqil oli toas hoole all haraka poeg, kes ringi oli lennanud ja oma hädasid vahepeal linnast tulnud sõprade uhkete mantlite peale sattus tegema. Kohal olid ka paar noorukit, kes kohvi asemel tahtsid mõnd rohuteed,³² mille peale Bärq oli urisenud, et kõige parem rohutee on must kohv. Ühel hetkel aga hakanud kõlaritest mängima Dylani „Death is Not the End“, mille peale kogu tuba oli vaikseks jäänud ning Bärq poetanud pisaragi. (Johanson)

1.3 Kõik on justkui muutunud, kõik on justkui sama ... taasiseseisvunud Eestis

Juhan Viidingu kokku kutsutud Amor Trio oli ettenägelikult ühiskonnakriitiline.³³ '70ndatel polnud veel NSVLi väikekodanlust tekkinud, retro lainet polnud samuti jõudnud. Amor Trio aga etendas sõjaseelse meelsuse võlu ja paroodiat samaaegselt.³⁴ (Johanson) Tõnis Rätsep meenutab, kuidas neid oli kahtlustusega isegi võimude poolt jutule kutsutud, kuid nemad teatasid sirgelt, et nad ironiseerivad – nii oli lubatud ansamblit edasi teha. (Rätsep) Kui nende loomingut kuulata, siis kirglik leek vaheldub muigel läila maitsega, sõltuvalt kuulaja

³¹ Tegemist on küllaltki tõlkimatu fraasi ja ühtlasi laulupealkirjaga – „mööda vahitorni äärt“ – see ei ütle otseselt midagi. Loo alltekstiks võiks pidada Js 21.1-10.

³² Johanson nimetas sellise sõnaga, kuid mõeldud on kohalikke taimeteid, mille tervisliku toime rõhutamine tollel ajal moodi oli hakanud tulema.

³³ Tegemist on Juhan Viidingu, Tõnis Rätsepa ja Lembit Ulfsaku moodustatud vokaalansambliga, kes esitas koos saategrupiga '30ndate ja '40ndate lööklaule, enamasti saksa või prantsuse keelest tõlgitud.

³⁴ Seevastu tänapäeval mõjub see täiesti kolmandat moodi, sest oma lihtsa sisuga, mis nüüdisaegses muusikas on üldjuhul täiesti labastunud, on see siiski viisakalt esitatud.

meelestusest. Selle taustal mõjuvad hilisemad Viidingu ja Rätsepa lavakavad veel enam kirjandusliku kabareena. Johanson meenutab, et need olid '80ndatel väga populaarsed. Pärast taasiseseisvumist tekkis uus olukord, kus Viiding leidis – ja ta polnud sugugi ainuke – et ühiskonna kriitika on vaatamata korra muutumisele sama asjakohane. Publik ei olnud sellega niivõrd kaasa tulnud.³⁵ Johanson toob Dylani paralleeli selle kaudu, et tema mastaap on sedavõrd suurem, et ta on keerulised ajad siiski lõpuks enda kasuks sai pöörata.³⁶ (Johanson)

Ent ka Juurus ei jätkunud Eesti ajal samasugune meeoleu. Inimesed olid teised, seltskonnad moodustusid teistsuguste suundadega. Muidugi käis ka vanu sõpru ja lõkke ääres oli palju toredaid koosviibimisi, aga üldpilt oli teine. (Pädam) Kaupo Padar, kes tollel ajal pastoriks õppis, mäletab Jüri Bärigiga kohtumist väga helgena. Olles sattunud Juuru, andis Bärig talle pärast pikka vestlust Dylani '76. aasta albumi *Desire* ja tekstide tõlked, et saaks enne magama minekut selle ära kuulata. Sellest sai hilisemale Vanalinna Hariduskollegiumi gümnaasiumi juhatajale oluline sild, kuidas õpilastele edasi anda kristlikku õpetust ja filosoofiat. Tagantjärele meenutades hakkas talle Dylan nii mõjuma tänu Bärigi isiksusele – „et näed, et seesama Dylan on vaimustanud seda inimest, kes käitub niimoodi, nagu tavaliselt inimesed ei käitu, noh, nagu, nagu egovabalt, justkui egoväliselt.“ (Padar)

Padari õpilane Nero Urke meenutab oma inglise keele tunde, kus õpetaja oli kõrvale jätnud õpikud ja töövihikud ning tegelenud hoopis Dylani tõlkimise ja mõtestamisega. (Urke) Padar ise mäletab, kuidas ta lasi hilinejatel karistuseks pärast tunde Bärigi ja Kulli tõlkeid toksida arvutisse, et neid hakata failidena lihtsamini käsitlema. Illustratsioonina sai kasutatud erinevaid Bärigilt saadud tõlkeid ka lõpukõnedes jne. (Padar) Urke lisab, et kuigi ajaline ja ruumiline kontekst oli

³⁵ Kohaliku kollase ajakirjanduse oli ikkagi moodustanud osaliselt varasem vastukultuuri kogukond. Johansonisugused romantikud olid lootnud, et ürgse vägevusega eesti rahvas suudab selle näotu ja vulgaarse arengu etapi vahele jätta. Olevat ta ise pilganud väljaandeid, kes temast tahtsid lugusid teha, et keegi ei hakka neid niikuinii lugema. Selles oli ta eksinud. Olukord oli paljusid pannud varakult pettuma vabaduse püüdes, mis '80ndatel oli olnud nii ühendav. Nii mõnelegi suurkujule, lisaks Viidingule veel nt Urmas Alendriile, Jaak Joalale, Tõnis Mägile mõjusid need ajad raskelt. (Johanson)

³⁶ Isiklikus elus on ta üle elanud mootorratta õnnetuse, kus murdis selgroo, hiljem talle väga raske läbielamisena lahutuse abikaasast Sara. Ühiskondlikus plaanis oli '60ndate lõpus surve poliitiliste *statement*'ide esitamiseks talle meeletult suur, tema hakkas hoopis kantri muusikat ja *cover*'eid laulma (albumitel „Nashville Skyline“ (1969) ja „Self Portrait“ (1970), mis väga kriitiliselt vastu võeti). Täielikult tuli ta sellest välja alles 1975 albumiga „Blood on the Tracks“. Jällegi suutis ta oma maine paljude jaoks ära rikkuda nn kristliku perioodiga 1979-81. Sellest väljatulemine võttis tal aega kuni staaransambli Travelling Wilburys moodustamiseni 1988.

selleks hetkeks väga paljusid muutuseid läbi teinud, siis teemad, mida Dylan puudutas, olid teismelise jaoks mitmel tasandil mõistetavad – ühelt küljelt kumasid läbi Külma Sõja kriiside õhkkond, teisalt üldinimlikkus. (Urke)

Püha Vaimu kiriku piiblitundidest välja kasvanud liin polnud aga sugugi ainuke, kus Bob Dylani muusikat austati. Kuigi teisi taolisi kogukondi ei ole Eestist teada, siis on mitmeid loomeinimesi, kes omal viisil on selle muusikani sügavamalt jõudnud. Üks neist on kitarrist Andres Roots, kes seostab Dylaniga tutvumist eelkõige Soome Radio Mafiaga '90ndate alguses. Tõsisemalt tekkis huvi Guns'n'Roses'e ning Jimi Hendrixi kaudu. Esimene tõi uuesti ja suurendatud mastaabiga päevakorda '73. aasta hittloo „Knockin' on Heaves Door“ ning teise lauldud „All Along the Watchtower“ on tänini Vietnami sõja vastase protesti hümn.³⁷ Dylanisse süübitsemisel oli Rootsi juures oluline osa Hannes Varblasel, kellega sellel teemal sai põhjalikult rääkida. (Roots)

Nero Urke jagab samuti mälestust sellest, kuidas teiste artistide kaudu sai jõutud Dylanini. Guns'n'Roses ja „Knockin' on Heaven's Door“ oli see, mis põhikooli aegadel innustas kokku panema esimest rokkbändi, kus nimetatud lugu oli sisuliselt hümniga staatuses. Sealt edasi ka The Rolling Stones'i *cover* laulust „Like a Rolling Stone“, mida näitleja meenutab '98. aasta Tallinna Lauluväljaku kontserdilt peaaegu ekstaatiliselt kogemusena. (Urke) Praktiliselt ka sellest ajast tekkis Kaupo Padari kaudu kokkupuude Jüri Bärge ümber koondunud liiniga. Sisulises plaanis on aga Urkel muusikule pigem eraldiseisev pilk, millest tuleb põhjalikumalt juttu peatükkides 2.2 ja 4.1.

Kuulsaks sai Dylan folk-muusikuna ja kuigi ta sellesse ringkonda pikaks pidama ei jäänud, on siiani tema kõige tuntumad lood just sellest perioodist. Fotograaf Maarja Urb oli Dylanini jõudnud Viljandi Pärimusmuusika festivali kaudu, kust oli soetanud iiri ansambli Tre plaadi. Sellel oli Dylani '76. aastal ilmunud laul „One More Cup of Coffee“, mis teda puudutas. Kuna aga internett ei olnud siis veel igapäevane asi, ei saanud ta alguses Dylani muusikat väga palju kätte. Ka tema püüdis sõnu tõlkida, kuigi talle olevat alati tundunud, et ta ei saa tegelikult aru, millest lauldakse – et tegelikult lauldakse hoopis millestki muust kui see, mis talle tundub. Pärast natukest arutlust jõuab ta järelduseni, et tema inglise keele

³⁷ Tegemist on looga, mida Dylan on läbi aegade kõige rohkem oma kontserte laulnud (BobDylan). Viimase aja esitusviisist jääb mulje, et tema *cover*'dab Jimi Hendrixi *cover*'it sellest loost.

Viide „BobDylan“ näitab Bob Dylani ametlikul kodulehel olevat informatsiooni tema kontserdi kavade kohta, mis on talletatud alates muusiku karjääri algusest. Kirjanduse loendis on ka otseviide sellesse virtuaalkeskkonda.

oskusest ei piisa sõnasõnaliseks tõlkimiseks – ta pigem ainult aimab Dylanit. (Urb) Selles teadmises ei ole ta sugugi üksi. Kui Varblane ja Raudam keelasid naljaga pooleks tõlkimise üldse ära, siis Sibul pidas lihtsalt seda poeetilist keelt eesti kuulajatele püüdmatuks. Seda öelnud, lisas ta ruttu, et eestlase jaoks kannavad kohalikud luuletajad võrratult edasi puudutavat sõnumit, millest nii mõnigi oleks sarnaselt Dylanile väärt Nobeli preemiat. (Sibul) Roots näeb Dylanit keelelist keerukust peamise põhjusena, miks Dylan ei ole Eestis nii populaarne kui inglisekeelses keskkonnas. (Roots)³⁸

Uue millenniumi noorte jaoks on olnud Dylan teatud määral ikkagi tähtis. Endine ansambli Progress laulja Ragnar Kaasik nimetab Dylanit ülimalt sobivaks vihasele noorusajale. Ta moodustab selle kaudu omamoodi kinnise jada viies mässumeelsuse omakorda vaatama tänapäeval vanakooli roki poole – seal on aga Dylan tema sõnul vältimatu. (Kaasik) Vaadates ajalukku on näha, et möödunud sajandi '60ndad ongi üks oluline sõlmpunkt.³⁹ Ja Dylan oli selgelt osa vastukultuurist.⁴⁰

Lavastaja Karl Koppelmaa toob sisse mõtte, et tänapäevane vihane noorus on teise iseloomuga, justkui asotsiaalsem. Ilmselt on Dylan Lääne kaasaegses kultuuris vältimatu, ja tõepoolest vaatab osa tänapäevasest vastukultuurist vanakooli artistide poole. Dylan mõjub revolutsioonina ning sobitub oma sümbolistliku keelekasutuse ja kaasaegse olukorra kaootilisuse sünteesis teatud mõttes nagu noorte korraldatud kliimastreigid – põhimõte on selles, et ei teata, mida tahetakse, aga justkui teatakse, kuidas seda saavutada. Noore inimese revolutsioon on see, mida püütakse väljendada asotsiaalsusega ehk eemaldumise või mitteosalemisega, mis jällegi teatud perspektiivist on väga sotsiaalne. Selles on ka tunda ülbust, et kui ei meeldi, siis lihtsalt eraldutakse või muututakse passiivseks. (Koppelmaa) Ja seda demonstreeris Dylan väga selgelt '65-'66

³⁸ Üksikuid lugusid tõlkinud veel Juhan Habicht, kuid nendega pole õnnestunud autoril tutvuda.

³⁹ Teiste seas mängis suurt kaalu inimõiguste liikumine, hipi liikumine, kaasaegne ülikoolide kampuste süsteem. Seoseid loovad televisiooni jõudmine massidesse '50ndate lõpus, *rock'n'roll*'i ja selle edasiarenduste kujunemine, rasedusvastaste vahendite laialdasem turule jõudmine. Selle kõige sees tuleb arvestada ühiskondlikke situatsioone, millesse need nähtused tekkisid: J. F. Kennedy presidentuur, USA ja NSVLi vahelised konfliktid, Vietnami sõda jpm. Toonane vastukultuuri puhang oli lähiajaloo suurim, kui hinnata avaliku aktiivsuse mastaapi. Hilisemad arengud on tihtilugu tolle aja kuma või jätk.

⁴⁰ Kuigi täpselt sama tõene oleks lause, et Dylan selgelt ei olnud osa vastukultuurist. See on teatud mõttes ka üks põhilisi dilemmasid, mis temaga tegeledes tekib. Mõistuslikult on raske hoomata teda ühtaegu kahes äärmuses. Seda hakatakse põhjalikult avama järgnevatel peatükkides.

aastal, kui intellektuaalselt suitsetas välja kõik idiootsed kollase ajakirjanduse küsimused, andes neile seosetuid vastuseid.

Vastukultuuri interpreteerimine on aga omaette teema. See ei ole üks kindel asi, vaid üldnimetaja kõigile nendele osakestele, mis pole nn põhivoolus. Nagu juba eelmises peatükis välja on toodud, siis ka NSVLi-aegsed Dylani huvilised moodustasid mitmeid eriilmelisi vastukultuuri suundasid selles vallas: Viiding huvitus mittekristlasena kristlusest tehes aga samas intellekti rakendavat tööd Eesti Draamateatris. Sellele kontrastiks eelistas Püha Vaimu kiriku seltskond teostada ennast põranda all. Teiste elu pole autorile nii täpselt teada, kuid vähemalt Varblane ja Raudam liikusid Tartus ühiskonnakriitilises ringkonnas (Roogna).

Revolutsioonist seoses Dylaniga räägib ka Kaupo Padar, kuid täiesti erinevas perspektiivis. Tema jaoks on Dylan pigem vabastanud revolutsionääri andes olulisi suundi juba enne küsimuste tekkimist või nende varases staadiumis. Sellega on kaasnenud samuti teatav asotsiaalsus või mitteosalemine, aga hoopis selle külje pealt, et hilisema aja Dylan loomingu on üha enam tema jaoks läinud sissepoole suunas.⁴¹ See väljendab momenti, et enda jaoks on asjad ära kirjeldatud, pilt ümberolevast selge ning sellest piisab, seda ei pea kuulutama – puudub lihtsalt mõtte näidata seda välja. (Padar) Kuna aga kuuldu ja mõistetud on isiklik vaade, tingitud enda arusaamadest, mis ei pretendeeri kuidagi ainuõigsusele, siis ei saagi seda laialdaselt jagada, sest on võimalik, et see on hoopis tähenduse teksti sisselugemine. Luule puhul tekivad tihti lugedes või kuulates isiklikud pildid, mis lähtuvad alustekstist võib-olla ainult mõneti, vahepeal aga isegi ilmingimata üldse mitte. Sellest tuleb põhjalikult juttu peatükkides 3.4 ja 4.2.

Räägitud on tugevates terminites, nagu asotsiaalsus, sisselugemine. Tänapäeva noorsugu võib nendesse kohtadesse jõuda hoopis teises võtmes. Robustselt väljendudes ei tundu siinsele autorile, et Dylan muusika kutsuks eemalduma virtuaal- või vaimumaailma sõltlaseks, mis on ilmselt enim levinud asotsiaalsuse vormid praeguse aja Läänes.⁴² Ja kuigi ta laulis '66. aasta plaadi

⁴¹ Thomas Mann kirjeldab oma romaanis „Lotte Weimaris“ vanemaealist kunstnikku, kuid üldse inimest ilmekalt ja antud kohas Padari mõtet ka Dylanist tunnetuslikult edasi kandvalt: „Kuid elada ja vanaks saada, selles ongi asi, sinna ongi koer maetud. Kogu heroism seisneb püsivuses, tahtmises elada ja mitte surra, see'p see ongi, ja suurus esineb üksnes vanuritel. Noor võib olla geenius, kuid mitte suur. Suurus ilmneb alles võimu, püsitähatsuse ja vanadusvaimu olemasolu korral. Võim ja vaim, see on vanadus ja see on suurus – ja alles see on ka armastus!“ (Mann, 214)

⁴² Vaimumaailma all on mõeldud psühheedeelsete, narkootiliste ainete või esoteerika lembust.

„Blonde on Blonde“ avaloos „Rainy Day Woman #12 & 35“ refräänina fraasi: „But I would not feel so alone / everybody must get stoned“,⁴³ siis hiljem on ta seda ise kommenteerinud kui piibellikku väljendit (Heylin, 110).⁴⁴ See laul võis olla ainuke arukas vastus sellele olukorrale, kus ta ennast leidis. (Rogovoy, 101)

Olgu vastukultuuri nähtuste ja revolutsiooniga tänapäeva ühiskonnas kuidas on, see on laiemalt hoopis teine põhjalik teema, aga Dylani rolli hinnatakse kõrgelt – Kaasik väitis seda vähemalt väga usutavalt. Küll aga nii pühendunud kuulajaid, keda kaasata sellesse uurimusse, palju ei leidu. Tihtilugu on Dylanit võetud pigem lihtsalt ühe osana vanakooli rokkmuusikast. (Kaasik)

Vahest kõige otsesem seos lähemast minevikust eesti kultuuri ja Bob Dylani vahel on Tartu bluusitrio Bullfrog Brown'i peaesinejana üles astumine kolmepäevasel Bob Dylani Acusticfestil muusikafestivalil Manchesteris. Tutvustati neid seal kui Eesti bluusi sürrealiste. (Roots)

⁴³ Tõlkes: „Ma ei tunneks ennast nii üksi / kõik peavad „end pilve tõmbama“ (või siis teises tõlgenduses „saama kividega loobitud“.

⁴⁴ Selle fraasiga loo intrigeerivus ei lõppe. Nimelt olevat ta enne „Rainy Day Woman #12 & 35“ salvestamist kogu ansambli stuudio lähedale kõrtsi viinud sõnadega, et tema koos kaine bändiga seda lugu ei linti ei mängi. Purjakil tagasi jõudnud, oli ta käskinud kõigil võtta instrumendi, mida nad tegelikult ei mängi. (Roots) Paraadi meenutav tulemus on, nagu öeldud, albumil „Blonde on Blonde“. Alguses olevat see veel USAs ja Suur Britannias ära keelatud põhjendusega, et see propageerib narkootikume. Seda, kas aga laulu autor tahab öelda, et „kõik peavad end pilve tõmbama“ või „kõik peavad saama kividega loobitud“, saab täpsemalt ise tunnetada.

2. Maskimäng Bob Dylani moodi

Eelmises peatükis sai põgusalt käsitletud Bob Dylani muusika stiilide muutusi – nendega koos on muutunud ka laulumaneer ja avalik imidž. Peaaegu kõik need pöörded tema karjääris on vähemal või rohkemal määral esimese hooga maha laidetud. Lähema vaatluse alla tulevad põhilised Dylaniga seostatud aspektid: isikliku müüdi loomine, hägusus seoses laulutekstide ja autori suhtest ning autorlusega seotud kelmustest laiemalt.

Dylani maskimäng hakkab nimedest: sünninime, Robert Allen Zimmermann asemel hakkas ta '60. aastal kasutama lavanimena Bob Dylanit (Heylin 2001, 33). Enne seda oli ta kasutanud esinedes hoopis nime Elston Gunn (Heylin 2001, 27). Lisaks nendele on ta ennast aja jooksul nimetanud kui Blind Boy Grunt (Robbins, 48), Philip Ochs (Goddard, 45), Jack Frost (Kinney, 193), Sergei Petrov (Gray 2006, 133) jne. Nimedega mängimine pole aga sisuliselt veel nii oluline aspekt.

Võib jääda mulje, kuidas selline teema on seotud religioonialase uurimusega. Dylani (ja iga artisti) motiivid ja esinemisviis on aluseks üldse tõsiseltvõetavusele. Tema puhul on aga just see paljudele pinnuks silmas, sest muusiku valikud on olnud ootamatud ning mitmel juhul on arvatud, et need on ebasiirad ja üldse narritamiseks kavandatud. Käesolevas peatükis peatutaksegi esimese hooga narri tegelaskujul.

2.1 Narri roll

2016. aasta oktoobris pälvis Bob Dylan paljudele üllatuslikult Nobeli kirjanduspreemia. Käisid arutelud, kas laulusõnad on piisavalt kirjandus või hoopis, kas ameerika laulutraditsiooni jätkamine on piisav põhjendus sellisele auhinnale.⁴⁵ Varsti jahmatas aga maailma see, et muusik midagi sellele teatele ei vastanud.

⁴⁵ Laureaadiks valimise peamine põhjus on tõlgendatav, justkui anti see USA siseasjade edendamise eest. Selgitus oli järgmine: „for having created new poetic expressions within the great American song tradition“ (The Nobel Prize in Literature 2016), mis võiks tõlkes kõlada: „uudsete poeetiliste väljenduste eest suures ameerika laulu traditsioonis“. Võib-olla, kuna see „suur ameerika laulutraditsioon“ on kujundanud kogu Lääne popmuusika radasid, siis see asjaolu annab olukorrale globaalse mõõtme. Samas on Nobeli kirjanduspreemia laureaate teisi, kes pigem kitsamagi publiku tähelepanu on varasemalt pälvinud.

Viide „The Nobel Prize in Literature 2016“ tähendab Nobeli preemia ametlikul koduleheküljel olevat informatsiooni. Kirjandusloendis on ka hüperlink sellesse keskkonda.

Paljud arvasid, et ta võib sellest sarnaselt Jean-Paul Sartrele loobuda. Alles kahe nädala pärast andis Dylan avalikult teada, et võtab selle autasu vastu. Pärast seda aga tekitas parasjagu furoori asjaolu, et ta ei läinud ise seda vastu võtma, vaid saatis enda asemel laulja Patti Smithi, kes esitas Dylani loo „A Hard Rain's A-Gonna Fall“. Lõpuks, 2017. aasta aprillis, kui Dylan oma kontserttuuriga Stockholmi jõudis, toimus ka väike bankett temaga koos.

Hannes Varblane arutleb selle teema üle öeldes, et Dylan pole kunagi püüdnud meeldida ja üldsegi on kõik tema puhul küsimärgi all. Ta kasutab nii suurejoonelisi kujundeid oma loomingus ning tema imidži muutused on nii ettearvamatud olnud, et tema puhul tõtt teada on väga raske. (Varblane) Mitmes intervjuus tõstas ootamatuste teema seoses tema isikuga. Teda ja tema loomingulisi ilminguid võrreldi tihti narri karakteriga. Kuna see on üks põhilisi aspekte, mis asetub Dylani loomingu temaatilisest tasandist sügavamale, justkui motiivide tasandile, siis mängib see igal juhul laulusõnade tõlgenduses juba rolli. Järgnevalt on välja toodud erinevad 'narri' definitsioonid, et avada veidike selle printsiibi põhimõttelisi tagamaid ja küsimuse kohti.

Esimene moment on see, et Dylani juures räägitakse sellest printsiibist, kasutades aga erinevaid termineid: narr, vembumees, kloun, veiderdaja, kuju muutja. Inglise keeles vastavalt: *fool, joker, trickster, clown, jester, shape shifter*. Järgnevate lõikude juures on selguse mõttes kõikjal lisatud tõlkele järele sulgudesse ka inglisekeelne termin, millest eestikeelne on tuletatud.

Klassikaline definitsioon Encyclopædia Britannicas nimetab narri (*fool*, kelle paralleelvasteks on öeldud ka *jester*) koomiliseks meelelahutajaks, kelle tõeline või teeseldud totrus naerutab publikut. Professionaalsed narrid olid tuntud alates Vana-Egiptuse viienda dünastia kuningate perioodist kuni 18. sajandini pKr.⁴⁶ Narri tegelaskuju on väga oluline nt Shakespeare'i näidendites. (Goetz, 870)

Carl Gustav Jung on laiendanud vembumehe või triksteri (*trickster*) karakterit inimarhetüübile, milles ta näeb üksnes petlikku potentsiaali. Kollektiivsel tasandil on see iga üksiku inimese madalamat sorti omaduste summa. (Jung, 177) See tähendab, et avalikult tajutav pettus ja silmakirjalikkus on peidus igas inimeses endas. Selle ilmingu seletamiseks kasutab aga Jung ka mitmel korral 'narri' (*fool*) terminit nt lk 159-162.

Hispaania luuletaja ja mütoloogia uurija Juan-Eduardo Cirlot on kirjutanud raamatu „A Dictionary of Symbols“, kus kirjeldab narri (*fool*) eelkõige taro kaartide

⁴⁶ Vana-Egiptuse viies dünastia valitses ca 25. ja 24. sajandil eKr.

süsteemis, millest tuleb ka põgusalt hiljem juttu, kuid lisab, et klassikaliselt on narr seotud ka klouni (*clown*) rolliga (Cirlot, 110-111). Kloun (*clown*) on vastand kuningale – kuningas on esimene, kloun aga viimane. Teda alandati ja ta oli naerualuseks. (Cirlot, 51) Veiderdaja (*jester*) kehastab rohkem duaalsust kui koomikat. Kuigi ta ütleb sarnaselt klouniga meeldivaid asju karmilt, kohutavaid asju aga naljatades. (Cirlot, 163) Duaalsusega seoti ka Hermese tegelaskuju Vana-Kreekas (Cirlot, 116).

Taro kaartide traditsioonis, mille päritolu viiakse mõnikord tagasi Vana-Egiptuse või Vana-Hiina kultuuridesse ja mis kristliku kabala ja alkeemikute kaudu on jõudnud kesk- ja uusaegsesse Euroopa kultuuri, on Narri (*The Fool*) tegelane üks mõistatuslikemaid. Teda ei asetata kaardipaki üldisesse numeratsiooni, vaid tähistatakse number nulliga – mõnikord ka number 22-ga. Esimene variant seab ta esimeseks, teine variant viimaseks (justkui algus ja ots samaaegselt, kuid võib-olla ainult selle maailma oma). Narriga seostatakse riskeerimist, idealistlikkust ning enesekindlust või iseteadlikkust. Ajalooliselt on see tegelane sümboliseerinud rohkem ilma väärikuseta väljaheidatud vembumeest (*joker*) või tühist kojanarri (*jester*). (Dean, 75-84) Järgmine kaart Taro pakis on Maag (*The Magician*), kelle kohta öeldakse, et ta presenteerib Narri väljakujunenud isiksusena. Tema varjukülg on vembumees (*trickster*), kes viib rajalt kõrvale meeli liigutavate manipulatsioonidega. (Dean, 90-95)⁴⁷ Mõistatuslikkust lisab asjaolu, et Dylani juures käsitletakse narri (*fool*) ja vembumehe (*trickster*) sümboolikat paralleelselt, kuid Taro liinis on need väljendatud erinevate tegelaskujudega (Ballassone).⁴⁸

Mitmed Dylani uurijad on seda teemat ka eraldi käsitleanud. On võrreldud prohveti ja triksteri karaktereid – nad mõlemad on sõnumitoojad, piiride ületajad erinevate maailmade vahel. Trikster näiteks on siinkohal Vana-Kreeka Prometheus, kes jumalatele tule välja pettis, kuid tänu sellele lõi kultuuri. Samuti on trikster kultuurilooja, -tooja ja -hävitaja rollis ka põlis-ameerika indiaani kultuutides (winnepagojt) (Kull). Dylani juures räägivad triksteri kohta pidev liikumine, loomingulised vargused ja identiteedi muutused. Ta väljendab seda justkui

⁴⁷ Taro kaartide sümboolika on sisse toodud, kuna mitmel Dylan on kasutanud seda ise mitmel albumil nt „Desire“ (1976), „Street Legal“ (1978) ja „Infidels“ (1983).

⁴⁸ Jokker (Joker) on ka kaart n-ö tavalises 52 kaartiga pakis, küll aga samamoodi väljaspool üldist seaduspära. Mitmetes mängudes võib ta osutada väga kasulikuks või kahjulikuks pöörates mängu käigu pea peale.

Veel üks oluline punkt selle teema juures on see, et ükski neist tähendustest ei väljenda mingigi terminiga seda, et vembumees (*joker*) oleks sadistlik psühhopaat nagu 2019. aasta Todd Phillipsi filmist „Joker“ selgus.

kutsumusena laulus „Tears of Rage“, kus küsib refräänis: „Miks mina pean alati olema varas?“⁴⁹ (Scobie, 31-35) Sellele lisab värvi asjaolu, et juba peaaegu 60 aastat on ta astunud erinevatesse rollidesse nimega, mis pole talle sünnipäraselt antud. Teine meetod, mida kasutatakse, on läheneda puhtalt loominguga ning jätta isik kõrvale. Nii on jäädud teatavas mõttes diskreetsemaks, öeldes, et Dylani lugudest rääkides saab kõik vihjed, viited ja plagiaadid kokku võtta sõnaga intertekstuaalsus. (Thomas, 131)⁵⁰

Aidan Day toob oma raamatus „Jokerman: Reading the Lyrics of Bob Dylan“ sisse selle, et narri (*fool*) mõistel on ka kristlik tähendus. Ka Kristus tegi ennast narriks ja naerualuseks, hakkamata kannatusloos vastu oma süüdistajatele, sest kuulab Jumala taht. (Day, 139) 1Kor 3:18-19 vastandatakse tarkust ja narrust ning 4:10 väljendab Paulus, et kristlased peavad olema arutud Kristuse pärast. Märtrid ehk veretunnistajad olid naerualusteks paganate ja juutide seas, kristlaste jaoks aga tõelised uskujad. Kõrbeisased ja munkasid laialdasemaltki on nimetatud pühadeks narrideks või Kristuse pärast arututeks.

Day aga jätkab öeldes, et narr (*fool*) võib muutuda vembumeheks (*trickster*) ning lõplikult ei saagi väita, kumb ta on (Day, 140).

Segadust erinevate terminitega saab ehk kokku võtta nii, et narr (*fool*) on see, kes võib esineda nii siiralt kui ka mängides. Kloun (*clown*) ja veiderdaja (*jester*) märgivad täpsemalt pigem narri mängimist. Vembumees (*joker, trickster*) on aga spetsiifilisemalt see, kes mängides narri või esinedes klounina võib tembutada või pigem manipuleerida publikuga. Ühesõnaga laias tähenduses võib narriks olla saadud nii madaldamise kui ka mängu tulemusel. Sealjuures võib mäng näidata tõde, aga samas võib see vaatajat hoopis haneks tõmmata.

Johanson avab seda teemat nii, et tahtes väljendada tõde, peab jääma narri rolli. Kui jääda kandma üht kindlat agendat, Dylani puhul siis '60ndate esimese poole sotsiaalõiguste ja võrdsuse põhimõtteid, siis varem või hiljem oleks ta lauljana muutunud küllaltki mõttetuks. Paljud liikumised on teda hiljemgi tahtnud oma lipulaulikuks, kuid ta on alati õigel ajal tulema saanud. (Johanson)

Järgnevalt sukeldutakse nendesse motiividesse juba üksnes muusiku näidete taustal tema loomingust ja elust.

⁴⁹ „Tears of Rage“ on salvestatud 1967, avaldatud kogumikus „The Basement Tapes“ (1975). Originaalis kõlab see rida: „Why I must always be the thief?“. Loomingulistest vargustest tuleb lähemalt juttu peatükis 2.3.

⁵⁰ Intertekstuaalsuse mõistest tuleb lähemalt juttu peatükis 2.3.

2.2 „Praegu on Halloween. Ma kannan oma Bob Dylan maski.“⁵¹

Johanson pajatab ühe loo, mis tema kõrvu on Dylanist jõudnud. Muusik olevat väljakuulutanud kontserdi USA väikelinnas ning teda oli tahtnud vaatama minna üks mees, kitarrist. Paraku aga juhtus nii, et talle tuli endale esinemine, kõrtsimäng, samale õhtule, mille ta pidi lepingute pärast vastu võtma. Ja kuigi tal olid isegi piletid olemas, siis kuna asjad läksid risti, jäi minemata. Aga juhtunud siis keset seda esinemist, mis toimus kuskil äärelinna baaris, kell oli juba hiline, et ruumi oli astunud ei keegi muu kui Bob Dylan. Istunud lauda, kuulanud muusikat. Mees muidugi väga õnnelik, et just oli tahtnud kontserdile minna ja siis nüüd astub legend ise sisse. Ta polnud ühel hetkel vastu pidanud, tervitanud Dylanit ja kutsunud koos oma bändiga lavale kaasa mängima, mille peale viimane oligi klahvpillide taha asunud ning koos oli jämmitud pikka aega ning pärast veel üheskoos istuma mindud, kuulatud ära palju plaate ja siis vastu hommikut oli Dylan öelnud, et ta peab nüüd minema ning oli palunud vahetada kontakte kitarristiga. Sellega aga asi ei lõppenud. Umbes kümme aastat hiljem oli selle mehe telefon sarnases õhtumelus helisenud. Küsimusele, kes on, sai vastuseks: Bob Dylan. Kitarrist oli aga lõbusas tujus ja läinud kohe naljaga kaasa, et jaa-jaa, muidugi Bob Dylan, siin räägib Dustin Hoffman. Teiselt poolt oli aga öeldud, et ei-ei, tõesti Bob Dylan, et ise ta ju andis numbri. Ja jätkas, et tema kontserttuur jõudvat varsti jälle sinna väikelinna ning ta mõtles, kas see kitarrist ei tahaks koos tema bändiga tulla kaasa mängima, et heliproov on mõni tund varem ja nii. Siis oli kitarristil meeoleolu tõsiseks tõmmanud ning küll kahtlevalt öeldud ajaks kohale läinud, kuid soojalt vastu võetud ning ta mängiski terve kontserdi kaasa. (Johanson)

See on üks paljudest näidetest asjaolu kohta, kuidas Bob Dylan ümber tiirlevad igasugused müüdid. Konkreetselt see lugu on tõenäoliselt siiski päriselt juhtunud, sest see oli Johansonini jõudnud läbi kolmanda inimese otse sellelt samalt kitarristilt. Mõtisklused Dylanile on seotud maskimänguga, need kulgevad tihti teemade juurde, nagu tõe ja mittetõe tasakaal. Paljudel juhtudel on vastused perspektiivides, mille kaudu vaadata. „Mittetõde“ on siinkohal sobivam termin kui „vale“, sest esimene jätab ruumi mütoloogilise keele laiaulatuslikkuse

⁵¹ Originaalis: „It's just Halloween. I have my Bob Dylan mask on“. Nõnda ütles muusik jutu sees pärast laulu „Gates of Eden“ esitamist 1964. aasta New Yorki Filharmoonia kontsertmajas toimunud kontserdil. (Puterbaugh)

mõtestamisele, teine aga viskaks kogu asja lihtsalt minema või naeruvääristaks selle. Oscar Wilde olevat öelnud, et inimene on kõige vähem tema ise, kui ta räägib sellena, kes ta on. Kõneledes läbi maski, tuleb tõde välja.⁵² (Balassone)

Suur osa Dylani muusikast on mažoorises laadis ehk klassikaliselt röömsakõlaline. Paljudes lugudes, eriti vanemates folklauludes, on tunda spirituaalide helivärve. Balassone toob välja, et laulude õnnelikkuses on ka midagi karnevalilikku. Ta viitab sellele, et rändtsirkuse trupid olid tihti just need, kelle seltsis Dylan '60. aastal New Yorki poole rändas. Laulja on ise seda kommenteerinud, et paljudelt tsirkuse artistidelt on ta õppinud elamise aluseid nagu väärikus, vabadus ja kuidas olla iseendas. (Balassone) Üks omamoodi karnevaliliku meeleoluga lugu on kindlasti „Mr. Tamburine Man“ albumilt „Bringing it All Back Home“ (1965). Koppelmaa kommenteerib selle loo avarust, öeldes, et tegelikkuses ei ole üheselt mõistetav, kas härra Tamburini Mehe näol on tegemist Jumala, narkodiileri, tulnuka või *deus ex machina*'ga (Koppelmaa). Selles loos on ka klounist üks episood, kellele mina-tegelane osutab, et talle ei peaks üldse tähelepanu andma, ta vaid jälitab varju (Dylan 2016, Bringing it All Back Home). Dylan asutas '75. aastal oma tsirkuse, kui pani kokku meeskonna kontserttuuri jaoks, mille nimeks sai Rolling Thunder Revue.⁵³ (Balassone) Seal esinesid tema ning mõned teised muusikud ka kontsertidel maskeeringuga – kõige sagedamateks olid peamiselt teatri ajaloost, jaapani kultuurist ning Ameerikas XIX ja XX sajandil levinud meelelahutuslikust *minstrel show*'st tuntud valge näomaaling või läbipaistev plastikust mask.⁵⁴

Dylani laulusõnades on grammatiliste isikute käsitlemine tihti küllaltki mänguline. Muusik ise on seda kommenteerinud, et „mina“ laulu tekstis võib olla esimene isik (ehk siis laulja või laulukirjutaja ise), kolmas isik (kelle perspektiivist siis laulu esitatakse) või ka Jumal, kes räägib inimkonna või isikuga (Kinney, 189). On arvatud ka, et mõnes laulus võib „minu“ ja „sinu“ dialoog olla tegelikult sisemine vestlus endaga (Scobie, 173-174). '83. aasta albumil „Infidels“ on lugu nimega „I & I“, mille refrään kõlab järgnevalt: „Mina ja mina / loomingus, kus selle iseloom ei austa ega andesta. / Mina ja mina / üks ütleb teisele, ükski inimene, nähes mu

⁵² Dylan ise on seda mõtet ka parafraseerinud dokumentaalfilmis „Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese“ (Scorsese 2019).

⁵³ Sisuliselt tõlkides: Meelelahutuslik müriseva äikese muusikaetendus.

⁵⁴ Kuigi Dylan paistab kursis olevat nii teatriga laiemalt kui ka jaapani kultuuriga, siis on tõenäoline, et tema enda näo valgeks võõpamise tagamaad asuvad just Ameerikas levinud mustanahalisi pilkavad etteasted.

palet, ei jää elama“ (Dylan 2016, Infidels).⁵⁵ Sellest leiab selged viited salmle Ex 33:20, aga peale selle toob Rogovoy välja rastafaristliku käsitluse ning viitab ka Buberi teoloogiale (Rogovoy, 238). Sellega aga võimalused ei lõppe: muusik ise on öelnud, et „tema“, „see“ ja „nemad“ pole tihtilugu midagi muud kui tema ise (Renza, 125). Dokumentaalfilmis „Dont Look Back“ on stseen, kus Dylan loeb ajalehest, kuidas tema kohta kirjutatakse, et ta suitsetab 80 sigaretti päevas, mille peale ta tõstab pilgu ja ütleb, et issake, küll on tore, et ma pole mina. (Pennebaker) Peter Vernezze ja Paul Lulewicz kirjutavad raamatus „Bob Dylan and Philosophy“, et laulja on öelnud ennast ka suhestuvat kuulsa prantsuse sümbolistliku poeedi Arthur Rimbaud' sõnadega, et mina on keegi teine. Nad jõuavad selle väljendiga budistlikusse mõtteviisi, kus ei tunnista materiaalses maailmas sellist mõõdet nagu „mina“ või „ise“ – see on erinevate põhjuste kogum, mis on alatise muutuses. (Vernezze & Lulewicz, 133) Sellega seondub muusiku '70. aasta album „Self Portrait“ (ehk „Autoportree“), mille kaanepildil on nägu, mis ei näe välja Dylani moodi ega ole ka teadaolevalt tema maalitud. Samuti oli see esimene album pärast tema debüütplaati, kus suure osa lugudest moodustasid just *cover*'id teiste artistide loomingust.

Huvitaval kombel on aga Dylani lugudes väga harva kasutatud „meie“ vorm. Erandiks siinkohal on nt laulud „With God on Our Side“ albumilt „Times They Are A-Changin'“ (1964), „Isis“ albumilt „Desire“ (1976) ja mõned armastuslaulud. „Meie“ vorm mõnedes lugudes annaks selgelt ühiskondliku mõõtme. Vaata näiteks „I Shall Be Released“ ja „We Shall Be Released“ või „What Good Am I?“ ja „What Good Are We?“. Mitmuse mõõde on peidetud lugude sisse ja lisaks nende alltekstidesse. Paljudel juhtudel kasutab Dylan mõnd varasemat rida või väljendit. Ja kuigi, andes sellele oma konteksti, astub ta teataval määral sellesse traditsiooni liini – ja nii tuleb ikkagi välja „meie“, kuigi kirjas võib olla „mina“, „tema“ jne.

Kogu see segadus laulusõnade tasandil ning esitaja isiku tasandil – teisisõnu, kogu läbinähtamatus selle maskimängu juures on paljudele kuulajatele tekitanud Dylani suhtes tugevaid umbusunoote. Urke käsitleb seda teemat väga põhjalikult esitades tundmusi nagu oleks sellesse muusikasse teatav filter kodeeritud. See on teda mõtlema pannud, kuhu kuulduga kaasa minnes teel ollakse või, kas see, mida loos esitatakse, on miraaž. (Urke) Siinse töö autor nõustub selle mõttega ning lisab, et ootamatusega paneb Dylan oma „järele jooksjad“ alati situatsiooni, et nad

⁵⁵ Originaalis: „I and I / In creation where one's nature neither honors nor forgives / I and I / one says to the other, no man sees my face and lives“.

peavad küsima endilt, mille või kelle järel siis ikkagi joostakse. Urke lisab, et see umbusunoot võib olla ka Dylanil endal oma muusika kohta, viidates 2004. aasta teleintervjuule saates „60 Minutes“, et mõned tema varasema karjääri lood on peaaegu et maagiliselt kirjutatud. Sealjuures tsiteerib ta avasalmi loost „It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)“ (1965): „Pimedus keskpäeval / varjab isegi õnnesärgis sündinu, / käsitöö tera, lapse õhupalli, / jätab varju mõlemad nii päikese kui kuu, / et mõista, sa tead liiga vara, / (et) ei ole mõtet proovida“ (Dylan 2016, Bringing it All Back Home).⁵⁶ Selle esitanud, lisab ta, et keegi lihtsalt ei võta kätte ega kirjuta selliseid ridu. (Urke)

Dylanit kuulates leiaks ennast nagu peegleid täis ruumist, kus iga peegel näitab natuke erinevat pilti. Urke toob näiteks loo „Just Like a Woman“ (1966), mille refrään kõlab järgnevalt: „Ta suhtub just nagu naine, jaa, nii on / ta armastab just nagu naine, jaa, nii on / ja ta valutab just nagu naine, / aga ta murdub⁵⁷ nagu väike tüdruk“ (Dylan 2016, Blonde on Blonde).⁵⁸ Kas ta pilkab, on kaastundlik, imetleb? Teine lugu, mille Urke toob välja on „Ballad of a Thin Man“ albumilt „Highway 61 Revisited“ (1965), kuid see tekitab küsimusi seoses kummitava tumeduse ja kordustega, mis kerivad iga salmiga järjest rohkem üles. (Urke) Urke tutvustatud peeglite metafoorile vastas Dylan ise juba aastal 2012, kui kohal viibijate hämmastuseks oli lavale enne kontserti lasknud paigaldada suured peeglid, millest publik nägi ennast. (Kinney, 232) Küllaltki otsekohene viis tuua inimesed vaatama endale otsa.

Vastuseks aga Urke skepsisele selle kohta, et Dylani loomingu motiivid kuulaja perspektiivist on läbinähtamatud, peab ütleva, et kogu oma karjääri jooksul on muusik ettearvamatutel hetkedel muutnud oma suundi ning sellega raputanud paljusid kuulajaid, kes mugavdunud ootuses tahaksid, et mõni sõnum või stiil muusikus alatiseks pidama jääks ja süveneks.⁵⁹ Teisisõnu, kui inimesed astusid tema pärast laeva pardale, siis tegid nad seda vabatahtlikult. Ühel hetkel aga, kui

⁵⁶ Originaalis: „Darkness at the break of noon / Shadows even the silver spoon / The handmade blade, the child’s balloon / Eclipses both the sun and moon / To understand you know too soon / There is no sense in trying“.

⁵⁷ Inglise keeles on sõna *breaks*, mida võib tõlkida mitut moodi: ta „murdub“, „teeb katki“, „puhkeb“ jne.

⁵⁸ Originaalis: „She takes just like a woman, yes, she does / She makes love just like a woman, yes, she does / And she aches just like a woman / But she breaks just like a little girl“.

⁵⁹ Näiteid on siinkohal mitmeid: kõige kuulsamad kindlasti nn protestmuusika kirjutamise lõpetamine ’64., siirdumine *rock’n’roll*’i ’65. ja popmuusikast taandumine ’66. aastal. Kui mitte vähem drastilised polnud kantri stiili omaksvõtmine ’69., kristlusesse suundumine ’79. ja jazz-standardite salvestamine ja nende laulmine kontsertidel alates aastast 2013.

Dylan nägi maad ja otsustas edasi minna nt bussiga, siis hakati teda süüdistama taganemises ja reetmises. Webb viitab intervjuule, kus laulja on öelnud, et publik võib meelt avaldada, palju tahes, aga see muusika, mida ta mängib on sellest meelevaldusest reaalsem, nad võivad seda teha kuni aegade lõpuni (Webb 2006, 75). Ja tegelikkuses ongi nii läinud. Lugeses hilisemaid arvustusi tema kohta, tuuakse ikka ja jälle välja, kuidas nende viimaste muutustega on Dylan nüüd küll hulluks pööranud ja teda ei saa enam tõsiselt võtta – eriti levinud olid need '80ndatel ja '90ndatel aastatel. Varblane kommenteerib seda teemat öeldes, et Dylanil on lihtsalt nina tuule poole, aga selles peitub ka tema andekus. Sealkohal tõmbab ta trafaretseid paralleele muusiku juudi päritoluga. (Varblane)

Muusikatööstuse kiirest voolust välja astumine '66. aastal oli seotud tema raske mootorratta õnnetusega oma kodu lähedal Woodstockis. Selle kohta on põhjalikult uurinud Sid Griffin, kuid ka tema tõdeb oma raamatus „Million Dollar Bash“, et lõpuni pole see asi selge. (Griffin, 33-45) Ootamatu teade, et seoses mootorratta õnnetusega on Dylan tühistanud kogu sama aasta sügisesse plaanitud kontserttuuri, tekitas palju oletusi ning uusi müüte. Artiklid ajalehtedes kandsid pealkirju *a la* „Saladuslikkus Bob Dylani kohta süveneb“⁶⁰ (Gleason Santelli, 59 kaudu). Täpsemalt olid õnnetusega seotud müüdid põhiliselt sellised, kus esimene narratiiv viitas õnnetusele hoopis narkootikumidega, teine aga lihtsalt lavastusele, et luua enda ümber kõmu ning ise samal ajal ühiskonna melust puhata (Rogovoy, 108). ENSVs leidis see kajastust hoopis autokatastroofina (Feldbach, 1) Paljud on aga seda kommenteerinud nii, et vaadates Dylani tähelendu, mis oli üha intensiivsemalt kestnud selleks ajaks üle viie aasta, pidi tulema teatav paus – pealegi oli ta selleks hetkeks abielus ja tema naine Sara ootas esimest last. Nii et taandumise popmuusikaareenilt võib kokku võtta Dylani enda laulutekstiga, mis oli avaldatud vaid veidi üle kuu enne avariid: „kellelgi vedas, kuid see oli õnnetusjuhtum“ (Dylan 2016, *Blonde on Blonde*).⁶¹

Kuigi on viidatud maskimängule erinevatel tasanditel, siis peaks selles arvestama ka kuulajapoolset rolli. Nimelt on väga lihtne eriti sümbolistlikus keeles väljendatule leida endale meelepärane seletus ning tunnistada see ainuõigeks. Elo Viiding kirjutab oma mõtiskluses Juhan Viidingu seostest Bob Dylaniga, et luuletaja saatus on tihtipeale ületõlgendamine – teisisõnu, et luule on väga demokraatlik žanr. Igaüks leiab sealt endale meelepärase. (Viiding) Kull täiendab seda, et piirid

⁶⁰ Originaalis: „The Bob Dylan Mystery Deepens“

⁶¹ Originaalis: „Somebody got lucky / But it was an accident“, laulust „Pledging My Time“.

mõtestamiseks seab ainult lugeja või kuulaja kujutlusvõime vaesus (Kull). Padar toob selle teemaga seoses sisse, et palju otsitakse poeesiale seletusi autori elust, kuid ainuke tõeline avaldus on tema looming (Padar). Dylani uurimises levib aga lähenemine, kus tema intervjuusid ja pressi konverentse peetakse üheks tema loomingu žanriks (Thomas, 119).

Müüdi loome lõpetuseks olgu esitatud veel üks lugu Bob Dylani uitamistest ootamatutes kohtades ootamatul ajal. Nimelt on kirjutanud Minnesota Ülikooli õigusteadlane Alex Lubet artikli „Takerdunud areng: „Autismi“ kahtlusega Bob Dylan kinnipeetud küsitlemiseks“.⁶² 2009. aasta juulis olid Long Branchi linna politseinikud saanud väljakutse ladina kvartalist, kus kohalike jaoks kahtlane mees hulgub vihmasel pärastlõunal mööda tänavaid. Kohale sõitnud konstaablid olid küsinud mehe isikutunnistust, mida aga viimasel kaasas polnud. Bob Dylani nimi ei öelnud ühele noorele korraldajatele midagi, teine teda lihtsalt ei uskunud. Lõpuks oli läbirääkimistega jõutud nii kaugemale, et politseid olid nõus sõitma temaga koos hotelli dokumendi järele. Seal oli asi kiirelt lahenenud. Lubet toob välja esiteks kohaliku vanemkonstaabli kommentaari, et too oleks esimesena küsinud mitte Dylani ID-kaarti, vaid autogrammi. Teiseks paneb ta kahtluse alla selle, kuivõrd legitiimne on kellelegi politsei kutsuda taolise ekstsentrilise käitumise pärast. (Lubet)

2.3 Trikitamine autorlusega

Dylani uurijate üheks suurimaks pinnuks silmas on olnud see, kuidas suhtuda asjaolusse, et sugugi mitte kõik, millele on muusik oma nime alla kirjutanud, ei ole tema sulest. Teda on avalikult (kuid teadaolevalt mitte siiski juriidiliselt) süüdistatud vargustes: see tähendab siis nii viiside kui ka laulusõnade kontekstis. Kõige rohkem viidatakse iiri- ja šoti rahvatraditsioonile, kust pärineb nt viis laulule „Restless Farewell“ albumilt „Times They Are A-Changin“ (1964). Kohalikus kultuuris on see lugu nimega „Parting Glass“, mida lauldakse traditsiooniliselt peolauast ära minekul (Johanson).

Antud teemat on Dylani uurimises käsitletud erinevalt. Gilmour, kes on tegelenud eelkõige piibellike taustade uurimisega tema loomingus, nimetab seda

⁶² Originaalis: „Arrested Development: Bob Dylan, Held For Questioning Under Suspicion of “Autism““.

intertekstuaalsuseks, kus autor astub refereerituga dialoogi ning avab seda uues kontekstis või toob tolle lihtsalt päevakorda (Gilmour, 16). Thomas aga seevastu ei näe seda nii üheplaaniselt. Ta kasutab küll sama väljendit – intertekstuaalsus, kuid kirjutab, et luules on see tuntud fenomenina, mis võib tähendada nii viidet kui ka plagiaati. Intertekstuaalsust ja plagiaati eristab aga asjaolu, et viimane on lihtsalt võõra vara sisse vehkimine, kuid esimene mõjub teost rikastavalt, sest kuulajale, tundnud ära vihje, avardub kunstiteose ulatus ning selle tähendus muutub allteksti võrra sügavamaks. See aga ei vabanda täielikult välja, et uut tööd võiks Dylan oma nime all müüa. Eriti karjääri algusaastate tegevust oleks ausam pidada siiski varguseks. (Thomas, 131-134)

Kuna kõne all on mitukümmend laulu, siis oleks paslik küsida, kuidas see tal on õnnestunud – kas tegemist on tõelise geeniuse või geniaalse suliga? Kas tõesti kehtib see, mida Dylan ise laulus „Sweetheart Like You“ (1983) ütleb: „Näppa väheke ja nad panevad su vangi / varasta palju ja nad teevad sinust oma kuninga“ (Dylan 2016, Infidels).⁶³ Kusjuures ka see tundub laenuna prantsuse filosoof Jean Rostand'i väljendist, et tapa üks ja oled mõrvar, tapa miljon ja oled valitseja, tapa kõik ja oled jumal. Dylan ise ei tee seda teemat kergemini käsitletavaks, pigem viskab halgusid tulle juurde. Juba mainitud teleintervjuus saates „60 Minutes“ aastal 2004, küsis saatejuht Ed Bradley muusiku pikast eduloost enne mida oli viimane kahtlevalt väljendanud, et ei tea, kui kaua tema populaarsus kestab. Küsimusele selle peale küsis intervjuueerija, miks siis Dylan, olles nii palju juba saavutanud, ikka veel seda kõike teeb. Vastus oli ehk kõige kõmulisem, mis olla sai: artistil olevat kokkulepe nn ülemjuhatajaga (*chief commander*). Selle peale küsis Bradley väikese muigega suu nurgas, kas selle maailma ülemjuhatajaga. Dylan aga vastas läbi naeru, et nii selle kui ka meie jaoks nähtamatu maailma omaga. (Burger, 721-722) Johanson kommenteeris tema ilmest läbinähtamatu tagamõttega Dylani väsimatut tuuritamist üle maailma nii, et kahjuks tuleb välja, et küllap siiski Saatanaga leping teda selles kinni hoiab (Johanson).

Ameerika bluusi traditsioonis on väga laialt levinud legend, kus muusik saab südaööl risttee peal Kuradiga kokku ning müüb enda hinge, saades vastu sinse maailma au ja kuulsuse. Kõige kuulsam juhtum on XX saj esimese poole kitarril legend Robert Johnson. Roots aga täpsustab seda öeldes, et tollel ajal levitas seda juttu enda kohta hoopis teine bluusi mängija Tommy Johnson. Hiljem on lihtsalt sassi aetud, kuna ka Robert Johnsoni lugudes on sellega seonduvat mitmeti

⁶³ Originaalis: „Steal a little and they put you in jail / Steal a lot and they make you king“.

mõistetavust. Ka klaverimängija Peetie Wheatstraw reklaamis ennast '20ndatel kui Saatana ristipoeg. (Roots) Johanson tõmbab paralleele ka iiri mütoloogiaga, kus sarnase andekuse andis haldjakuningas. Vastutasuks peabki seda annet ainult kasutama. (Johanson) Asetades see Dylani konteksti, siis see seletaks, miks on peagi 80-aastane vanahärra viimased 30 aastat järjepanu pidanud keskmiselt 100 kontserti aastas, selle aja sees veel 13 stuudioalbumit välja andnud jne.⁶⁴

Risttee legendil on ameerika traditsioonis väga kindel tähendus. Kuna mustanahalised olid enamasti orjad, siis oma peremehe juurest ära minna ei tohtinud. Põhimõtteliselt oli see võimalik, aga tegelikkuses mitte – nimelt elas ori oma isanda kulul ja võttis temalt terve talve järjest võlgu ning siis, kui oma saagi kätte sai ning ära müüs, sai võla ära maksta. Aga järgmisel aastal pidi ta jälle sedasama tegema. Need aga, kes kuidagi minema said, pidid hakkama leiba teenima teistmoodi ja artistide juures mängis olulist rolli isiksus, mida prooviti võimalikult huvitavalt esitleda. Bluus ei ole aga iseenesest muremuusika, nagu seda nt Eesti muusikaõpikutes tutvustatakse, vaid pigem seltskondlik muusika. Paljude jaoks oli see vastunäidustatud, sest sellega kaasnes teatav baarikultuur ja kombelõtvus. Asi aga polnud nii ühetasandiline, sest mitmed tuntud bluusi lauljad olid ka kõrgelt hinnatud kirikuõpetajad nt Charlie Patton, Son House ja isegi Little Richard. Paljude teiste juures, nt Johnny Cash ja Elvis Presley on nende muusikas teatud hetkel välja löönud bluusi kõrvale ka gospeli joon ja teemad, mis on lähedasemad spirituaalidele. Dylani juures on aga tuntud legend hoopis see, kuidas ta ikkagi juudina endale golemi tegi, kontsertidel pildistamise rangelt ära keelas ning tolle laulma saatis. Väidetavalt on lihtsalt ilmutatud fotosid, kus kogu bänd on peal, Dylan ise aga mitte. (Roots)

Segadus ei saa selgust ka siis, kui hakata vaatama laulutekste. Sibul toob välja, et vahepeal see nn intellektuaalne rokk on rohkem abrakadabra (Sibul). Ka Roots osutab, et Dylani juures tuleb ette, et mõni sõna kuulub ühena, hiljem lugedes on aga laulusõnades teine samakõlaline sõna, mis annab hoopis teise tähenduse (Roots). Dylan mängib homonüümidega ilmselt täiesti teadlikult. Albumi „Highway 61 Revisited“ saatetekstis kirjutab ta: „I cannot say the word eye any more /.../ when I speak this word eye, it is as if I am speaking of somebody's eye that I faintly remember /.../ there is no I – there is only a series of mouths – long live the mouths – your rooftop – if you don't already know – has been demolished

⁶⁴ Ka eesti kultuuris pole risttee legend tundmatu seoses krattidega.

./.../“ (Dylan 1980, 298-299).⁶⁵ Samal albumil laulus „Like a Rolling Stone“ on rida: „As you stare into the vacuum of his eyes“ (Day, 8-9).⁶⁶ Varblane toob välja, et ta on peale sattunud ka sellele, et erinevad laulusõnade raamatud annavad võrreldes erinevaid tulemusi (Sirp, n. a.).

Kogu see sahkerdamine autorluse, sõnakasutuse ja tähendusega on pannud ajakirjanikke ütlema, et Dylan ei tea midagi poeesiast (Yurchenco, 67). Artist on aga säärast suhtumist kommenteerinud lakooniliselt, et mõned lood on mõeldud laulmiseks, kuid võib-olla mitte kohvi laua taga arutamiseks (Kinney, 189). Otsapidi jõuab see jutt tagasi maskimängu teema juurde, mille juures ei hoia Johanson ennast tagasi ja nimetab läbi naeru Dylanit *shape shifter*'iks, reptiiliksi viidates kuuldustele, kuidas muusik New Yorki jõudes hakkas kohe enda müüti looma – kuidas paljud inimesed on tagantjärele rääkinud, et Bob Dylan võis etendada väga erinevaid *persona*'sid justkui katsetades inimeste reaktsioone ning kompides avaliku imidži kujundamiseks sobivaid maneere. (Johanson) Samas ei saa ka öelda, et sellest ei teatud juba siis. '61. aasta sügisest on pärit ajalehe artikkel, kus räägitakse Dylan'i kummalisest lauluhäälest ja sellest, kuidas ta ennast erinevate lugudega huvitavamaks teeb (Shelton, 10). Siinkohal on illustreerivaks näiteks see, et Dylan'i '78. aasta filmis „Renaldo and Clara“ mängib ta ise Renaldo osa, Bob Dylan'i nimelises rollis on aga hoopis endine ansambli The Hawks laulja Ronnie Hawkins. Varblane nimetab aga kõige dylanlikumaks Dylan'iks hoopis karaktereid, kes mängisid peaosasid filmis „I'm Not There“. (Varblane)

2.4 Maskimängu motiividest

Seni kirjutatu põhjal saaks Bob Dylan'i elu sisuliselt kokku võtta kui näidet probleemist identiteediga. Ilmselt poleks see kuigi tõepärane, kuid maskimängu teema püstitusel võib temast jääda taoline mulje. Filosoofid on palju välja toonud seda, et inimene pole sama sünnist surmani ja kasutanud seda mõtestamiseks ka käesolevalt arutluse all oleva muusiku elu kulgu (Vernezze, Lulewicz, 124). Selle väitega tekivad loomulikult teoloogilised probleemid – mis on muutuv ja mis jääv.

⁶⁵ Tõlkes: Ma ei saa enam öelda „silm“ ./.../ kui ma ütlen „silm“, siis see tundub, nagu ma räägiksin kellegi silmast, keda ma ähmaselt mäletan ./.../ pole mind – on ainult komplekt suid – elagu suud – sinu katusekorrus – kui sa veel ei tea – on lammutatud.

⁶⁶ Tõlkes: Kui sa vahid tema silmade vaakumisse.

Sarnast sõnamängu saab teha ka looga „Dark Eyes“ albumil *Empire Burlesque* (1985).

Dylani isiksuse uurijad lähtuvad seejuures enamasti judeo-kristlikust vaatest ehk inimese keha suures osas uuendab ennast kogu elu vältel, muutuvad vaated, haritus ja iseloom, hing on aga muutumatu. (Vernezze, Lulewicz, 129) Ühes muutumatuga eksisteerivad inimeses muutumises olevad materiaalsed ja vaimsed (s.o intellektuaalsed ja emotsionaalsed) ilmingud. Laul „Gotta Serve Somebody“ albumilt „Slow Train Coming“ (1979) illustreerib, kuidas olenemata staatusest, nimest või iseloomust on kõigil vaja kedagi teenida.

Püüdes aga seejuures näha nende muutuvate aspektide intentsioone, peab neid „maske“ veidike kergitama. Kultuuriajaloolane David Dalton on seejuures suursuguselt pakkunud välja, et nn Dylan Esimene oli folklaulja, Dylan Teine protesti messias, Dylan Kolmas aga elektriline jumal (Dalton, 58). Johanson jõuab oma teemaarendusega punkti, kus leiab, et Dylan on kahes „minas“ korruga nagu näitleja. Ja sealjuures on ta mõlemas rollis samasuguse siirusega. Et ta hüppab kirglikult mingisugusesse teemasse sisse, tegutseb seal mõnd aega ning siis leiab, kuidas see olukord on osutunud talle hüppelauaks hoopis sügavamale. (Johanson) Rogovoy on püüdnud seda teemat juba eos seeditavaks teha põhjendusega, et Dylani astroloogiline märk on kaksikud (sündinud 24. mai) ja seetõttu suudabki ta mitut mängu korruga mängida (Rogovoy, XI).

Mitmetes intervjuudes toodi paralleele teatri ja retoorikaga. Koppelmaa lavastajana käsitles seda kõige põhjalikumalt öeldes, et teater on olemas Dylani lugude jutustamises. Ta toob näite laulust „Hurricane“ albumilt „Desire“ (1976), kus mustanahaline poksija mõistetakse mõrva eest, mida ta ei ole sooritanud, ebaausalt vang. Olenemata sellisest teemapüstitusest ei propageeri Dylan seejuures tapmist, vaid paneb mõtlema, millises ühiskondlikus olukorras on kuulaja. See pole meelelahutus – sääraste lugudega saab selgeks ka kunsti ja meelelahutuse piirid. (Koppelmaa) Padar laiendab seda keelekasutuse aspektist lähtuvalt, kui ütleb, et alati ei pea kantseliitliku keelega midagi väljendatama – otsekohesemalt või isegi labasemalt väljendatud mõtted pigem laiendavad seda inimeste hulka, kes sõnumit mõistavad, kuigi peenetundelisemate, vahest ka peenutsevate kuulajate jaoks võib see kõrvu häirida. Siinkohal ta täiendab, et ega ju Dylanil pole mingisuguseid roppusi või pikantsusi, aga see, kuidas ta mõnedest asjadest räägib, pole ka tavaliselt otseselt religiooses keeles. (Padar) Samamoodi pole Dylani tõeliselt sensuaalsed lood kuidagi ekspritsiitsed (Koppelmaa). Pädam toob näiteks välja '81. aasta albumi „Shot of Love“ nimiloo,

et mõeldud pole ju narkootikumi, kuigi sõnakasutust arvestades võib esmapilgul selline mulje jääda (Pädam).

Koppelmaa jätkab, et kui vaadata selle muusika sisu, siis tuleb päevavalgele Dylani inimlike tunnete tabamise ja edasikandmise võime, mis lavastajana on inspireerivad (Koppelmaa). Selles peitub ilmselt erinevus ka Dylani ja biitelmaania vahel, mis veel enam on süvenenud tänapäeva popmuusikas.⁶⁷ Siinkohal ei taha autor olla hinnanguline, vaid osutada sellele, et laulukirjutajad lähtuvad erinevatest motiividest, miks ja milliseid teoseid luua. Dylan pole vahest jälle meelelahutuseks parim muusika, sest teksti tiheduse tabamiseks on vaja süveneda, teisalt, seoses tema laulumaneeriga, peaks olema ka kuulajal spetsiifiline muusikaline maitse.

Dylan ei olnud tüüpiline '60ndate guru, kes kutsus enda taha jooksma (Webb, 29). Küllaltki varakult püüdis ta erinevate meetoditega pigem jälitajaid maha raputada (kui väljendada elamist kui sportmängu). Teemade muutmine albumiga „Another Side of Bob Dylan“ (1964) jättis osa fänne vaatama teiste muusikute poole, paljud uued aga tulid asemele. Sama juhtus ka aasta hiljem *rock'n'roll*-stiilile üle minnes. Sellele lisandus Dylani arrogantne suhtumine intervjuudesse. Olles astunud kristlusesse '70ndate lõpus, kommenteeris ta lavalt meediat nii mõnigi kord, sest arvustused tema kontsertidele olid valdavalt küllaltki negatiivsed. Ta ütles, et ajakirjanikud tulevad ja kirjutavad, aga jääb mulje, et nad ei mõtle üldse sellest, et laulud on Jumalast – võib-olla nad ei tea Jumalast lihtsalt. (Heylin 2017, 156) Samal ajajärgul võis ta lugude vahele rääkida illustratsiooniks mõtisklusi oma minevikust tuues näiteks välja, et ta on alati pidanud olema valmis selleks, et tema lugusid ja lähenemisi ei võeta vastu. Kuid pärast otseselt religioosse muusika esitama hakkamist on ta mõistnud, et ta on selleks nüüd veel rohkem valmis, sest ta näeb vastuhakkajaid selgemalt. (Heylin 2017, 160) Umbes kümme aastat hiljem selgitab ta BBC dokumentaalfilmis „Getting to Dylan“, miks ta ei ütle tihtilugu publikule lava pealt „tere“. Ta põhjendab seda väitega, et mida iganes ta ka ei teeks, leitaks ikkagi, mida ta sellegipoolest ei teinud – alati tahetakse rohkem. Ja siis ta oli otsustanud, et ta ei mängi üldse seda mängu kaasa, sest ta ei käi laval tähelepanu või armastuse pärast, vaid sellepärast, et see on tema kutsumus olla muusik. Teema lõpetuseks ütleb ta intervjuueerijale, et too ka ei mängiks seda mängu, kui ta oleks Dylani asemel. (Sykes) Hoidudes kõrvale masside

⁶⁷ Siinkohal peab märkima, et Dylan polnud siiski kaugelki mitte ainuke, kelle laulusõnu väärtustati poeesiaks. Samaselt on seda tehtud ka nt Leonard Coheni, Ian Andersoni jpt ka praeguse generatsiooni muusikute loomingu.

liigutamisest on ta öelnud, et tal pole mitte kellelegi teisele oma muusikaga mingit sõnumit – see on ainult „tema rääkimas iseendaga“ (Kinney, 54).

Johanson, rääkinud samuti Dylani eriilmelistest ja nahaalsetest perioodidest jõuab lõpuks selleni, et tal on tunne, et muusikul on tugev sisemine alandlikkus. Laulja on ülemaailmse tähelepanu all olnud peaaegu 60 aastat ja arvestades seda laiahaardelist kuulajaskonda, arvab Johanson, et inimeselt võetaks lihtsalt võime minna allikale ammutama uut värskust. Dylan ise on oma lüüasaamised sõnastanud võitudeks. (Johanson) Pädam kommenteerib sedasama teemat nii, et muutused ei lase ennast karpi panna, vaid lubavad sügavamalt teha edasi seda, mida juba on tehtud (Pädam). Tõnis Mägi ja Nero Urke on mõlemad toonud välja aususe mõiste. Mägile on jäänud mulje, et kui Dylan lavale tulles ei ole täielikult aus, siis muutub ta iseendale ebameeldivaks (Sirp, *n. a.*). Urke jõuab oma arutlusega sarnasesse kohta ning toob jällegi paralleeli teatriga. Üheks põhiliseks vooruseks, mis kõikide ajastute karakteritest läbi kumab, on ausus, mis on seotud inimväärikusega. Teatris, kus kontsentreeritud kujul tuuakse saalis olijale peo peal ette suur pilt, paistab lavalt tihti olukord, kus ilma aususe ja väärikuseta pole elu mõtet. Ja Dylani muutused on ausast äratundmisest, et nüüd on teisiti. (Urke)

Dylan ise on öelnud, et kui uskuda oma käesolevasse tegemisse, siis pole vaja teistelt küsida nõu ega oodata heaks kiitu (Kleinman, 36). Sellepärast on ka võimalikud taolised paradoksid, mis mõningate tema lugudega tekivad. Padar räägib laulust „Not Dark Yet“, kas see on resigneerunud inimene või aususes lõpuni minek (Padar). Ja ausus siinkohal, ning Dylani loomingu juures üldse, ei oma mõõdet, mis kellelegi on suunatud haiget tegema või kedagi parastama – vaadates kõige juures tema enesekriitilisust, siis keegi teine ei ole lugudes rohkem seda pälvinud kui tema ise, olgu näiteks veel „Dark Eyes“ albumilt „Empire Burlesque“ (1985), millest tuleb lähemalt juttu peatükis 3.2, või „I and I“ albumilt „Infidels“ (1983). Kui looja aususe aspekt on sisemises ühenduses alandlikkusega, siis ka teod, mis on kättemaksu hõnguga, ei mõju väiklaselt (Johanson).⁶⁸

⁶⁸ Sellega viitab ta laulule „Ballad in Plain D“ albumilt „Another Side of Bob Dylan“ (1964), kus on lahti võetud tema tüli tüdrukusõbra Suze Rotolo vanema õega. Roots teab öelda, et Dylan olevat kuskil intervjuus maininud, et see on tema ainuke enesekohane lugu ning kuna sellest tuli ikkagi suur skandaal, siis rohkem ta endast kirjutada ei kavatse (Roots).

2.5 Autorluse lahendus

Arutledes muutuste üle Bob Dylani karjääris tõstatab Ragnar Kaasik ühel hetkel küsimuse, kes annaks ära asja, mis toimib. Miks peaks keegi seda tegema ja eriti kahekümnendate eluaastate esimeses pooles. See on aeg, mil kõik ehitavad ja püüavad oma teemasid toimima saada ja täiendada, kuid siis tuleb keegi ja lihtsalt annab suure osa oma publikust kategooriliste otsustega ära. (Kaasik) Uskumatuna tundub see tõesti – tagantjärele vaadates on lihtsam mõista, aga kuidas nii suurt pilti sai hoomata nende otsuste ajal, ei ole selge. Ise vastates võib aga selle peale öelda, et kuigi kõikide tagajärgede laiahaardelisusega ei suutnud kindlasti ei Dylan ega tema lähedased sellel hetkel arvestada, siis sai arvestada sisemist kutsumust. Nagu ka eelmise peatüki lõpus sai sisse toodud aususe printsiip, siis nähtavasti ei tahtnud Dylan saada rahva eest kõnelejaks, laiemalt poliitikuks '60ndatel, sarnaselt ei tahtnud ta '70ndatel pärast „Blood on the Tracks”i“ väljatulekut võtta poeedi tiitlit ega '80ndatel hakatagi elukutseliseks ja ametlikuks usukuulutajaks. Ja kuigi publik on võtnud seda kiusamise ja reeturlikkusena, siis nähtavasti pole need üldsegi asjakohased väljendid – muusik on välistest paika panemistest lihtsalt loobunud. Padar täiendab siinkohal, et küll aga ei saa väita, et sisemises teljes oleks märkimisväärseid muutusi, *times they are a-changing*'ust on saanud ajapikku lihtsalt *things have changed – people are crazy and times are strange* (Padar).⁶⁹

Nii Padar kui ka Pädam ütlesid otsesõnu, et Dylani imidži muutused ei ole olulised (Padar; Pädam). Võib-olla need rikastavad kuvandit muusikatööstuse jaoks, võib-olla uute generatsioonide jaoks, võib-olla väljendavad need omal moel ajaga kaasas käimist, võib-olla lihtsalt Dylani muusikalise maitse muutust. „Dylan on Dylan“ – nii tsiteerib Toomas Raudam enda kirja lõpus Hannes Varblast. See lause peaks kõik kokku võtma (Raudam). Riho Sibul aga toob selle teema juures välja, et selleks, et kunst avalduks, peab peitma kunstniku (Sibul). Ja Dylan on peidus, kui kuulata praegu tema muusikat tagasivaatavalt peaaegu 60 aastat, sest see on stiilide ja hääle poolest nii eriilmeline, et esimesel kuulamisel ei ole alati arugi saada, et tegemist on sama inimesega. Aga Dylan juudina, mis siinkohal on

⁶⁹ Viimases lauses viitab Padar kahele Dylani laulule, esiteks „Times They Are A-Changin” samanimeliselt albumilt (1964) ja teiseks laulule „Things Have Changed”, mis on kirjutatud filmile „Wonder Boys” (2000), mis tõi muusikule tema esimese Oscari aastal 2001 prima originaalmuusikapala eest.

Padari tsiteeritud rea tõlge: (fraasist) „aja on muutumas on saanud asjad on muutunud – inimesed on pöörased ja ajad on kummalised“.

rangelt selgitav asjaolu, ei ole kunagi lõpetanud küsimist. Tõnis Mägi on kommenteerinud Dylani kohta, et ootamatused on aidanud kaasa sellele, et muusikule tema eluajal pole kuju püstitatud, mida ta justkui on püüdnud alati ära hoida (Sirp, *n. a.*). Elo Viiding toob oma arutluses välja, et talle meenub Juhan Viidingu austus laulule „Blowin’ in the Wind“ albumilt „The Freewheelin’ Bob Dylan“ (1963) tolles oleva lakkamatu küsimise pärast – luuletaja ise oli sündinud ühiskonda, kus küsima pidi vaid ridade vahelt. Laiemalt aga paelus Viidingut kindlasti see, kui vabalt võisid ta eakaaslased millestki laulda ja rääkida, teha seda, mis luuletajale on ilmselt tähtsaim inimõigus. (Viiding)

Võttes tõsisemalt teemaks Dylani autorlusega seotud probleemid, toob Sibul välja jällegi Dylani päritolu öeldes, et viimane kannab endas oma rahva tuhandete aastate vanust tarkust. Jääb selgusetuks, kuidas saab kedagi üldse süüdistada selles, et ta pole midagi välja mõelnud, millest on nii pikalt kirjutatud ja räägitud. (Sibul) See mõte lahendab endas ära ka intertekstuaalsusega seotud probleemid. Dylan kasutab vanu ridu, sest ta hoolib sellest traditsioonist (Thomas, 243). Roots avab seda teemat bluusi ajaloo konteksti tutvustades, tuues võrdluseks eesti rahvamuusika traditsiooni. Regilaulu lindistati arhiividesse, kust tänapäeva muusikud neid kätte saavad. USAs aga n-ö arhiiviperioodi ei ole sellisel kujul olnud. Rahvamuusika liinid kandusid edasi aega, mil kommertsmuusika hakkas levima. Vanade blueside töötlused said sujuvalt osaks sellest. Nõnda tekkisid vastuolud autorlusega, sest igaüks, kes mõnd lugu laulis, oli võib-olla teinud sellele mõne salmi juurde või kohandanud veidike enda moodi ning seega nimetas ennast selle loo autoriks. Paljude lugude liinid ulatuvad XVIII saj-sse, kust ei leia ammugi neid nimesid, kes siis päriselt need lood on algsel kujul esitanud. Nõnda astus ka Dylan sellesse traditsiooni ning laulude enda nimele kirjutamises ei ole ta üldse erakordne näide. (Roots) Johanson lisab teema ammendamiseks, et pealegi on Dylani rahvalaulu töötlused ka igal juhul autorlust väärt (Johanson).

Vaadates natuke lähemalt meetodit, mille Dylan laulukirjutamisel Woody Guthrie’lt üle võttis, siis näeb see välja nii, et ta kasutas endale meeldiva vana laulu viisi või põhimõtet justkui šabloonina, mille peale ta komponeeris oma mõtteid ja käike. Mõnel juhul oli kasutuses ainult viisijupp, mõnel juhul rohkem. Pole mingi saladus ning polnud ka nende laulude ilmumise ajal, et sellise meetodiga on jõutud lugudeni nagu „Blowin’ in the Wind“, „Masters of War“ jpt. (Kinney, 152) Meetod oli sama näiteks veel Dylan Thomasel. Viimane oli lihtsalt see, kellest Bob Dylan oli

vaimustuses ajal, mil ta hakkas end selle nimega tutvustama (Rummo). Ka Juhan Viidingul oli sarnane meetod, kuid tema väljendas seda teises stiilis (Johanson).⁷⁰

⁷⁰ Juhan Viidingu lähenemine ei tulnud kindlasti vähemalt ainult mitte Dylanit kuulates, kuigi viimane oli tema jaoks piisavalt mittepateetiline, et sellest sai šnitti võtta küll (Johanson). Rahvalaulu varamu oli Viidingul olemas tema ema näol, kelle lauldud viise luuletaja hiljem arranžeeris: fraasist „Mu Isamaa, armas, kus sündinud ma“ sai „Mu Eesti, mu kallid, mu liiduvabariik“ või „Seal, kus rukkiväli langendikul heljub“ muutus Viidingu versioonis „Laske lapsukestel kaevikusse tulla“. (Tarand) Mõni lugu oli esmapilgul parodeeriv, mõni jällegi rohkem mõtlema panev. Suures austuses aga juba oma ema vastu, nagu tuleb välja Mari Tarandi raamatust „Ajapildi sees“, ei saanud Viiding kindlasti labaselt seda pärimust ära kasutada, vaid tegi seda osutamaks teravmeelselt probleempunktidele.

3. Judeo-kristlik pärand Bob Dylani muusikas

Algavas peatükis tuleb täpsemalt juttu Dylani loominguga seotud aspektidest. Ka seda teemat tuleb käsitleda võttes arvesse ka muusiku isikust. Sissejuhatuseks mõned tsitaadid intervjueeritud inimestelt. Toomas Raudam: „Dylani laulud on kõik pehmete pulkadega ja roostes naeltega taevaredelid, mis kestavad edasi ka pärast seda, kui nad on lõppenud.“ (Raudam) Hannes Varblane: „Dylan on minu jumal /.../ ma ei taha seda jumala teemat, ei taha sisse tuua, aga ilmselt kõige tähtsam... kõige tähtsam... muusik.“ (Varblane) Jaanus Jalakas: „Eks Dylani muusika on päevakajaline, aga ka igavikuline. Aitab, ehk teatud inimtübile ka piiblit paremini mõista.“ (Jalakas) Riho Sibul: „Motiivid, mis „Slow Train Coming’us“, see on ju selge, samamoodi ka „Oh Mercy“ on selge /.../ – inimeseks olemise tähtsad küsimused. Inimeseks saamise või jäämise või inimese ja Jumala...“ (Sibul) Jaanus Jalakas: „Olin küll igati kristlikust perest pärit ja kirikuga lapsest saati seotud, aga eks teismelise eas olid omad häbenemised. Kindlasti aitas ka Dylani kui suure muusiku sõnum ja eeskuju noore poisi elumõtete otsinguid kindlamaks muuta.“ (Jalakas) Toomas Raudam: „Dylan pole kunagi olnud täht ja kui on olnud, siis on ta ennast kibekähku maha tirinud ja teistel tähtedel muiates olla lubanud. Pigem on ta taevalaotus, mis on alati olemas olnud ning mida on raske endale nimega või nimeta teadvustada.“ (Raudam) Andres Roots: „Ma õppisin aasta aega Tallinnas Concordia ülikoolis rahvusvahelist äri, mis ei puutu asjasse muus, kui ainult selles, et see oli tol hetkel nii-öelda luterlik ülikool, siis oli kohustuslik Piibli kursus. Ma pidin aastaga õppima Piibli läbi inglise keeles, mis tähendas seda, et ka need seosed, tsitaadid, asjad, mis sealt Dylani tekstidest tulid, need ka haakusid.“ (Roots)

Rogovoy kirjutab, et Beatty Zimmermann, Bob Dylani ema, on hiljem välja toonud, kuidas '67. aastal pojale külla minnes oli ta üllatunud, et tuppa oli eraldi aluse peale paigutatud suur Piibel (Rogovoy, 110). Ka Day märgib ära, et '70ndate lõpus tõusnud kristlikud laulutekstid jätkavad vaid algusest peale väljendatud mõtteid (Day, 96-97). Näiteid võiks tuua palju: terve esimene album „Bob Dylan“ (1962) on täis religioosset temaatikat, kujundid kanduvad edasi folk-perioodi, Piibli tegelased ja olukorrad ringlevad *rock'n'roll*'i ajas ning veel otsesemalt „John Wesley Harding’i“ albumil (1967). See jätkub jälle „Planet Waves’il“ (1974), „Blood on the Tracks’il“ (1975) ning „Street Legal’il“ (1978) – samamoodi ka pärast kristlikku ajajärku praktiliselt kõikidel albumitel. Dylan otsustas nimetada oma

autobiograafia „Chronicles'iks“, mis on teatavasti ka inglisekeelne nimetus Vana Testamendi Ajaraamatutele.

Mitmed kirikuõpetajad on rääkinud Dylanist oma jutlustes. Paraku ei õnnestunud täpseid viiteid leida, kuid Jaanus Jalakas mäletab, et laulu „Forever Young“ albumilt „Planet Waves“ (1974) teksti on ta isegi terviklikult ette lugenud (Jalakas). Samamoodi rääkis sellest Tiit Pädam nii enda kui ka Jüri Bärge juures (Pädam). Autori üllatuseks tuli asjade kokkulangemisel välja veel üks jutlus, kus Dylanit on mainitud. ETVs oli 2019. aasta esimese jõulupüha jumalateenistuse ülekanne Tallinna Nõmme baptistikogudusest, kus pastor Veikko Võsu tõi välja küsimuse: „Keda sina tahad teenida?“ olles eelnevalt viidanud nimeliselt Dylani laulule „Gotta Serve Somebody“ albumilt „Slow Train Coming“ (1979).

Järgnevalt on kirjas mõtisklused selle üle, kuidas vaatamata religioosselt laetud tiitlite, nagu prohvet, päästja, Juudas jne suunamisest tema nimele, on Dylani muusikas ilma sääraste suurte nimetusmullideta olemas kogu see sügavus, mida sellised kutsungid naeruvääristada või üle paisutada püüavad.

3.1 Dylani muusika religioosne dimensioon: prohvetlus

„See nagu prohvetlik.. no loomulikult, ma tean, /.../ see on ju selge, /.../ et kui sa tikku tõmbad /.../, et siis tikk läheb põlema. Et kui sa kalju pealt alla hüppad, et siis mingil hetkel tabad maad.“ (Padar) Mida ütleb asjaolu, et Dylanit on kutsutud prohvetiks? Mida see nimetus kuulajale teada annab? Kuidas võib puudutada manitsev või apokalüptiline kõne inimest, kes ei ela viimsepäeva meeleolus, selle saabumist iga mõne aja tagant oodates ning selle järgi oma elu seades?

Sõna „prohvet“ kasutatakse Dylani juures vähemalt kolmes erinevas kontekstis. Esimene on n-ö meelevaldne hinnang, kus vaimustunud rahvahulk arvab, et Dylani lugudes peitub šifreeritud tarkus ja õpetus, mis ennustab ette olulisi sündmusi või avaldab teatud salajast informatsiooni selle kohta, mis ühiskonnas toimub (Kinney, 58). Teised räägivad tema Vana Testamendi prohvetiraamatute parafraaseerimisest. Kolmandad (ja vahepeal ka teised) juhivad teemadest, mida muusik käsitleb, kuid kõige olulisem on seejuures pigem teatav suhtumise või meeleolu tabamine, mitte niivõrd pärimusliini väljaselgitamine. Ilmselgelt käsitleb Dylan palju maailma lõppemise teemat,

tihtilugu ka piibellike väljenditega.⁷¹ Need teemad on olulised ainult seetõttu, et nendega saab praegu suhestuda – see tähendab, et need ei kuuluta esimese hooga peatset inglite pasunapuhumist, vaid on suunatud sissepoole. „See aitab leppida selle eelõudusliku maailmaga.“ (Padar)

Dylan on alati tahtnud olla päris ameeriklane. Kui ta jõudis New Yorki '61. aastal, püüdis ta oma keskklassi juudi päritolu varjata muutes nime ja proovides omandada kohalikku aktsenti.⁷² (Yudelson, 171) Arvatakse, et ta suutis ka nt mustanahaliste jaoks sõnastada nii tabavalt oma tekste sellepärast, et ta oli kodust kaasa saanud immigrandi tunde (Johanson). Dylanil on mitmeid lugusid, mis '60ndate Ühendriikide pingestatud ühiskonnas olid väga päevakajalised. Laulud nagu „Lonesome Death of Hattie Carroll“ või „Only a Pawn in Their Game“ aitasid inimestel laialdaselt mõista mustanahaliste olukorda, astuda hetkeks nende kingadesse.⁷³ Dylani immigrandi tunne tuli aga sellest, et ta oli üles kasvanud peres, kus tema vanemad olid teise põlve sisserändajad. Emapoolsed vanavanemad olid Minnesota osariiki jõudnud Leedust, kust hakati liikuma 1888. Isapoolne liin oli pärit Odessast, seal oli ära tulnud 1906. Nii olid mõlemad jõudnud Duluth, Minnesotasse. Muusik ise, kes on sündinud aastal 1941, kasvas aga valdava osa oma lapsepõlvest väiksemas kaevanduslinnas Hibbing.⁷⁴ Kohalikku rabi neil polnud, kuid perepoja *bar mitzvah* tseremoonia ettevalmistuseks oli ta kaugemalt kohale organiseeritud.

Juudi pärimusega oli Dylan seega kokku puutunud lapsest saadik. Seth Rogovoy, kes on kõige põhjalikumalt käsitletud muusiku elu judaistlikust perspektiivist, on selgitanud asjakohaselt Vana Testamendi prohvetlust.⁷⁵ Nimelt ei mõistetud prohvetit kui oraaklit või ennustajat, vaid kui kuulutajat. Nad rääkisid tõde, mida Jumal oli neid saatnud jagama. Ühiskonda jõudis nende sõna aga sotsiaalvaldkonna kriitikana. Nad hoiatasid inimesi moraali küsimustes ja seaduse

⁷¹ Vt „Shooting Star“ (1989), „When He Returns“ (1979) jpt.

⁷² Ameerikapärase nime kasutamine sisserändajatel oli tollel ajal tegelikult küllaltki levinud.

⁷³ Vahest kõige kuulsam säärane lugu on hoopis hilisemast ajast, „Hurricane“ albumilt „Desire“ (1976)

⁷⁴ Selle linna ajalugu on omamoodi kummaline: Frank Hibbing asutas selle 1892, sest leidis seal piirkonnas olevat head rauamaagi leiukohad. 1921 aga selgus, et kõige parem oleks kaevandada kohtadest, mis jäävad täpselt linna alla. Nõnda pakiti majad kokku ja transporditi ca viis kilomeetrit eemale ja tehti sinna uus Hibbing. Vanasse kohta jäid ainult teed ja tänavalaternad, mis on tekitanud kohalikule rahvale teatava kummituslinna tunde. II maailmasõja ajal oli see linn väga jõukas, sest rauamaaki oli palju vaja sõjaväes. Dylanil noorusaeg jääb hääbumisaja sisse, kus tööstust tõmmati kokku. (Heylin 2001, 5)

⁷⁵ Antud kontekstis oleks korrektsem kasutada tegelikult nimetust Heebrea Piibli prohvetikirjandust.

rikkumises. Sama asja tegid ka protestilauljad USAs '50ndatel ja '60ndate alguses. (Rogovoy, 8-9) Sellises valguses muutub *voice of generation*'i teema veel imalamaks, sest kui tõsist sõnumit, mis on suunatud isiklikult ja ühiskonnana endasse vaatamiseks, kasutatakse hoopis vastandamiseks ja agressiooni õhutamiseks, siis ongi ehk õige sellest seltsist lahku lüüa. See muidugi ei tähenda, et Dylan poleks sama asja edasi teinud. „Blowin' in the Wind“ ja „Times They Are A-Changin'“ on küll klassikalised teosed, kuid hilisemas loomingus kõneleb ta ühiskonnaga vahest veel otsesemal viisil näiteks lugudes „Man of Peace“ albumil „Infidels“ (1983), „Political World“ albumil „Oh Mercy“ (1989) või „Ain't Talkin'“ albumil „Modern Times“ (2006). Need ilmingud aga jäävad tema loomingusse, avalikku ja organiseeritud kuulutustööd pole ta kunagi teinud. (Kinney, 52)

Providence'i ülikooli Uue Testamendi ja Inglise kirjanduse professor Michael J. Gilmour räägib Dylanist kui kõhklevast prohvetist. Sealjuures lisab ta, et ka tuntud Piibli prohvetid olid oma kutsumust täitmas ainult tänu otsesele suunamisele – see oli täielik alandumine Jumala tahtele. (Gilmour, 27) Prohvet Hesekiel teadis ette, et teda ootab kalk vastuvõtt ühiskonnas. See, mida kuulutati, polnud rahvale uus info – asi ei olnud selles, et inimesed ei suutnud kohaneda uuega, vaid vastupidi, ei tahtnud kuulata seda, mida nad tegelikult juba teadsid. Prohvetid rääkisid harva (kui üldse) midagi täiesti originaalset.

Dylan kogus kuulsust oma julgete lauludega, mis tõid üldinimlikus plaanis kuulajateni selle, millest kõik mõtlesid. „Masters of War“ ja „A Hard Rain's A-Gonna Fall“ (mõlemad albumilt „The Freewheelin' Bob Dylan“, 1963) asetusid väga teraselt Vietnami sõja konteksti. See aga tekitas vastukultuuri ringkonnas õhina, et neil on tugev eeskõneleja. Paar aastat läks mööda ja Dylan tuli välja väga otsese sõnumiga laulus „Maggie's Farm“, kus ta ütleb: „teen kõik, / et olla mina ise, / kõik teised tahavad, / et oleksin nagu nemad / nad laulavad kuni sina orjad ja mina lihtsalt igavlen / ma ei tööta enam Maggie farmis“ (Dylan 2016, Bringing it All Back Home).⁷⁶ Samal plaadil aga jätkab ta ka oma sotsiaalkriitikat nt loos „Subterranean Homesick Blues“, kus ehk kõige tabavam fraas on: „sul pole vaja ilmaennustajat / et teada, kust poolt tuuled puhuvad,“ (Dylan 2016, Bringing it All Back Home).⁷⁷

⁷⁶ Originaalis: „Well, I try my best / To be just like I am / But everybody wants you / To be just like them / They sing while you slave and I just get bored / I ain't gonna work on Maggie's farm no more“.

⁷⁷ Originaalis: „You don't need a weatherman / To know which way the wind blows“.

Sõna *weatherman* võib olla ka viide mõnele kindlale nähtusele – '60ndate lõpus asutati ühendus nimega Weatherman Underground Organisation, mis oli Vietnami sõja vastu ning

Viimane lugu on küllaltki sümbolistliku ja omamoodi abstraktse narratiiviga – sellest ei saa enam nii otsesõnu kinni võtta, et hakata seda avalikult deklameerima. Dylan ise on kommenteerinud oma muusika motive lakooniliselt, et ta saab teatud sõnumi ja tunneb, et peab selle lihtsalt omal moel edastama maailma. (P. Williams, „Bob Dylan, Performing Artist“, 267-268 Gilmour, 28 kaudu). Ta ei hakanud inimeste meelt lahutama, vaid pani nad mõtlema (Rogovoy, 9). Tugevad kannapöörded, mis tema muusiku teed iseloomustavad, annavad aga märku ka sellest, et kindlasti ei ole ükskõik, kuidas seda teha. Nendes kohtades tulebki sisse see ebalus või kõhklus, mis suurte muutuste eel on pea vältimatu.

Gilmour jätkab prohveti juttu, olles vahepeal käsitlenud teisi teemasid. Temagi toob välja selle, et alates '64ndast aastast on Dylan suunanud oma lugude sõnumid võimalikult isiklikku tasandisse. Kõige ehedamaks näiteks on album „Time Out of Mind“ (1997), kus autor võrdleb lugudes kirjeldatud läbielamisi Vana Testamendi tarkuskirjanduse motiividega. Gilmouri jaoks on lauludes nagu „Trying To Get To Heaven“, „Cold Iron Bound“ ja „Not Dark Yet“ kuulda meeleolu, mis kajab ka vastu liobi raamatut lugedes. (Gilmour, 43-46)

Roogna aga rõhutab, et sotsiaalses plaanis oli Dylan siiski vastukultuuri ilming Inglismaal ja USAs (Roogna). See tähendab seda, et teatud teemad, mida Dylan käsitles, olid paljudele väga südamelähedased. ENSVsse jõudes aga taandus otsene ühiskondlik tasand ära, kuna kohalik kontekst oli teine ning siin hakkasid rohkem rolli mängima isiklikud suhted ja seisundid. Pädam parafraseerib eesti vanasõna: *veerevale kivikesele sammal ei kasva*. See tähendab, et kui hoida ennast liikuvuses ja värske, ei saa ka ideoloogia mõjutada mõttetegevust. (Pädam) Dylan laulab täpselt sellest loos „Like a Rolling Stone“ albumilt „Highway 61 Revisited“, (1965). Esmapilgul võib see laul jätta täiesti teise mulje – sisuliselt seal nagu pilgataks kedagi, kes on jäänud ilma oma varandusest ja peab enda eest ise suutma hoolt kanda. Sibul meenutab, kuidas keegi tema tuttavatest oli täielikus mõistmatuses sellisest väljendusest öeldes, kuidas küll keegi saab endale midagi sellist lubada, et pärast seda, kui on salmis kõik puudused ette ladunud, küsib refräänis veel selle peale, mis tunne on. Küsides, kuidas Sibul iseenda jaoks on selle loo lahendanud (ta oli väljendanud mitu korda, kuidas just „Like a Rolling Stone“ on teda palju puudutanud), siis vastas ta salapäraselt, „me ju ei taha tema hukku, me tahame tema pöördumist“. (Sibul)

osales laialdaselt igasugustes vabadusliikumistes. Tsiteeritud kohast laulus „Subterranean Homesick Blues“ pärineb väidetavalt nende nimi.

„Like a Rolling Stone“ oli Dylani '66. aasta Inglismaa turnee kava viimane lugu ning kommertslikult kõige parema läbilöögi teinud, jõudes USA edetabelites mitmeks nädalaks teisele kohale, kusjuures esimesel kohal tema ees oli The Beatles'i singel „Help!“. Sellest ajast pärineb mitu tuntud teleintervjuud, kus Dylanilt püütakse välja pigistada nõustumist tiitlitega nagu *voice of generation* jt. Muusika aga isegi ei vaevu seda teemat tõsiselt puudutama. Ja hiljem, '70ndate lõpus, kui ta oli pöördunud kristlusesse, olid paljud fännid väga kurjad öeldes, kas Dylan on mõni prohvet, et ta selliseid asju räägib. Laulja aga vastas neile, et kui ta viisteist aastat varem oli laulnud omi laule, oli teda hüütud prohvetiks. Siis aga, kui ta hakkas kuulutama avalikult rõõmusõnumit Jeesusest Kristusest, karatakse kraesse ja süüdistatakse selles, nagu ta püüaks olla prohvet. (Heylin 2017, 131) Koppelmaa räägib sellest teemast laialdasema ühiskondliku haiguse nime all, mis demoniseerib igasugust kristlikku õpetust –silmakirjalikkust toob välja kirjeldatud olukord.⁷⁸ (Koppelmaa)

Sibula jaoks on üks peamisi teemasid see, mis seostub looga „Disease of Conceit“ albumilt „Oh Mercy“ (1989). Ta tõlgib selle „kõrkuse haiguseks“, mis osutab väga olulisele patule ühiskonnas. (Sibul) Ja kuigi kõrkus, upsakus või petlikkus pole meditsiiniliselt tänapäeval haiguseks arvatud, siis jällegi Vanas Testamendis räägib prohvet Jeremija (17:9-10) sellest täpselt nii. „Disease of Conceit“ on ootamatult selgesõnaline. *Bridge*'i osa laulust kõlab järgnevalt: „Upsakus on haigus, / millele arstidel pole ravimit, / nad on seda palju uurinud, / aga nad pole ikka kindlad, mis see on“ (Dylan 2016, Oh Mercy).⁷⁹ Seda on kommenteeritud ka kui täielikku vaimuvaesust – miks peaks selliseid ridu nimetama luuleks. Vastuseks on aga toodud, et see võib olla kriitika religioonile, mis tõstab inimese üle muu loodu, kuid kõik, mis inimene tegelikult korda saadab, on haiget tegev teistele ja kahjulik planeedile. (Attwood) Siinsel autoril on siiski tunne, et need read võivad olla ka osa Dylani soovist öelda lahti enda upsakusest – ta jätabki nii lihtsakoelise sõnastusega mõtte loosse, mille ta valib kümne sekka, et näha vaeva lindistamise, produtseerimise, turunduse ja kõige muuga ning tagatipuks jääb see tema nimele pikaks ajaks.

⁷⁸ Ta toob välja vähemalt viimase poole sajandi jooksul toimunud kristlike põhimõtete ja reeglistiku vaikset kõrvalejätmist ja üha valdavamalt selle asendamist Euroopa ateistliku individualismiga. (Koppelmaa)

⁷⁹ Originaalis: „Conceit is a disease / That the doctors got no cure / They've done a lot of research on it / But what it is, they're still not sure“.

Paljud fännid on Dylanis olnud tõsiselt pettunud mõne pöörde pärast, mida muusik on teinud. Kui temalt selle kohta küsiti, siis vastas ta osavõtmatult umbes nii, et see ei ole suur asi, et mina jätan nad maha, leidku keegi uus. (Kinney, 232) Ühest küljest võiks jällegi öelda, kuidas ta saab olla nii süd ametu või jultunud, kuid enne selle hinnangu teele saatmist tasuks mõtiskleda, et antud olukorras on tegemist inimesega, keda idoliseeritakse ja kelle peale pannakse lootust, ning tema, enda käitumisega ei tee midagi muud, kui ütleb, et see, mida tehakse, ei ole õige. Kes võiks heaks kiita enda jumaldamise? Teiseks on see sarnaselt Koppelmaa kommenteeritud repliigile terav peegeldus ühiskonda, kus isiklikul tasandil tihti loobitakse hooletult selliseid sõnu ja ei võeta tõsiselt neid suhteid, mida luuakse. Sisuliselt läheb see kokku kristliku õpetustraditsiooni hülgamisega.

Iga tegu teenib midagi.⁸⁰ Dylani jaoks on loos „Gotta Serve Somebody“ albumilt „Slow Train Coming“ (1979) neid variante kaks: teenida Issandat või teenida saatanat.⁸¹ Ükskõik, kellega on tegemist, ükskõik, mis harjumused kellelgi on – igal juhul tuleb kedagi teenida. Küsimus on, keda teenivad need teod ja need mõtted, mis on inimeses. Sibul ütleb, et seda lugu peaks igaüks endale iga päev meelde tuletama (Sibul). Sarnase otsekoheusega on Dylan väljendunud oma lauludes palju kordi, nt „World Gone Wrong“ samanimeliselt albumilt (1993), „Gonna Change My Way of Thinking“ albumilt „Slow Train Coming“ (1979) või „Idiot Wind“ albumilt „Blood on the Tracks“ (1975).

Kui ta '70ndate lõpus kristlusesse pöördus, sai talle tavaks lava pealt laulude vahele jagada sisekaemusi, mida elulookirjanik Clynton Heylin on nimetanud räppideks, võib-olla Dylanil ilmeka ja sorava kõnemaneeeri pärast. Siinkohal on sobilik välja tuua tema teemapüstitus mässajaks või rebelliiks olemise kohta: „Ma ei lähe kellegi pärast Põrgusse. Ma tean, et see pole moes. Pole moes rääkida Taevast ja Põrgust. Ma tean seda. Aga Jumal on alati moes. Niisiis, me räägime

⁸⁰ Kristliku õpetuse isikustatuses oleks täpsem väljendus „teenib kedagi“.

⁸¹ Tuues illustratsiooniks sisse veelkord dialoogid muusikas, tuleb ära mainida, et John Lennon tegi sellele loole väga jõulise vastulause, mille nimeks sai „Serve Yourself“. Selles loos ta naeruvääristas religioosseid õpetusi ning ütles, et teenima peab ennast, sest mitte keegi teine ei tee seda sinu eest. Lennoni maapealne tee sai varsti pärast selle loo kirjutamist otsa, Dylan aga vastas talle alles 2012 albumil „Tempest“, mille viimane lugu on „Roll on, John“. Selle loo viimane salm kõlab järgnevalt: „Tiiger, tiiger, heledalt põlev, / palvetan Issanda ees, et ta hoiaks mu hinge / selles öö metsas, / katke ta kinni ja laske tal magada / Sära oma valgust, / vii seda edasi, / põlesid nii eredalt / tule kiiresti, John“. (Originaalis: „Tyger, tyger, burning bright / I pray Lord my soul to keep / In the forest of the night / Cover him over, and let him sleep / Shine your light / Move it on / You burned so bright / Roll on, John“). (Dylan 2016, Tempest) Esimene rida on seejuures hoopis laen W. Blake'i luuletusest „The Tyger“.

täna õhtul Jeesusest. Ja ma hoiatan teid kohe praegu, et kui teil on deemoneid teie sees, siis neile ei meeldi see nimi, Jeesus. Nad hakkavad selle vastu mässama. Ma tean, paljud teist mõtlevadki enestest kui mässajatest. Aga las ma ütlen teile midagi, te ei ole mingid mässajad, kui te just ei mässata Saatanaga vastu.“ (Heylin 2017, 323)⁸²

Juttu on olnud, et Dylani eshatoloogiline keel viitab väiksematele ja igapäevasematele „sündidele” ja „surmadele” või algustele ja lõppudele, aga tuleb märkida, et just oma kristlikus ajajärgus on ta kokku puutunud ka õpetustega, mis on pigem sõnasõnalise interpretatsiooniga nendest teemadest. On välja toodud, et millennialistlik eshatoloogia (Heylin 2017, 25) ning see, kuidas Dylani kõnelemine viimsest päevast on ka kohut mõistva maneeriga. Inimene, kes laulab: „Ma ei tahaks olla sina / sellel kohutaval päeval“,⁸³ peab olema väga kindel selles, mis temast endast seal saab (Scobie, 172). Samas, astudes jälle laiemasse pilti, kui kõike seda toimuvat näha, millest ka Dylan laulab, ja võtta tõsiselt, peaks minema sisemiselt katki või hakkama revolutsionääriks. Tema on aga suutnud seda edasi anda teatava kõrvaltvaataja tundega. (Padar)

Selle teema lõpetuseks veel üks intrigeerivam seik sellest, kuidas Bob Dylan võib siiski, vaatamata tema aastakümnete pikkusele eitamisele, olla prohvet selle sõna oraakliks või ennustajaks olevas tähenduses. Nimelt albumil „Time Out of Mind“ on lugu „Can’t Wait“, kus minutitel 2:12, 3:20 ja 4:55 imiteerib orel auto sireeni. Terased kõrvad on seda märganud ja tõmbavad niite printsess Diana surmaga 31. augustil 1997. Oreli „sireenid“ viitavad kolmele olulisele kellaajale tollel ööl: 2.12 on märgitud ajaks, mil printsess lahkus siit ilmast, 3.20 saavad sellest teada tema vanemad ning 4.55 räägitakse sellest avalikult kogu maailmale. Kusjuures tema pojad said sellest teada viibides sel ajal Põhja-Šoti mägismaal (*Scotland Highlands*). „Time Out of Mind“ lõpeb aga looga „Highlands“ ja mis hakkab sõnadega: „mu süda on mägismaal“ (Dylan 2016, Time Out of Mind).⁸⁴

⁸² Originaalis: „I ain’t gonna go to Hell for anybody. I know it’s not fashionable. It’s not fashionable to be thinking about Heaven and Hell. I know that. But God’s always in fashion. So we’re gonna be talking about Jesus tonight. And I warn you right now, that if you got any demons inside of you at all they’re not gonna like that name, Jesus. They’re gonna rebel against that. I know a lot of you think of yourselves as rebels. But let me tell you something, you ain’t no rebel at all unless you rebel against the Devil“.

⁸³ Viidatud lugu „I’d Hate to be You on That Dreadful Day“ on väljavõte Dylani varastest salvestustest, mis avaldati 2010 kogumikus „The Bootleg Series, Vol 9: The Witmark Demos: 1962-1964“.

⁸⁴ Originaalis: *Well, my heart’s in the Highlands /.../*, mis on omakorda parafras Robert Burns’i samanimelisele luuletusele.

(Kinney, 187) Kuigi album avaldati alles '97. aasta septembri lõpus, siis salvestuse sessioonid olid juba tehtud aasta alguses, jaanuaris ja veebruaris.

3.2 Dylani muusika religioosne dimensioon: Kristus ja antikristus

Dylan ei näita väljaspool oma loomingut kunagi oma nõrkusi välja, mõjub tihti arrogantselt, aga kirjutab ta imelisi armastuslaule ja käsitleb inimlikke teemasid (Johanson). Nt '80ndatest, mil paljud olid kaotanud põhjuse, miks teda üldse tõsiselt võtta, tuli ta albumi „Empire Burlesque“ (1985) viimases loos, „Dark Eyes“ välja peeglistse vaatamisega: „Kõik, mida ma tunnen, on kuumus ja leegid ja kõik, mida ma näen, on tumedad silmad“.⁸⁵ Selles võib leida viiteid Luuka tähendamissõnale rikkast mehest ja vaesest Laatsarusest (Lk 16.19-31), sarnaselt saab ka selles loos mõelda inglisekeelse homonüümi paari *I* ja *eye* peale (Day 2010, 274, 277-279).

Legendaarsel '66. aasta Manchesteri kontserdil oli publik rahutu, sest neile ei meeldinud Dylani *rock'n'roll*'i kava. Salvestuselt on kuulda meelevaldusi juba peaaegu algusest peale.⁸⁶ Enne viimast lugu hüüdis keegi saalist: „Juudas!“ mille peale publik plaksutas. Dylan vastas pärast väikest pausi: „Ma ei usu sind, sa oled valelik!“ Öelda juudile „Juudas“, on ilmselt üks karmimaid silte. (Marcus, 182-183) Lauljale läks see hinge ja ta rääkis sellest alles mitukümmend aastat hiljem, kuidas Juuda nimi on inimkonna ajaloos kõige vihatum ja et see pannakse kellegi külge sellepärast, et ta mängib akustilise kitarri asemel elektrikitari (Thomas, 167). See olukord on paradoksaalne, sest märatsev rahvahulk ei kritiseerinud Juudase tegu, kui tuua piibellik paralleel.

Gilmour on muu hulgas arutlenud Dylani kristuslike ja antikristuslike rollide üle. Ühelt poolt on paljud tema lood rääkinud vaeste ja rõhutute eest, ennastohverdavatest tegelaskujudest, Mäejutlusest tuntud hoiakutest laiemalt, süüdistused tema vastu on olnud meelevaldsed. Teiselt poolt aga on ta vältinud konkreetseid ootusi oma isiku suhtes, mida ta väljendab näiteks lugudes „It Ain't Me, Babe“ albumilt „Another Side of Bob Dylan“ (1964) või „Jokerman“ albumilt

⁸⁵ Originaalis: „All I feel is heat and flame and all I see are dark eyes“.

⁸⁶ Kontsert on välja antud 1998 nimega „The Bootleg Series, Vol. 4: Bob Dylan Live 1966“. Esimene plaat on Dylani soolo osa, teisel plaadil kava koos bändiga. Just selle ajal muutus rahvas rahutuks.

„Infidels“ (1983). Dualistlik mõtlemine jookseb sellise üldvaate juures kokku ning paljudes tekib küsimus, kes ta siis ikkagi päriselt on. (Gilmour, 34-43, 58-66)

Laulus „Isis“ albumilt „Desire“ (1976) järgneb minategelane võõrale, kuni tolle hukkumiseni, siis naaseb ta koju – Day on pakkunud, et võõrast võiks näha iseenese arhetüüpse varjuna, pärast mille võitmist saab toimuda pöördumine (Day, 41). '79. aasta kristlusesse astumise järel kõneles Dylan lavalt tihti ja otsekoheaselt nendest teemadest. Publik polnud jällegi rahul sellega, mida muusik tegi, aga Dylan vastas, et sellise antikristuse vaimuga võiks minna ansambel Kissi kontserdile (Kinney, 102-103). Selleks ajaks oli *rock'n'roll* muutunud agressiivsemaks, milles oli tihti anarhiline meelestus, millega Dylan ei suhestunud. Kuigi teataval määral oli ta enda '65. aasta *rock'n'roll*'i pöördumisega selle tee publiku jaoks avanud, siis oli protestiv hoiak edasi kandunud ja võtnud kuju iseseisva ellusuhtumisena, millel sisuliselt seoseid Dylani muusika ja otsustega käesoleva töö autor ei ole seni tuvastanud.

3.3 Dylani muusika religioosne dimensioon: dekadents

Olgu argumente ja vastuargumente kui palju tahes, seoses mõistatuslikkusega Dylani lõputus maskimängus on tõstatatud mitmeid küsimusi muusiku motiivide kohta, mis on religiooselt laetud sümbolika ja kujunditega. Johanson peatub asjaolul, et kohe pärast kristlikku perioodi (1979-1981) tuleb album „Infidels“ (1983), kus on salapärase gnostika ja demonism tagasi.⁸⁷ Triksteri teema avab end „Jokermani“ loos, kus tekib küsimus, mis piirini on lubatud ennast Jumalaks pidada. (Johanson) Jeesusele, Saatanale ja Dylanile endale viitavad momendid on seal justkui segatud: „Seistes vetel viskad oma leiba / ajal, mil raudpäise iidoli silmad helgivad /.../ Vabadus on kohe nurga taga / kuid kui tõde on nii kaugel, mida head see võib tuua? /.../ Oled mees mägedest, võid pilvedel kõndida / manipuleerida publikut, oled unistuste väänaja /.../ See on varjurikas maailm, taevad on libedalt hallid / naine just täna sünnitas prints ja mässis ta sarlakpunasesse“ (Dylan 2016, Infidels).⁸⁸ Kuigi Jeesus kõndis vetel, mitte ei

⁸⁷ Eelnevalt on ta rääkinud varasemalt esinenud nn armumaagiast ja hääle mõjust nt albumi „Blonde on Blonde'i“ juures, millest lähemalt tuleb juttu peatükis 4.2.

⁸⁸ Originaalis: „Standing on the waters casting your bread / While the eyes of the idol with the iron head are glowing /.../ Freedom just around the corner for you / But with the truth so far off, what good will it do? /.../ You're a man of the mountains, you can walk on the

seisnud, siis algus meenutab Mt 14.22-33. Leiva viskamine vette on judaismis levinud Tashlikh'i rituaal, mida uue aasta pidustuste käigus läbi viiakse. Piibellik taust sellele on Mi 7.18-20 ning viited ka Kg 11.1. Evangelistid Markus (13.6) ja Luuka (21.8) kirjutavad sellest, kuidas Jeesus hoiatab, et kurjus võib headuse maski kandes manipuleerida paljudega. Vihjed printsii sünnitavale naisele võivad tulla Ilmutusraamatust (12.1-5). Ülejäänud momentides oleks loo autor rääkinud justkui iseendast.

Webb mõtiskleb oma raamatu „Dylan Redeemed“ lõpus, kuidas muusikat saab tõesti pidada gnostitsistlikuks – iga muusika liigutab meeleseisundit ning sellega on öeldud midagi, ehkki see ise ei lausu. Sinna juurde lisab ta, et Dylan on võrreldes tavapärase rokkmuusika kontsertidega kõige vähem gnostitsistlik, ei ole tal üleloomulikku valgusmängu ega kõrvulukustavaid heliefekte. (Webb 2006, 186-187) Siit edasi võib arutleda siiski intellektuaalse poole üle. Day on välja toonud sellesama „Jokermani“, et isegi kui pilvedel kõndimine on nn valge maagia, siis rahvahulgaga manipuleerimine ja unistuste väänamine seda kindasti enam pole – selles tuleb välja vembumehe mitmepalgelisus ja tõe looritatus. (Day, 138-139)

Kuigi võiks neutraalsuse mõttes öelda, et ehk on sõnakasutus gnostitsismi ja demonismi näol natuke bravuurne, siis kahtlemata väljendab see teatavat piiratud nägemisvälja, millega Dylan on selle loo puhul mänginud. Johanson räägib sellel teemal edasi, et eriti noorena on salapära väga paeluv, olgu see siis mõistukõne või tume läbinähtamatus. Sakrament on ka iseenesest saladus, aga see joon läheb ikkagi alandlikkuse või selle puudumise vahelt. See ei ole nii lihtne, sest ka tumeduses võib olla teatav eneseohverdus – olgu näiteks Charles Baudlaire või Samuel Beckett – ning sellest tuleneb siiras meeleheide, mis on juba selgelt dekadentlik ehk manduvuse ilming. Samas, kui nn siiras meeleheide esineb loomingus, siis peegeldusena võib see lugejale või kuulajale anda impulsi tõe suunas. Dylan ei asu päris samas kohas, sest kuigi temas on väga palju vastukultuurile omast näpuga näitamist ja puudustele osutamist, on temas ka väga palju korrastatud ilu.⁸⁹ (Johanson)

clouds / Manipulator of crowds, you're a dream twister /.../ It's a shadowy world, skies are slippery grey / A woman just gave birth to a prince today and dressed him in scarlet“.

⁸⁹ Salapära ei tähenda aga kunstis kaugeltki mitte alati tumedust, see annab võimaluse sügavamaks tunnetamiseks. Olgu siinkohal näiteks J. S. Bachi „Matteuse Passiooni“ algus, kus laulavad kaks koori, esimese tegelaskujuks on Siioni tütreid, teisel Ustavad hinged. Kumbagi aga ükski evangelist pole maininud. Sümbolism sai kunstivooluna populaarseks alles XIX saj keskpaigas, Bachi teos on aga pärit üle saja aasta varasemast ajast. Olgu see lihtsalt üheks näiteks paljudest.

Koppelmaa sõnastab selle teema kibeduse mõistest lähtuvalt. Võrreldes nt Leonard Coheni muusikaga pole Dylani „programmimis“ taolist elutervet positiivse nihilismi voolu. Selle asemel võib ta mõjuda ikkagi arrogantselt. Positiivse nihilismi all mõtleb Koppelmaa teatavat kergust. (Koppelmaa) Filmis „I’m Not There“ on pandud ühe Dylani väljendava tegelaskuju, Arthur Rimbaud’ suhu järgmised sõnad: „Ma aktsepteerin kaost, aga ma pole kindel, et kaos aktsepteerib mind.“ (Haynes) Kuigi käesoleva töö autor ei ole suutnud leida, kas Dylan ise neid sõnu on päriselt öelnud, siis, kuna Clinton Heylin on pealkirjastanud oma raamatus „Behind the Shades: Take Two“ ühe peatüki just nii (200), võib seda pidada tõenäoliseks. See lause toob olukorda perspektiivi muutuse jättes jällegi mulje, et kogu Dylani konstruktsioon tema sõnumite tõlgendamisest on siiski kuulaja poolne. ’65. aasta San Francisco teleintervjuus ütleb ta, et seal, kus tema on, on alati väga vaikne (Burger, 188-189), mis võib tähendada, et ega ta ei olegi huvitatud oma luule tagamaade üle diskuteerimast, vaid rohkem vaatleb seda tegevust kõrvalt ja laseb selle mööda.

Johanson jõuab oma mõttevooluga punkti, kus ütleb, et ilmselt Dylan ise ka ei tea, millest ta laulab. See on lihtsalt teatav juudi mastaabi tajus, et nii laia publiku ja paljude muutujate juures ei sõida katus pea kohalt ära. (Johanson) Dylani kergus tulebki ehk esile selles kõrvaltvaatavas pilgus ning eelistades privaatsust avalikkusele.

3.4 „Ütle mulle, mida sina siis teed, kui Jeesus tuleks“⁹⁰

Kõige tuntumad intervjuud on Dylanil need, kus ta annab sürrealistlikke vastuseid või teeb niisama nalja. See aga ei ole ainuke väljendusviis tema jaoks. ’65. aasta septembrist on pärit vestlus Los Angeles’est, kus muusik diskuteeris tõsise hoiakuga igasugustel teemadel. Muu hulgas käsitleti hoolimist, mille puudumist talle teravalt sellel ajal ette heideti. Ta ütles, et kõik inimesed hoolivad teatud asjadest ning ei hooli teistest asjadest ja on ka inimesi, kes ei hooli millestki. Tema jaoks on oluline, et ta ei muserduks nendest viimastest ega muserdaks teisi enda hoiakutega. Ragnar Kaasik toob sisse mõtte, mille Dylan ütles 2019. aasta

⁹⁰ Originaalis: „Tell me what will you do when Jesus comes“. Webb toob selle lause välja, kui esimese otsese vihje kristlikule suunale, kuhu Dylan mõned aastad hiljem otseselt ja avalikult astus. See rida on jäänud lindustusele ’75. aasta Rolling Thunder Revue tagatubadest, kus ta nii üht tundmatut viisi laulab. (Webb 2006, 78)

dokumentaalfilmis „Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese“, et elu ei ole enese või millegi muu otsimine, vaid enda loomine (Kaasik). On keeruline arvata, mida täpselt selle mõttega on tahetud öelda – ühelt poolt seab see olulisemaks inimese enda teod ja mõtteviisid. Samas ei saa väita, et enese otsimine oleks ainult nende tegude ja mõtteviiside lahtilaskmine. Võib-olla on viidatud sealkohal vabale tahtele, kuid sellisel juhul tähendaks loomine ja otsimine sama asja. Mõlema juures on aktiivne roll inimese otsustel ning enda n-ö valmis saamine ning üles leidmine oleks üks ja seesama. Näanssides on aga erinevus selles, et otsimise puhul ei ole niivõrd oluline loomingulisus, vaid taiplikkus ära tabada seda, mis on juba loodud. Loomise juures on aga oht selles, et see võib väljuda kontrolli alt.

Nii Elo Viiding, Paul-Eerik Rummo, Jaak Johanson, Tarmo Roogna kui Tiit Pädam rääkisid Juhan Viidingu huvist religioossuse vastu – igaüks natuke omal moel. Küsimusest, kuidas luuletajat puudutas Dylani muusika, hakkasid teemad hargnema. Elo Viiding meenutas inimelu hapruse ja elujaatavuse koostoimet seoses looga „Like a Rolling Stone“ – kuidas elu võib inimest pillutada ettenägematutes suundades ja kuidas selle essents just taoline ebakindlus ongi. Märkimisväärne on seejuures asjaolu, et Dylan on küll kriitiline, olemata aga seejuures hinnanguline. (Viiding) Roogna meenutab, kuidas nad Juhan Viidinguga pikki vestlusi pidasid sellest, kuidas Dylan inimsuhteid lahti mõtestab. Lugu „Man Gave Names to All the Animals“ albumilt „Slow Train Coming“ (1979) oli seejuures mäletatavasti kõige paeluvam. See on üles ehitatud nii, et iga salm kirjeldab üht looma, mida inimene Eedeni aias vaatleb – kõik need lõpevad sellega, et ta nimetab selle looma kuidagi: lambaks, karuks jne. Viimane salm aga kõlab järgnevalt: „Ta nägi looma, sile kui klaas / libistades end läbi rohu. / Ta nägi teda kadumas puu taha teisepool järve . . .“ (Dylan 2016, *Slow Train Coming*).⁹¹ Selles salmis puudub neljas rida. Kolmas aga lõpeb sõnaga *lake* ('järv'), mis ilmselgelt riimuks sõnaga *snake* 'madu' – seda aga loosse ei kirjutatud. See jääb lõpetamata, nagu õhku rippuma. Lõpetamata asjad ei anna rahu. (Roogna) Dylani tõlked sai Viiding peamiselt Jüri Bärge käest, kellega ta oli juba noorepõlve sõber Tallinnas. Hiljem teda kutsuti eesti Dylaniks, või eesti Võssotskiks. (Johanson) Viiding ise oli aga nimetuste juures jäänud kindlameelseks öeldes, et Dylanini ta ei pürgi, kõige

⁹¹ Originaalis: „He saw an animal as smooth as glass / Slithering his way through the grass / Saw him disappear by a tree near a lake . . .“.

rohkem Leonard Cohenini (Kull).⁹² Aga nii Dylan kui ka Viiding mõjuvad sarnaselt sellega, et nad jätavad marraskil mulje (Sirp, *n. a.*).

Pärast esimest nn kristlikku albumit „Slow Train Coming“ (1979) kirjutas sellele arvustuse Charles Shaar Murray, kes arutles Dylani „pääsemise“ üle. Tema jaoks oli päästetud Dylani muusika kvaliteet, mis viimasel albumil võrreldes sellele eelnenud Jaapani turneega, millest on välja antud ka kontsertplaat „Bob Dylan at Budokan“ (1979), oli taastanud oma hea maine, mis ajakirjaniku jaoks oli dekadentluse ultimatiivne ilming. (Murray, 157) Kuigi vahe nende kahe plaadi juures on tõesti märkimisväärne, siis on käesoleva töö autori arvates see väljendunud hoopis teistes kohtades. Kui kuulata '70ndate teise poole albumeid, siis „Bob Dylan at Budokan“ (1979) on mängulises mõttes edasiarendus kaks aastat varasemale tuurile Rolling Thunder Revue. Jaapani kontserdil on Dylani lugudes sarnane mängulisus, kuid elektrikitaride ja dramaatilise viiuli asemel on bändi koosseisus flöödid ja rohkem klassikalisi keelpille, mis annavad arranžeringutele teatava kerguse, mis Rolling Thunder Revue' jooksul üha enam kadus, tõenäoliselt seoses laulja eraelu kokku kukkumisega sellel ajal. Kui vaadata tema kava arenemist, siis on selgelt näha, et seal, kus turnee alguses oli olnud laul „Sara“, leidis hiljem oma koha „Idiot Wind“. (BobDylan)⁹³ Samast perioodist on pärit intervjuu Nat Hentoffiga, kus kolmandaks osapooleks oli ka luuletaja Allen Ginsberg, kes küsis Dylani, kas ta oma kontsertidest saab ka ise teatavat naudingut. Muusik vastas, et ta mõistis ammu, et nauding on seotud piinaga ning et ta ei otsi naudingut alates sellest. Hentoff arvas, et Dylan paneb selle vastusega Ginsbergi proovile, kuid viimane mõistis sellist lähenemist, nimetades seda sarnaseks budistliku õpetusega mittekiindumisest, mis räägib just sedasama, et naudingu otsimine paneb naudingust sõltuma, mis on piinarikas ning tekitab seega inimesele kannatust. Ginsberg lisas, et ta hindab väga kõrgelt Dylani võimet

⁹² Coheni tekstid on samuti maailmas väga hinnatud ja tihtilugu jätavad need ülesehituselt terviklikuma muljega – tegemist oli ikkagi kõrgharitud kirjandusteadlasega. Neid eristab ehk asjaolu, et kuigi Cohen oli ka muusikaliste kompositsioonide mõttes rafineeritum kui Dylan suures osas oma karjääris on olnud, siis Coheni sümbolism mõjub veidike maisemalt ja arusaadavamalt. Teisalt on sellest sündinud suur hulk imelisi armastuslaule, ühiskondliku sisuga muusikalisi poeme ja kerge irooniaga endasse vaatamisi, mis väärksid samuti eestikeelset käsitlemist, mida seni (kevad 2020) pole tehtud.

⁹³ Teataval määral võib neid kaht lugu pidada vastandi paarideks, kus „Sara“ albumilt „Desire“ (1976) kehastab ülimalt lootusrikkust ja armastusavaldust oma abikaasa Sara Dylani suhtes, „Idiot Wind“ albumilt „Blood on the Tracks“ (1975) räägib aga inimsuhte varjupoolest olles vahest üks kõige karmima sõnumiga laul, mis Dylan kunagi on välja andnud, eriti tuleb see esile kontsertalbumi „Hard Rain“ (1976) versioonis, kus muusik sõnu on veel natuke otsekohesemaks muutnud.

leppida asjadega ning seejuures edasi töötada pideva muutumise keskel. (Hentoff, 134-135)

Võimekus minna olukordades edasi on kinnistanud ja avardanud mitmetasandilisust tema lugudes. Paljudes lauludes on tunda nii religioosne kui inimlik tasand: nt „Like a Rolling Stone“, „Gotta Serve Somebody“ ja „Not Dark Yet“ (Koppelmaa). Sealjuures ei ole päris täpselt kunagi aru saada, millisest suhte tasandist ta laulab. Justkui üheaegselt kõlavad Jumala ja inimese suhe, Jumala suhe tema rahvaga, mehe ja naise suhe, sõprade suhe, ka poeedi ja publiku vaheline kõne (Padar). See aga ongi vormilt mõistukõne, kui olemas on nii narratiiv kui ka krüpteeritus.

Kaasik toob asja maa peale tagasi, öeldes, et Dylani lood on empaatia võime laulud, mida ehk kõige eredamalt näitab ikkagi album „The Freewheelin’ Bob Dylan“ (1963), kus 22-aastane laulja tuleb välja nii põhjapanevate tekstidega, et see puudutab ka vanu inimesi (Kaasik). Johanson avab teatava maagia tasandi selle kõige juures.⁹⁴ Tema jaoks on varajase Dylani fenomen kõige rohkem just n-ö armumaagia lugudes, mis tipneb laulus „Girl From the North Country“. See ei ole manipuleeriv must maagia, kuid kuidas see lugu materialiseerub piltide ja lõhnadena – see pole midagi muud kui armumaagia Johansonile jaoks. Samamoodi albumil „Blonde on Blonde“, kus selline asi läks juba valdavaks. Ka „Desire’i“ peal on lood, mille pildid tunduvad olevat täiesti teistest reaalsusetest. Ning siis „Shelter from the Storm“ albumilt „Blood on the Tracks“ (1975), kus seesama asi on otseselt seotud ka lunastuslooga. Juudi müstika perspektiivist on see täiesti mõistetav, aga lähtudes kristlusest võib see mõne inimese jaoks tekitada küsimusi. (Johanson) Ka Urke mainis midagi sarnast, nimetades seda Dylani hästi omapäraseks tundetooniks, kus lugudest rulluvad lahti pildid, mis loovad tundeid. Sellesse sisse elamist kirjeldab ta sarnaselt Johansonile piltide kaudu, mis aga võivad hakata rääkima hoopis oma juttu ja kaotada otsese seose loo narratiiviga. Seejuures toob ta välja laulu „All the Tired Horses“ albumilt „Self Portrait“ (1970). (Urke) Roots mainib samuti taolisi tundmusi Dylani muusika juures nimetades seda tajusid laiendavaks kogemuseks (Roots).

⁹⁴ Selle sõna tähendus aga ei tundu Johansonile puhul olevat traditsiooniliselt religiooni teadustes kasutusel oleva definitsiooniga vastavuses – s.t see on midagi muud, kui võõrale tahtele allutamise. Pigem saaks öelda, et see on siinkohal loomulike nähtuste mõjutamine salapärase või üleloomulike vahendite kaudu.

3.5 Dylani religioosetest uskumustest

Astumine kristlusesse '79. aastal tuli paljude fännide jaoks järjekordse kannapöördena, mida keegi ei osanud uneski näha ning mis põhjustas paljudele vastakaid reaktsioone (Kinney, 102). Sellesse ajajärku jäävad kolm nn gospelalbumit „Slow Train Coming“ (1979), „Saved“ (1980) ning „Shot of Love“ (1981). See oli periood, kus Dylan vahetas kogu oma repertuaari välja uute lugude vastu, mis ta religioosses vaimustuses oli kirjutanud, ei jätnud kavasid mitte ainsamatki vana tuntud viisi. Muusik ise arvas, et see oleks hea eksperiment – ta ei teadnud, et keegi teine oleks seda enne proovinud. (Heylin 2017, 75) Kontserttuurini jõuti alles '79. aasta sügisel, esimesed märgid olid aga peaaegu aasta varem. Kogu juhtunut saab tagasivaatavalt käsitleda tähtsamate pidepunktidega. Esimene oluline samm oli moment San Diegos toimunud kontserdil '78. aasta detsembri alguses, kus keegi oli visanud lava peale risti. Dylan, kes tavaliselt talle loobitud asju üles ei korja, oli tookord leidnud ennast teisiti käitumas. Teine märgiline tähis toimus ca nädal hiljem, kui hotelli toas tajus ta äkitselt kellegi kohalolekut. Ta kirjeldas seda nii, et füüsiliselt oli tundnud, kuidas Jeesus pani käe tema peale nii et ta üleni värises, kukkus kokku ja tõusis uuesti püsti. Seal edasi leidis ta sõprade kaudu tee Vineyard'i kogudusse, kus ta käis piiblikoolis – seal ta ka ristiti. (Heylin 2017, 11-17)

Evangeelsete kristlaste jaoks oli Dylani pöördumine midagi väga erilist. '60ndate ja '70ndate ajavaim oli paljud kirikust eemale tõmmanud ning kristlikud noored tundsid tihti endid ühiskonnas natuke vanamoeliste ja tagurlikena. Dylani tugeva sõnumiga laulud aitasid suhestuda toimuvaga ning enda eest seista. (Webb 2006, 18) Seevastu aga juudi kogukond tundis end väga reedetuna sellest nii etniliselt kui religiooselt. Paljud kommenteerisid seda sammu sarkastiliselt, teised pettunult. (Kaufmann, 175-176)

Johanson leiab, et kristlusesse minek oli täiesti siiras, mis tulenes isiklikest äratundmistest ja julgusest hüpata pea ees tundmatusse. Sama siiras oli ka sellest välja tulek. (Johanson) On leitud, et enne seda aega oli Dylanile oluline zen budism. '78. aasta Jaapani tuuril olevat tema põhilist huvi pälvinud kohalikud kloostrid ning sealne eluviis. (Heine, 2) Teisalt ei saa märkimata jätta, et ka teatav judeo-kristlik müstitsism teda huvitas: viiteid Taro kaartidele on nii „Desire'i“ (1976) kui ka „Street Legal'i“ (1978) albumitel.

Ajakirjanduse irvitava eelhäälestuse tõttu loobus ta paljudest intervjuudest nende kolme aasta jooksul. '80. aastast on aga pärit vestlus Robert Hilburn'iga, kes ühel hetkel küsis, viidates toleaegete popmuusikute nn guru trippidele, kas ka Dylani vaimustus kristlusest pole midagi säärast. Laulja arvas, et mitte.⁹⁵ (Hilburn, 165) Ja kuigi hilisem elu ei ole läbinähtavalt sirgjooneline, siis analüüsid tema laulu tekste ning lugedes ka hilisemaid intervjuusid, peab tõdema, et ta ei ole pidanud oma sõnu otseselt sööma. Heylin kirjutab veel, kuidas kolm või neli rabi olid '80. aastal tulnud tema jutule ning Dylan oli nad vastu võtnud ja nad olid üheskoos Toorat õppinud – selles ei olnud tema jaoks vastuolu (Heylin 2017, 28). Võib-olla oli sellel teataval määral avardav efekt, sest sama aasta sügisel hakkas ta kavaselt võtma tagasi ka oma vanemaid lugusid nt „Like a Rolling Stone“ (1965), „Señor“ (1978) ja „A Hard Rain's A-Gonna Fall“ (1963) (BobDylan).

Levisid jutud, et '81. aastal leidis Dylan ikkagi, et ta on juut ja jääb selleks. Tema poeg läbis '80ndate alguses *bar mitzvah* ning muusik esines koos kuulsate juudi vaimulikega televisioonis. (Kinney, 111-112) Teiselt poolt aga räägiti, kuidas Dylanile on Jeesuse isik olnud tähtis juba '60ndate keskpaigast, millest räägib nt laul „Sign on the Cross“, mis pärineb '67. aastast, ametlikult avaldatud kogumikul „The Bootleg Series, Vol. 11: The Basement Tapes Complete“ (2014). (Gray 2006, 81) Tundub aga teiselt poolt, et Dylani jaoks ei ole enda nimetamine juudiks olnud oluline, ei tunne ta ennast ei juudi ega mitte-juudina. Aga kuna kogukond on siiski seda meelt, et Dylan ikkagi on täielikult juut, siis see on saanud teatud perioodidel suureks küsimuseks. (Kaufmann, 159) Näiteks oma eluloo raamatus „The Chronicles: Volume One“ ei käsitle ta oma põlvnemist juudi perekonnast. Lapsepõlvest räägib ta ainult seoses toleaege muusikaga, mida ta raadiost kuulas – jääb mulje, et tema sugupuu kulgeb pigem mööda blusi ja rockabilly liine.

Ragnar Kaasik, kes religiooni teemat Dylani muusikas kuigi oluliseks ei pea, jõudis selle aruteluga punkti, kus ütles, et võib-olla Dylan ise ka ei tea, kas ta pooldab mingit kindlat religiooni (Kaasik). Varblane kommenteerib seda, et kuigi ta on rõhutute laulik ning Jeesus talle sobib, siis suuremaks usumeheks ta teda ei pea. Tema jaoks varjutavad seda intriigid naistega ning küsimuseks jäävad tema

⁹⁵ Paljud kuulsad bändid käisid teatud hetkel Indias või puutusid kokku Ida religioossusega, millest tulenevalt nende muusika ja laulusõnad muutusid. The Beatles ja Led Zeppelin on vaid paar näidet, kusjuures The Beatles'i kitarrist George Harrison jäi elu lõpuni *bhakti yoga* liini pühendunuks. Näiteks veel Freddie Mercury oli etniliselt parsi rahvusest ehk ajalooliselt pärsia ida ala juurtega – india usundid või peres praktiseeritud zoroastrism tema laulusõnadest niivõrd ei kajastu, kuid aga oli tunda tema temperamenti rohkem lavalises ja muusikalises väljenduses.

ärilised kaalutlused, mis on Varblase arvates samuti võinud muusiku pööordeid mõjutada. (Varblane) Ka Padar jätab ta ristikirikust välja tuues paralleeli, et ka paljud kristlikud jõululaulud on juutide poolt kirjutatud, kuid see ei tähenda, et nad neid kuigi tõsiselt võtaksid (Padar). Pädam väljendab selle teema teist tahku öeldes lihtsalt, et Dylan ei lase ennast religioosel karpil panna (Pädam). See aga ei tähenda, et tal ei võiks olla sisemisi veendumusi – ta lihtsalt ei pruugi neid avalikult välja öelda. Roogna laiendab sarnast vaadet, lisades religioosle defineerimisele ka poliitilise. Seejuures toob ta paralleeli Juhan Viidinguga, kes ENSVs mõjus väga sarnaselt. (Roogna) Elo Viiding kommenteerib Juhan Viidingu religioossust ning laiendab seda tunnetusele Dylanist. Ta ütleb, et kristlust ei saa kummagi juures kitsalt käsitleda. Seejuures toonitab ta kiriku institutsionaalse traditsiooni asemel sisulist sõnumit. Viidingu juures väljendus see igapäevaelu kaastundlikkuse, abivalmiduse ja kahetsemisvõime näol, aususe ja sisemise töö järgmisena. Tugeva vaimse ülekoormuse ja pideva pingestatud seisundi all elades on aga hingeline tugi ja lunastuse võimalikkusena nägemine väga olulised. (Viiding)

Dylani konfessionaalne kuulumine ei ole vajalik teave, sest siis hakkaks otsast peale õigustamine vastava poole pealt, et neil oli õigus, ta ongi nende oma. Alaväärtustamata paljude uurijate tööd, kumab neist läbi teatav soov öelda, et kahjuks on Dylan ikkagi kõige rohkem just see, millisenä tema teda käsitleb, olgu selleks siis kristlik, judaistlik, zen budistlik, müstitsistlik, poliitiline vms vaatenurk – neid võimalusi on palju. '87. aasta dokumentaalfilmis „Meet Bob Dylan“ ütleb laulja otsesõnu, et ta pole kellegi nukk, keegi ei tõmba tema niite (Sykes).

Mis aga kuulajatel on, on tema muusika. Roogna hinnangul on neli-viis plaati, mida otseselt saaks usuga seostada. Sealjuures toob ta välja paradoksi, et kuigi Dylan pole teadaolevalt seotud kirikuga, siis tema muusika on religioosne – räägib mitmetasandilistest suhetest. Kas on üldse vaja otsida erinevusi kiriku ja religioossuse, laiemalt erinevate religioonide vahel – niikuinii on need suures osas poliitilised. Sellest kandist vaadatuna saab öelda, et Dylan pole kunagi millestki taganenud. (Roogna) Sibul on napolisem, kuid üldiselt sama meelt öeldes lihtsalt, et ei saa ju salata seda, mida ei tea. See on teiste inimeste debatt kellegi vooruslikkuse, mitte aga Jumala salgamise kohta. (Sibul) Dylan ise on religiooni kohta öelnud, et Jumalat ei saa käsitleda relvana, Piibliga ei saa pähe virutada – see on instrument, pealegi ainuke, mis püsib hääles (Heylin 2017, 26).

4. Mõtisklusi Bob Dylani rollist ühiskonnas

Töö viimane peatükk on jaotatud kolmeks eraldiseisvaks mõttearenduseks, mis Dylaniga seoses on üles kerkinud. Neist esimene keskendub suure osa käesoleva uurimuse valimisse jõudnud inimeste kokkupuutest lauljaga 2008. aastal, mil rändtrubaduur oma saateansambliga Tallinnas käis. Olenemata sellest, et kõikidele intervjueeritavatele on muusik omal moel korda läinud, esineb ka sellest kohtumisest vastakaid mälestusi.

Teises alapeatükis on luubi alla võetud muusika religioossus. See kätkeb endas tundeilte, hääle mõju kirjeldusi, kestvat kogemust pärast muusika lõppu. Siiski, tulenevalt intellektuaalse poole olulisusest ei saa seda ka Dylani muusika tervikust välja jätta. Vahepeal on mulje, et muusika täiendab ja seletab sõnu, vahepeal vastupidi, siis jälle tundub, et need räägivad erinevaid keeli ja lõppude lõpuks moodustavad ehk midagi sellist, mida võiks nimetada autentseks kooskõlaks.

Lõpuks võetakse lahti küsimus rahvaluule ja intellektuaalse kõrgluule pärandi osakaal Dylanis muusikas. Kuna ta on silmapaistev mõlemas traditsioonis, siis ei ole see päris üheselt mõistetav, kellele ja kellest tema laulud on kirjutatud.

4.1 Ristumispunkt

Vahest kõige olulisem aspekt selle juures, mis sõnumit Dylan oma muusikaga kannab, peitub repertuaaris, mida ta oma tohutust laulude varasalvest valib esitada. Kusjuures ta on alati olnud pigem seda meelt, et läheb ühel tuuril sarnase kavaga algusest lõpuni vahetades vaid üksikuid laule. Esiteks on viimastel aastatel tema kavades omajagu uuemat originaalloomingut, eriti vahemiku 1997-2012 avaldatud plaatidel. Teiseks esitab ta teatud valimit (mitte üldse kõige kuulsamaid lugusid) oma karjääri esimesest poolest (ehk ca '70ndate keskpaigani). Kolmandaks on tema valikusse mahtunud paljud nn Ameerika standardid, mis ta seni viimase kolme albumi „Shadows in the Night“ (2015), „Fallen Angels“ (2016) ja „Triplicate“ (2017) peal on avaldanud. Vaikselt hakkasid need sisse tulema 2014. aasta sügisel ning püsisid seal, moodustades vahepeal kavast peaaegu kolmandiku, kuni 2018. aastani. See on suunana küllaltki märkimisväärne, sest oma karjääri algusaegadel esindas ta teataval määral sama ajajärku, kuid protesti-

ja bluusilaulude traditsioonis. Nüüd, kui plaatidel on olnud laialdaselt nt Frank Sinatra kuulsaks lauldud lugusid, on ta teataval määral kokku toonud oma valikutega erinevad ühiskonna kihid.

Religioosest plaanist vaadatuna on ta laulnud järgmisi lugusid: „Gotta Serve Somebody“ albumilt „Slow Train Coming“ (1979) oli tema kavas kogu 2019. ja 2018. aasta, ka '90ndate lõpus laulis ta seda lugu pidevalt, „Trying to Get to Heaven“ albumilt „Time Out of Mind“ (1997) samuti 2017-2019, ka 2010ndate esimestel aastatel, „Love Sick“ samalt albumilt on olnud kavas peaaegu läbivalt alates selle väljatulekust 1997, „Highway 61 Revisited“, mille alguses on jutustatud Gn 22 tuntud lisaku ohverdamise lugu, on kuulunud esitusse väga suures osas kontsertidest alates 1987, Jesaja raamatu sugemetega „All Along the Watchtower“ albumilt „John Wesley Harding“ (1967) on esitustelt olnud absoluutses tipus 2268 korruga, viimati 2018. aasta lõpus. Need on vaid mõned näited. Kõik see on talletatud Bob Dylani ametlikul kodulehel. (BobDylan)

2008. aasta 4. juuni õhtul oli suur osa selles uurimuses osalejatest Saku Suurhallis. Käesoleva töö autori jaoks oli see esimene elav kokkupuude Bob Dylani muusikaga. Eelnevast ajast oli vaid meeles laulja hääle kuma isa töötoast, seegi võis olla hoopis segu erinevatest olukordadest, mõtetest ja unelmatest. Tollel juunikuu päeval oli aga otsustatud minna ühe toonase klassivennaga kuulama endile tundmatut, kuid tuntud muusikut. Meenub, et ühe viimase loona kõlas „Blowin' in the Wind“, mis oli üks vähestest tuttavamatest lugudest üldse tema repertuaaris. Kuid ka see lugu reetis ennast alles suupilli vahemängus. Meeles on mõtted, et tema esitus mõjus võõrana: laulmiseks seda ei saanud defineerida, aga oskamatuses laulda samuti mitte. Arvamus sellest õhtust on seinast sein. Olgu need illustratsiooniks, kuidas Dylan ei jäta kuulajat külmaks ning võib mõjuda esile tuues ootamatuid emotsioone isegi siis, kui olla tema muusika pikaajaline austaja.

Juba eelhäälestused mõjuvad sellises olukorras ilmekalt. Nimelt Tiit Pädam kirjeldas seda, kuidas oli Jüri Bärigiga teinud juba mitukümmend aastat varem kokkuleppe, et ühelegi armastatud muusiku kontserdile nad kunagi ei lähe, see saab ainult olla pettumus. Tema seal ei käinudki. (Pädam) Elo Viiding kirjeldab aga hüpoteetiliselt seda, kuidas tema isa oleks kindlasti oodanud seda sündmust, see oleks olnud suur päev tema jaoks. (Viiding)

Hannes Varblasele meenub, et saali plekine kõlavärv pärssis elamuse kvaliteeti korralikult. Tema jaoks polnud see esimene kord näha Dylanit laval, esituse kohta polnud tal midagi halba öelda. (Varblane) Sarnaselt tõi plekist tooni

välja ka Jaanus Jalakas (Jalakas). Anne Kull nimetab toimunut lihtsalt mõneti veidraks: saal polnud päris täis, laulja jättis kuidagi autistliku või äraoleva mulje, akustika eriti kontserdi esimeses pooles oli kohutav. Eesti publik oli sellel ajal rohkem meelestatud nähtavasti kommertslikele laulusaadetele. (Kull) Riho Sibul tunnustab, et erapoolikult ei saa ta seda õhtut kuidagi kirjeldada, tema jaoks on Dylan lihtsalt oluline isik või muusik või laulik. Mõõduvad nähtused, nagu üks kontsert kõikide oma muutujatega, seda ei muuda. (Sibul) Andres Rootsil on meeles, kuidas toimus improvisatsioon eelkõige rütmi tasandil.⁹⁶ (Roots) Kokkumäng laulu ja trummi vahel oli filigraanne, eriti loos „Summer Days”, samamoodi ka suupilli vahemängud, mis stuudio albumitel tunduvad olevat alati natuke suvaliselt sisse mängitud. Ka hääl varieerus kontserdi sees kuuldavalt: ta oli võimekas oma tämbrit reguleerima. Esile tõusis Dylan bluusilauljana, kellena ta karjääri alguses oli muusikamaastikule pürgimist alustanud. Klassikaliselt dylanlikuks tegi aga selle kontserdi eelkõige S. Kimballi mängitud akustiline kitarr, loomuomast kõla andis ka laulja enda mängitud elektrirel. Ainuke küsimärk jäi õhku seoses sellega, et lava tagumisel riidel oli suurelt Dylani logo, mis meenutas vabamüürlaste kõikenägevat silma.⁹⁷ (Roots 2008)

Tiit Pädam kuulis kontserdi järelkajadest, kuidas Dylan olevat president Ilvese kohtumissetpaneku pikalt saatnud. Paljud võtsid seda solvanguna, kuid Pädam arvas, et poliitikaga flirtimise vältimine on pigem sümpaatne. Dylan on tihti selliseid olukordi ära hoidnud. (Pädam) See repliik võib aga üldse olla üks Dylaniga seotud legendidest; samamoodi, nagu ka Toomas Raudami „Muinasjutt Bob Dylanist”, mis kõneleb ühe väikeriigi presidendist nimega Toomas, kes hirmsasti muusiku tulekut ootas ja seda isiklikult ka rahastanud oli (Raudam 2011, 143). Nüüd, aastaid hiljem on Raudam oma loo unustanud ning teeb juttu vaid sellest, et tema jaoks oli Saku Suurhallis toimuva piinlik: muusik oli saalipoole küljega, sõnad olid klaveri peal

⁹⁶ See on toodud välja kontrastina sellele, et Dylani esitustest erinevatel aegadel jäävad kohe kõrvu erinevad muusikalised stiilid, lugude meloodiate varieeruvus, uuenenud lüürika ning vahepeal ka fraseerimise või rõhkude muutused lauluridades. Võiks tuua mitmeid suunavaid näiteid, mis neid aspekte välja toovad. Isiklikuks kogemuseks pruugiks kuulata nt laulu „A Hard Rain’s A-Gonna Fall” albumitelt „The Freewheelin’ Bob Dylan” (1963), „Concert for Bangladesh” (1971) ja „The Bootleg Series, Vol. 5 – Bob Dylan Live 1975: The Rolling Thunder Revue” (2002) või võrrelda versioone laulul „Like a Rolling Stone” albumitel „Highway 61 Revisited” (1965), „Live 1966 “The Royal Albert Hall Concert” The Bootleg Series Vol. 4” (1998), „Self Portrait” (1970), „Before the Flood” (1974), „The Real Live” (1985) ja „MTV Unplugged” (1995).

⁹⁷ Lava tagumiste riietega on Dylan ennegi silma paistnud – ‘66nda aasta turneel Inglismaale laius seal hiiglaslik USA lipp ning kui publik valju *rock’n’roll*i peale meelt avaldas, siis Dylan viitas, et see ei ole inglise muusika, nad ei tea lihtsalt ameerika muusikat ja sellest pole midagi.

lehtedel ees, kordagi ta publikut ei vaadanud. Ometi läks temagi sinna südame värinal ja samas ka teadlikkusega, kuidas Dylan kontsertidel tavaliselt laulab. (Raudam) Peeter Tooma viis selle veel kaugemale, nähes Dylanis klaasseina taha pandud nukku, kes on olukorrast surmani tüdinenud, kuid kuna teda aktiivselt uudistatakse, siis käiab seda masinavärki jätkuvalt linnast linna. (Tooma)

Seevastu aga Maarja Urb, kel õnnestus kontserti näha praktiliselt esireast, toob välja, kuidas pillimehed olid justkui rahuliku uudishimuga inimesi vaadanud. Dylan ise oli klaveri taga ja küljega. Iga loo lõppedes lasti lava peal tuled ära ja sellel ajal oli näha, kuidas bänd, kaasa arvatud Dylan ise, omavahel rääkima hakkasid ja nalja tegid. Uue loo alguses olid nad aga jälle oma kohtadel ja tõsised. (Urb)

Tehes Nero Urkega juttu sellest kontserdist, kostub pärast lühikest mõtte pausi pikk naerupahvakas. Kui see on enam-vähem vaibunud, siis ütleb ta, et see mälestus ajab lihtsalt naerma, ning naerab selle peale veel natuke. Õhtu seal on elavaks kinnituseks sellele, mis tundmusi ta oli jaganud kogu eelneva intervjuu: peeglite maailm, kerge umbusu noot, samas ülimalt mõjuv ja puudutav. (Urke) Ka teiste inimeste meenutused sellest õhtust asetuvad Urke selgitatud peeglite maailma, kus oluline on perspektiiv peegli suhtes, enese asend ja seisund ning palju muud. Suure tõenäosusega on Dylan ise väga teadlik asjaolust, et paljudele kuulajatele mõjuvad tema kontserdid kummaliselt, mõned ei saa üldse temast aru – miks ta ikkagi ei laula, vaid ainult iniseb või sosistab kuidagi ebamääraselt lugusid, mille staatus paljude inimeste jaoks on surematu, kuid mida nad võib-olla kuulates äragi ei tunne. Need faktorid ei pane teda muutma oma esitusviisi, ta tundub lähtuvat sisemisest tahtmisest, sellest tulenevalt lihtsalt laulab nii, nagu laulab. Ta lihtsalt teeb seda, mida teeb – või öeldes Varblase moodi: Dylan on Dylan (Raudam).

Urke jätkab, et sellest perspektiivist, kui Dylan teeb seda teadlikult, on tema esitus ülivõimas *performance*, kus väline väsimus ja huvi puudus on osa etteastest. (Urke) Võib mõtiskleda, mida see sümboliseerib, mida peegeldab ühiskonda. Kas mitte eemalolek pole päris täpne kommentaar selle ajastu kontekstis. Urke lisab, et Dylan on eeskujulik näide sellest, kuidas saab olla suurtel areenidel ilma, et oskaks laulda – sealjuures pole ei märkus ega ka esitus ise pilkavad, vaid kõnekad. Ta on samal ajal üks parimaid artiste, sest tema toonid, fraseerimised, kõnevärvid on muusika kogemuse, kõnekuse ja kujutluspildi jaoks ülimalt olulised. Urke jaoks on see seotud väga tugeva keskendumisega, mis Dylanist õhkub. Ning tuues teema uuesti Eesti kontserdile, järeldeb ta, et isegi tülpinud olekuga on ta väga

fookuses. (Urke) See tähendab, et tuleb igas olukorras üles leida endas kese, mis kannab, ka kõige ülevamatel ja madalamatel hetkedel. Kui see on paigas, siis ei puuduta mööduvad ameerika mäed kuigi tugevalt. Dylan tundub olevat vähemalt avalikkuse ees immuunne nii teda ülistavatele kui ka põrustavatele kommentaaridele – tihtilugu need lihtsalt ei puuduta teda. Sai ta 2016. aastal pahameele osaliseks, kui ei läinud ise Nobeli preemiat vastu võtma. Samas, kui 2004. aastal temalt saates „60 Minutes” küsiti kommentaari kommentaari, kuidas ta suhtub sellesse, et tuntud muusikaajakiri Rolling Stone valis tema loo „Like a Rolling Stone”⁹⁸ kõigi aegade parimaks populaarmuusika palaks. Ta kehtas lihtsalt õlgu ja ütles, et selliseid edetabeleid tehakse koguaeg. (Burger, 721) Ja kuigi tema öeldus on omamoodi tõetera sees, siis sellegipoolest on märkimisväärne teatav loobumuslikkus, sest Rolling Stone on siiski üks mainekamaid väljaandeid popmuusika maastikul. Illustratsiooniks lõik Daodejingist: „Karda kiitust nagu laitust /.../ sest nõnda, kuidas kardad kaotada, karda ka saada.“ (Lao-zi, 19)

Jaak Johanson naerab pärast pikka selgitust sellest, kuidas tema Dylani esitusi mõistab, ja ütleb läbi muige, et see on ikkagi rahva narrimine. Kogu olukord laval on nii pinev, sest kunagi ei tea, mis helistikust järgmine lugu hakkab või mis taktimõõdus ta suvatseb seda sel korral mängida. See hoiab kaasmuusikud ärkvel. Sealjuures aga on Johanson pigem seda meelt, et Dylani lauluoskuse kallale on ikkagi patt minna. Ta rõhutab, et muusikaalsus, mis on Dylani laulmises, on üle mõistuse heal tasemel ning mõned plaadid, kus ta päriselt laulab, annavad sellele kinnitust. Välja võib tulla vahemereline hõng, juudi rahvalaulu ja araabia muusika traditsiooni tunne nt albumil „Desire”. Paar aastat varasemast ajast pärineb hullumeelne kontsertplaat „Before the Flood”, kus täiesti endale mitteomaselt annab ta kogu kontserdi praktiliselt punk stiilis lauldes. (Johanson) Sellesse nimistusse peab kindlasti ära tooma ka ikoonilises staatuses olev ’66. aasta kontserttuur Inglismaale, kus esimese osa laulis ta üksinda akustilise kitarri ja suupilli saatel ning teise osa ansambel The Hawks’iga koos, kus kõlavärvi andsid vinguv kitarr, trummid ja elektrioriel. Kontrast kahe poole vahel oli nii üldpildis kui ka Dylani laulumaneeris, mis esimeses pooles oli ülimalt lüüriline, samas väga mõõdetud ja täpne, teises pooles aga küll melodiliselt esitatud, aga hiiglaslike rõhkudega, mis mõjuvad sõrmega osutavalt vähemalt sama teravalt nagu mõned aastad varasemad laulutekstid kriitikute meelest. Täiesti omaette fenomen on ’95.

⁹⁸ Teadaolevalt on nimed kujunenud teineteisest sõltumatult (kumbki pole seotud ka bändiga The Rolling Stones).

aasta kontsertsalvestus „MTV Unplugged“, kus kogu kava oli mitme kitarr ja laulmisviisi koostoimel pandud osavalt bluusi võtmesse. Ülimalt omapärasel, kuid käesoleva töö autori hinnangul kindlasti vähemalt originaalis hinnatud stuudiosalvestuse tasemel said sellel kontserdil uued ilmed näiteks legendaarsed lood, nagu „Times They Are A-Changin‘“ ning „Knockin’ on Heaven’s Door“. Ka 2015. aastal üllatas vanahärra kogu kuulajaskonda, kes tema hääle koletu raginaga ehk juba vaikselt leppima olid hakanud. Oli ta ikkagi üha süvenevalt alates ‘80ndatest nii laulnud. Ilmus aga album „Shadows in the Night“, kus kõigile üllatuseks tuli Dylan lagedale äärmiselt õrna ja pehme tooni ja ka muusikaliselt kandvate fraasidega.

Vestlustest tuli välja näiteks ka täiesti tundmatu ootamatus, mis Dylani esituslaadide ampluaad – või imagoloogiat, kuidas keegi seda võtab – veelgi rikastab. Nimelt oli Riho Sibul käinud ‘80ndate lõpus Soomes Dylani vaatamas. Lavale oli ilmunud kapuutsiga dressipluuis, nokamütsi ja päikesepriillidega mees, kes poolteist tundi järjest oli mänginud garaaži roki stiilis ilmselt Bob Dylani loomingut, sellest Sibul aru ei saanud. Kuna aga ta oli nii tuntud artisti kontserdil esimest korda ja oodata ta niikuinii midagi ei osanud, siis oli see avaldanud talle sügavat muljet. Soomlased olid küll pahased olnud sellise ilmumise peale, kahtlustati, et see polnudki Dylan ise. (Sibul) Kuigi on kuuldavasti inimesi, kes püüavad koguda kõikide Dylani kontsertide salvestused, siis siinse töö autorile pole need kättesaadavad. Tuleb samuti leppida kuuldu ja sellega, mis ametlikult on välja lastud. Oletused, et toonane Soome punkrokk võis olla lihtsalt üks lõik Dylani improvisatsioonist, mängivad pigem ebaolulist rolli. Või oli see osa Dylani muusikalisest lohkusest, mille ainulaadsetes tulemustes peitub üheaegselt nii jultumus kui ka ülistus traditsiooni liinidele, mida tema muusika kannab. Suuline pärimus jääb seejuures parkena teekannu, andes tulevastele tõmmistele sügavust üha juurde.

Kuulates uuesti Jaak Johanson salvestust, kes Saku Suurhalli kontserdi endale omasel moel hõlma all linti võttis, tõuseb esile tõdemus, et muljed on tõepoolest muutunud. Mälupilt ja kuuldu kajastavad küll sama õhtut, kuid ometi on need kaks erinevat asja. Tagantjärele kuulates, teades kõiki üles loetletud kommentaare, tekib tunne, et kõik perspektiivid on täiesti legitiimsed. Objektiivsemalt väljendudes kõlavad paljud lood justkui nad oleksid väljavõtted Dylani toleaegsetelt albumitelt. 2006. aastal ilmus album „Modern Times“, 2009. „Together Through Life“ – kummaski ei domineeri meeldejäädav meloodiad või

intrigeerivad ülesehitused. *Modern Times* lõpeb looga, mille refrääni korduvus moodustub fraasist „ain't talkin', just walkin'“ (Dylan 2016, *Modern Times*).⁹⁹ Täpselt nii pretensioonitult, samas omamoodi minimalistliku täpsuse ja gruuviga saab iseloomustada ka Eesti kontserti. Seejuures esitas ta nii tollel perioodil kirjutatud kui ka mitmekümneaastataguseid laule, mis kohtusid esitusviisis ja mõjusid mõlemad sama värsketena. Nõnda paistab ta hoidvat oma lugusid elus, nagu salvestaks neid esimest korda ja just sellisel moel. Pähe talletunud studio versiooni võib samahästi kui ära unustada, et kõrv oleks vastuvõtlikum. Paberil on aga tegemist sama lauluga ning iga kontsert suurendab tema kodulehel olevat loo esitamiste arvu loendit ühe võrra olenemata sellest, kuidas see sellel õhtul on kõlanud. Nõnda jõuab ring jälle peeglite juurde, sest tegemist on sama algideega, mida ka Dylan ise vaatab erinevatest perspektiividest.

4.2 Muusika religioossusest

Bob Dylan ei ole tänapäeva Lääne mõistes saanud muusikalist haridust, ta on nn iseõppija. Pole teada, kas ta oskab nooti lugeda. Johanson, kes ise samuti on muusikuna mitteformaalselt kõike õppinud, puudutab seda teemat tuues paralleeli india klassikalise muusikaga, kus õppimine käib ainult kuulmise kaudu, ometi on sealne süsteem palju komplitseeritum kui Lääne klassikalises muusikas.¹⁰⁰ Noote ei panda kirja, sest mängitakse pühendusega Jumalale ning kõige puhtamal kujul saab seda teha nii, et üldse mõtlemist vahele ei tule. Dylani juurde jõudes toob ta kõige ehtsamaks näiteks laulu „One More Cup of Coffee“ albumilt „Desire“ (1976), kus on tunda samuti suulise laulutraditsiooni esiletõusu, tema puhul aga pigem vahemerelise semiidi rahvalaulu jälgedes. Hääle valitsemine peab olema lihtsalt niivõrd täpne, et see läheb sõnadega väljendatud meeleoluga väga hästi kokku. (Johanson) Kaasik räägib samuti sellest, kuidas sõnad ja muusika on lahutamatult Dylani puhul koos (Kaasik). Tekib tunne, et sõnad annavad edasi informatsiooni ning muusika energiat ning nende koosmõjul moodustub vastav tunne.

Urke toob sellesse teemasse sisse, toetudes teatrile, kuid üle kandes selle ka lauludele, intellektuaalse poole olulisuse põhjalikumal kujul. Ta ütleb, et ilma

⁹⁹ Tõlkes: „pikema jututa astun oma teed“.

¹⁰⁰ India klassikalises muusikas on nt helireas 22 segmenti Läänes tuntud 12 pooltooni ehk dodekafoonilise süsteemi asemel. Samuti on seal ikka veel levinud erinevate laadide kasutamine, mis Euroopas Keskaja lõpus üldiselt hääbus.

sõnumita ei saa tekkida mõtestatust – alles kuulnud sõnade põhjal tekivad tunded. Tunded ei saa tekkida ilma kontekstita. Laul aga hakkab inimese tunnetest tagasi peegelduma ning mida kaugemale see jõuab, seda intensiivsem see protsess on kuni lõpuks jõuab katarsiseni. Puudutav muusika kerib ennast inimeses üha kõrgemale. Ta toob näiteks Dylani loo „Visions of Johanna“ albumilt „The Bootleg Series, Vol. 4: Bob Dylan Live 1966“ (1998), kus on öeldud nii palju ning tekib oma pilt, kuid iga kord on kuulda jälle midagi uut – lisaks sellele kõigele ei ole ikkagi päris ka aru saada, millest ta laulab. (Urke) Kogu lugu on üks suur liikumine, kõik pidepunktid, mis kohati fraasidega tekivad, saavad uue tähenduse või vajuvad edasises laulus lihtsalt unustusse. Esimene kord, kus midagi saab kindlalt paika, on rida: „Ja need nägemused Johannast on nüüd see, mis jäävad“ (Dylan 2016, *Blonde on Blonde*).¹⁰¹ Nende sõnadega ka lugu lõpeb. Rääkinud sellest tähelepanekust Urkele, haakub ta mõttega koheselt öeldes, et see on jällegi seotud maagiliste peegelduste, hägususe ja umbusuga. Tekib küsimus, kas see on trikk, kas selle looga tahetakse trikitada. Sellest tekib kimbatu. (Urke) Day kirjutab, et see lugu räägib psüühika maa-alustest kihtidest (Day, 115). Andrew Motion, kes oli Suurbritannia poeet-laureaat 1999-2009, on pidanud selle loo sõnu parimateks, mis kunagi on kirjutatud (Burns; Rodgers, 22 kaudu).

Jüri Bärge toob ühes oma kirjutises välja asjaolu, et sõnadest võib aru saada, mõttest aga mitte – kuulaja teab, et midagi toimub, aga ei tea, mis see on (Bärge). Paljud vihkavad seetõttu Dylanit, sest nad tunnevad, et neid narritatakse (Kinney, 55). See aga võib olla hoopis tulemus, kui on oodatud oma elule selget instruksiooni või pettutakse enda idealiseeritud kujutluses, millena laulja on enda jaoks fikseeritud. Koppelmaa räägib, et piltide edasi andmine on hea teatri ja kirjanduse üks omadustest ja just ootamatus lisab sellele värskuse (Koppelmaa).

Mitmetes vestlustes tuli välja, et sõnade ja muusika taustal on kolmandaks mõõtmeks see pilt, mis endal hakkab peas käima. Johanson rääkis, kuidas eriti pikal teekonnal autoga sõites saab suurepäraselt praktiseerida seda, et kuulata mõnd pikemat lugu või üldiselt Dylani vanema ea albumeid, mis on konkreetsetest asjadest, siis saab paralleelselt jälgida endas toimuvat ning läbi töötada oma elu asju või kellegi teise probleeme. Johansonil toimib see just Dylaniga temal hästi, aga üldiselt ka igasuguse kunstiga – oluline on selles vaid teatav intensiivsus. See justkui avab kuulajas värava, mille kaudu saab tegeleda sellega, mis tegelikult vajalik on, mitte ilmingimata ainult sellega, mis laulust konkreetsetelt

¹⁰¹ Originaalis: „And these visions of Johanna are now all that remain“.

ette söödetakse. Kuigi ka need võivad mõnes hetkes olla tabavad. (Johanson) Padar puudutas oma pildi tekkimist seoses tähenduse sisselugemise teemaga – ühelt poolt tekib isiklik suhe, kuid teisalt ei ole kindel, et seda selle looga on tahetud öelda (Padar). Probleemiks aga saab see juhul, kui oma tõlgendust avalikult hakatakse kuidagi eksimatuks või ainuõigeks pidama.

Dylani muusika ei ole religioosse kõlaga. Dyalni muusika on religioosse kõlaga. Avalduvad subjektiivsed mõtted relatiivsest tõest. Kohati on tema muusikal religioossed alused – mitmed lood sobiksid ka sakraalsesse ruumi teatud tingimustel,¹⁰² teatud perioodide muusikas on selgelt tunda gossellikkust.¹⁰³ Samas võib see seguneda ka kantri või rokkmuusikaga ning siis ei saa seda otseselt religioosseks kõlaks lugeda.¹⁰⁴ Ballassone pakutud karnevali kõla tõlgendus võtab loomulikult pühaduse mõõdet väiksemaks ning esile kerkib pigem Urke väljendatud kõverpeeglite maailm (Ballassone).¹⁰⁵ Gray aga kuuleb jällegi varajases loomingus midagi pastoraalset – eriti „Lay Down Your Weary Tune“, kirjutatud 1963, kuid avaldatud alles kogumikul „Biograph“ (1985). Ta nimetab seda kõla paradiislikuks ning sellel olevat sarnane meeoleolu J. R. R. Tolkieni haldjalauludega. (Gray 2004, 203) Webb nimetab sama lugu lausa lunastuse heliks (Webb 2014, 47).

Kunstnik on avatud teatud sagedusse, kust ta enda loomingut ammutab. Küsimus on selles, millisesse sagedusse avatud ollakse ja seekaudu, millise kvaliteediga energiat muusika puhul eelkõige kuulajale, laiemalt ka vaatajale või lugejale edastatakse. See on selge, et erinev muusika paneb isemoodi tundma ning on suunatud teatud meeelseisundeid aktiveerima. (Urke) Kõige lihtsamateks näideteks on siinkohal rahustav ning teistpidi ülesärgitav või käimatõmbav muusika. Sisuliselt läheb see aga palju peenekoelisemaks. Sama asja teine ots on kuulaja, kelle n-ö sagedusest sõltub jällegi see, millisena ta hetkel kõlava muusika

¹⁰² „Blowin’ in the Wind“ on hispaaniakeelses ümberöeldud versioonis kirikutes täiesti kasutusel (Camean). Samalaadi kasutust võiksid vabalt saada ka „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“ albumilt „The Freewheelin Bob Dylan“ (1963), „When He Returns“ albumilt „Slow Train Coming“ (1979) või mitmed teised.

¹⁰³ Kõige kuulsamad näited siinkohal on albumid „Slow Train Coming“ (1979), „Saved“ (1980) ja „Shot of Love“ (1981), kuid muusikaliselt on väga sedamoodi ka „Street Legal“ (1978) ning „New Morning‘u“ (1970) viimased lood.

¹⁰⁴ Siinkohal on ehk kõige ehtsamaks näiteks mõned lood albumilt „Self Portrait“ (1970).

¹⁰⁵ Karnevali kõla toob Ballassone välja nt lugudes „Mr. Tamburine Man“, „Like a Rolling Stone“, „Most Likely You Go Your Way“ ja „Sad Eyed Lady of the Lowlands“ (Ballassone) Hilisemas loomingus võib meeoleoliselt midagi taolist tabada muusikas kohati albumitel „Blood on the Tracks“ (1975), „Infidels“ (1983), „Empire Burlesque“ (1985), „Under the Red Sky“ (1990) ja „Love and Theft“ (2001).

kinni püüab. Teatud juhtudel võib rahulik muusika mõjuda melanhoolselt, üksildaselt või hirmutavalt, ergas muusika aga jälle väsitavalt või ülelaetult, religioosne muusika tagurlikult ja liiga suureks puhutult – neid võimalusi on lõpmatult. Roots toob välja, et Dylanis, eriti vanema ea plaatidel on tajuda XX saj esimese poole bluusi meeleolu, mis on omal moel segatud siis natuke juudi muusika sugemetega väljendusega (Roots). Johanson toob samuti juudilikkuse sisse, lisaks juba kirjeldatud laulumaneeris, ka hoopis teisest kandist. '70ndate alguses oodati Dylanit tagasi areenile ning kõigest, mis ta avaldas, loodeti kuulda sarnast krüptikat nagu '60ndate keskpaiga plaatidel. Nähtavasti oli see surve nii kolossaalne, et muusik otsustas koorma õlgadelt maha saamiseks hakata laulma täiesti teistest asjadest ning palju lihtsamates narratiivides. Seda iseloomustavad kõige paremini albumid „Self Portrait“ (1970), „New Morning“ (1970) ja „Dylan“ (1973). Mõned lood nende peal on niivõrd tuimad ja tüütud, et tekib küsimus, miks need välja on antud.¹⁰⁶ Johanson leiab, et nt sellest tuleb välja Dylani julgus teha vigu. Samamoodi on jäetud stuudio salvestustele sisse kohti, kus mõni instrument või laulja eksib teatud kohas või läheb lugu hetkeks rütmist välja. See on osa juudi tarkusest. (Johanson) Mida selle all siis täpselt mõeldud on, jääb salapäraseks.

Selle teemaga seoses tuleb jälle üles arutelu, kas Dylan siis ikkagi oskab laulda või mitte. Põgusalt on sellest juttu ka leheküljel 67. Vestluses Hannes Varblase, Tõnis Mägi ning Andres Rootsi vahel, mis ilmus vahetult enne Dylani Eesti kontserti ajalehes Sirp, Mägi rääkis, et laulda Dylan ei oska, aga see ei tähenda seda, et asjas, mida ta teeb, ei ole sisu. Varblane aga täiendas seda mõtet, et protestilauljana oli ta isegi korralik. (Sirp, *n. a.*) Sarnaselt Johansonile on välja toodud ka mujal, et tasakaal kontrolli ja lohakuse vahel on Dylanil nii hea tunnetusega, et fenomen tema puhul töötab (Marcus, 110). Roots, selles samas Sirbis välja antud vestluses täpsustab vaatenurka öeldes, et geniaalsus on seejuures, kuidas teised bändi muusikud sellega kaasas on (Sirp, *n. a.*).

¹⁰⁶ Mõistetamatus selle suhtes, mida ja millistes versioonides Dylan oma laule avaldab, on läbi aegade olnud mõistatus paljudele kuulajatele. Miks ei andnud ta '60ndate esimeses pooles välja lugusid, nagu „Lay Down Your Weary Tune“, „Percy's Song“, „Love is Just a Four-Letter Word“ või „I'll Keep it With Mine“? Miks ei vormistanud ta '67. aastal kohe albumiks seda, mis aastaid hiljem avaldati kogumikes „The Basement Tapes“ (1975) ning „The Bootleg Series, Vol. 11: The Basement Tapes Complete“ (2014)? Miks valis ta ümber salvestada suure osa „Blood on the Tracks“i lugusid, asendades mõtisklevad akustilised seaded bändi omadega? Miks ei avaldanud ta albumil „Infidels“ hiljem välja tulnud meistriteoseid, nagu „Blind Willie McTell“, „Foot of Pride“ jmt. Miks sai albumile „Love and Theft“ just see versioon loost „Mississippi“, kuigi teised variandid on palju meloodilisemad, bluusilikumad jne? Need on tõesti vaid mõned küsimused sellel teemal – süvenedes leiab sääraseid mõistmatuks jäävaid momente veel palju rohkem.

Kuna arutelu Dylani lauluoskusest on üks teemadest, mida aja jooksul on võib-olla kõige enam ajakirjanduses käsitletud, siis sellele pühendab ka Webb oma raamatus põhjaliku kommentaari. Ta ei hakka vaidlema nende argumentidega, vaid suunab tähelepanu sellele, et võib-olla Dylan väljendab lihtsalt seda, kuidas tema muusikat kuuleb. Vahe tuleb sisse selles, et klassikalisel juhul edastatakse täpselt, mis helilooja on komponerinud, popmuusikas on jazzi kaudu ka improvisatoorne külg, millel on samuti omad kindlad kokkulepitud reeglid, paljudel juhtudel on need muusiku poolt varem komponeeritud. Dylani juures tuleb aga mängu midagi sellist, et ta edastab lihtsalt, mida ta loost kuuleb. (Webb 2006, 188) Sealjuures mängib ta viisi, fraaside, rütmika ja maneeridega. Võib ehk öelda, et ta ise teeb lauldes midagi sarnast, mis Johanson (ja kindlasti ka paljud teised) kuulates – laul, mis parajasti käib, muutub ainult väravaks teatud sagedusele, kus hakkab käima sõltumatu lugu. Dylan oma vahepeal täiesti tundmatute arranžeringutega väljendaks justkui seda sõltumatut enda lugu.

Johanson arutleb, et esimese mulje jätab muusika oma kõlaga. Erinevatel kollektiividel või artistidel on neile iseloomulik kõla tämber, mis kõige kiiremini jõuab teadvusesse. '60ndate muusika voolus on tänaseks kõige eredamalt pinnale jäänud The Beatles ja Bob Dylan, kuid seda oli tunda juba tollel ajal. The Beatles mõjus kultuurikontekstis nii tugevalt, et paljudelt kontsertsalvestustelt on paremini kuulda publikut kui bändi. Dylan aga mõjus algusest peale sisukama ja vanemana, kuigi teatav noorele muusikule omane külgetõmbejõud oli ka temas olemas. (Johanson) Tema juures räägitakse tihti sellest, et paljude näitajate poolest sobitub ta paremini '50ndate aastate muusikasse kui '60ndate omasse, kuhu ta päriselt kuulub. Selle võib olla tingitud asjaolu, et tema suurimateks mõjutajateks olid '50ndate artistid. Teisalt tuleb välja ka, et kõla on eriti oluline, kuna '50ndate muusika oli veel puhtalt raadio muusika. (Webb 2006, 99) Televisiooni jõuti massiliselt alles '60ndate keskel. Hilisema aja popmuusikas on visuaal muutunud ajaga üha olulisemaks.

Kõla teemaga täpsemaks minnes jõuab Dylani juures muusikaliselt kõlalt paratamatult ka sõnade kõlasse. Ballassone kirjutab, et mõnikord on sõnade intellektuaalse tähenduse tõlgendamine Dylani muusika juures libe tee, sest need on mõistatuslikud ning ei olegi mõeldud lahtimõtestamiseks. Sellisel juhul tulevad mängu sõnade semantilised tähendused, mida väljendavad sõnade kõlad. (Ballassone) Alati on ju võimalik mängida luules spetsiifiliste väljendite kasutamisega ning sõnade järjekorraga. Dylan nimetab näiteks oma '60ndate

keskpaiga kõla *Wild Mercury Sound*'iks (Mackay, 89).¹⁰⁷ Barker pöörab selle teema juures tähelepanu ka muusika salvestamise semiootikale. Ta toob näiteks laulu „Masters of War“, mille stuudioversioonil albumil „The Freewheelin' Bob Dylan“ (1963) on väga fokuseeritud kõla, nagu see oleks adresseeritud otse täpselt kuulajale, samas aga kontsertplaadi „Bob Dylan in Concert: Brandeis University 1963“ (2011) salvestuse kõla annab kuulajale teada, et ta on üks paljude seast, mis seab tema tunded teataval määral ühesse hingamisse kogu publikuga ja tekitab, olenemata laulus kasutatud „mina“ vormist „meie“ tunde. (Barker, 9)

Semantiliselt lähenemist on pakutud veel hääle tämbri kaudu – mis sõnumiga on hääle ise. Dylani karjääri võiks vaadata laulu maneeride s.t just hääle tämbrite kaupa. (Day, 2) Need on vaheldunud nii koos muusika stiilide kui ka laulude sisule vastavalt. Kõige kuulsamad kõlavärvid on kindlasti klassikalise protestimuusika ajajärgust ning varajasest *rock'n'roll*'ist.¹⁰⁸ Johanson räägib tema muusikast väljaulatuvast eraldiseisvast häälest, eriti albumitel „Blonde on Blonde“ (1966) ning „Time Out of Mind“ (1997). See on ühest küljest deemonliku tunde, teisalt aga on selles ka armastuse tasand sees. Uskumatu seejuures on, et ta tõesti hõlmab need mõlemad pooled endas ära. See on midagi sarnast Leonardo da Vinci maalidel olevate tegelaste naeratustega, mis on ühtaegu helged ja deemonlikud. (Johanson) Enda kummituslikkuse üle teeb ta nalja laulus „Spirit on the Water“ (2006), kui laulab: „Olen kahvatu kui kummitus, / kes hoiab õit varre küljes. / Kas oled kunagi näinud kummitust? Ei, / aga sa oled neist kuulnud“ (Dylan 2016, *Modern Times*).¹⁰⁹

Täpselt vastupidine näide on aga selline, kus semantiline tähendus on antud muusiku nägemisele. Nimelt Toomas Raudam toob välja, kuidas ta kord Itaalia televisioonist nägi üht Dylani kontserti millegipärast ilma helita. Sellest ajast peale on ta arvamusel, et Dylan on ka hääleta Dylan. Sama meelt olevat olnud ka Hannes Varblane. (Raudam)

Tuues kokku variandid, kus jääb ainult hääle või pilt, saab koosluse, et need mõlemad võivad olla, kuid kuulaja ei oska inglise keelt. Nii Jaak Johanson, Riho

¹⁰⁷ *Wild Mercury Sound* võiks ehk tõlkes olla „metsik merkuriaalne heli“. Kas sellega võiks seostada planeet Merkuuri, Rooma kaubandusjumalat (kes oli samuti triksteri arhetüübi kandja omas kultuuris) või nendest tähendustest laetud sõnade kõla, saab otsustada kuulates albumeid „Highway 61 Revisited“ (1965) ja eriti „Blonde on Blonde“ (1966).

¹⁰⁸ Esimene maneer kõlab nt lugudes „Blowin' in the Wind“ ja „Mr. Tambourine Man“. Teine aga nt lauludes „Like a Rolling Stone“ ja „Just Like a Woman“, eriti aga '66. aasta kontsertsalvestustel.

¹⁰⁹ Originaalis: „I'm pale as a ghost / Holding a blossom on a stem / You ever seen a ghost? No / But you have heard of them“.

Sibul kui Maarja Urb rääkisid sellest, kuidas olenemata keele oskusest võib Dylan ikkagi kuidagi kõnetav olla. (Johanson; Sibul; Urb)

Johanson pärimusmuusikuna puudutas ka rahvalaulu teemat oma mõtiskluses. Hea laul sõidab ise. Või parafraseerides Veljo Tormist, siis rahvalaulud kasutavad muusikut, mitte muusik rahvalaule. Ja kuigi Dylan on kasseerinud kogu raha nende lugude eest, mis ta ka laias laastus kuskilt traditsioonist lihtsalt enda nimele kirjutas, siis ikkagi võitjaks on jäänud need laulud, mis tema esituses uue elu on saanud. (Johanson) Sellest on rääkinud ka teised, muuhulgas Dylan ise, kes on mõne varasema loo kohta öelnud, et selle oleks kirjutanud nagu vaim, kes annab laulu ning läheb siis minema. Vastavat lugu lauldes tuleb vahepeal jälle vaim tagasi ja esitab selle justkui ise, vahest isegi annab seletamatu tõuke seda üldse laulma hakata. (Marcus, 185) Eestlase jaoks pole see mingi eriline seisund, küllalt sagedasti kasutatakse fraseologismi: vaim tuleb peale. Nähtavasti oli Johansonil õigus, kui ütles, et eestlastena oleme me allikale palju lähemal – Dylan pidi üle ookeani sõitma iiri ja šoti pärimuse järele, et ühendust saada (Johanson). Palju räägitakse sellest, et eestlased on ikkagi Euroopa šamaanirahvas või indiaanlased ja nähtavasti on see ka põhjus, miks siinmail säärased väljendid tavakeeles kasutuses on.

4.3 Rahvalaulik kapitalistlikus ühiskonnas

Paul-Eerik Rummo arutleb küsimuse üle, kas luuletaja on rahvaluule edasi kandja või intellektuaal. XX saj maailmasõdade vahel esindasid Suur-Britannias kumbagi koolkonda vastavalt Dylan Thomas ja Thomas Stearns Eliot. Esimese impulsid tulid keldi hämarikust, millest ta lõi keerulisi ja seletamatuid kujundeid, mille tähendusest pole võimalik täpselt aru saada, kuid sugestioon on võimas. Teine oli aga intellektuaal, akadeemik – luuletaja, kes on süstemaatiliselt haritud inimene ning kelle looming on ka ühiskondlikult ja poliitiliselt arranžeeritud. (Rummo)¹¹⁰ Huvitaval kombel on Dylanis need pooled aja jooksul kokku saanud. Kõrgemat haridust tal pole, samas esimese asjana sukeldus ta muu hulgas otseselt ühiskondlikesse teemadesse. Ka tema luule kujundid on tihtilugu

¹¹⁰ Võib-olla saaks antud arutluses tõmmata paralleeli religiooniga nii, et rahvaluule edasi kandja on justkui šamaan, intellektuaal aga organiseeritud religiooni preester. Preester ju samuti navigeerib teatud õpetuse raamides, šamaan aga ei piiritle ennast sedamoodi.

seletamatud, teisalt aga saab ta selle eest akadeemilisi tunnustusi ja Nobeli kirjanduspreemia. Rummo jätkab, et Dylan on püüdnud laulutekste tuua kõrgluulesse, mis ei ole siiani tavapärane nähtus – ei ole palju neid, kelle tekste võiks lugeda ette ka luuletusena (Rummo). Võib-olla eredamad näited Dylani kõrval Lääne muusikast on Leonard Cohen ja Joni Mitchell.¹¹¹

Johanson räägib, kuidas esimest korda USAsse minnes ei üllatanud teda praktiliselt miski, sest tal oli tunne, et oli Dylani lugude kaudu kõigest sellest enne juba kuulnud (Johanson). Niisiis võib väita, et tema loomingut võiks ka esitleda alternatiivsel kujul Ameerika entsüklopeediana. Käesoleva töö autor ei saa seda isikliku kogemusega küll kinnitada, kuid saab öelda, et keskkooli ajalookursuse USA '60ndate ühiskonna teemat saab Dylani laulutekstide kaudu õpetada küll. Seda viisil, et tekste kuulamise ajal loetakse ning pärast siis analüüsitakse loos viidatud momente või seisukohti. Samamoodi nendel Püha Vaimu kiriku kogunemistel, mida Jüri Bärge, Anne Kull ja Tiit Pädam korraldasid, olid laulutekstid alati muusika kuulamise kõrval. Selline, koos partituuriga muusika kuulamise viis on rohkem omane klassikalisele muusikale. Tihtilugu on kava lehel toodud ära laulusõnad ja ka tõlked, samamoodi ooperit vaadates saab publik teksti kõrvalt lugeda. See näitab lihtsalt seda, et kuigi esimesena jõuab teadvusesse muusika, siis ka sõnu, mida lauldakse, peaks igal juhul tähele panema. Dylan on sõnade kuulamise olulisusele viidanud, kuid nähtavasti pole temas sedavõrd edevust, et ta kavalehti vastavate lugudega hakkaks trükkima vms. Ilmselt on paljudele kontserdi küllastajatele ka sisud tuttavad.

Poeet aga, et ta kõnetaks, olgu siis rohkem rahvapärimuse või intellektuaalse lähenemisega, peab haarama laia pilti. Eelmises (4.2) peatükis oli sellest põgusalt juttu, et luuletaja ja kunstnik laiemalt on avatud teatud energiasagedusse. Johanson räägib nii, et see on justkui teatud inimestele lihtsalt antud võime. Sõna valdamise oskus on selle juures muidugi oluline, kuid päris poeesia on samavõrd vähe ratsionaalne kui muusika. Sageli ei saa öelda hea poeesia juures, millest jutt käib. Johann Wolfgang von Goethe on oma romaanis „Hingesugulased“ selgitanud Ottilie päevaraamatu kaudu: „Kunst on kõige kindlam viis maailma eest pageda ja kõige kindlam viis end maailmaga siduda. Isegi suurima õnne ja ülima häda hetkel

¹¹¹ Kuigi Dylan polnud esimene, kes laulutekstide eest sai Nobeli kirjanduspreemia. 103 aastat varem, 1913, oli laureaat india, täpsemalt bengali rahvusest poeet Rabindranath Tagore, kelle looming oli samuti suures osas just laulmiseks.

vajame kunstnikku. Kunst tegeleb raske ja heaga. Nähes raske käsitlemist kergelt, saame heita pilgu võimatule.“ (Goethe, 182)

Laulukirjutaja ja laulja käivad kokku. Ühiskond püsib koos tänu nendele inimestele, kes suures spetsialiseerumise tuhinas suudavad näha laia spektrit ja erinevaid asju ühte fookusesse kokku võtta, kasvõi primitiivsel tasandil. See peab lihtsalt tasakaalustama seda tiiba, kus üha vähem miski kokku saab. Kõrgelt arenev ühiskond läheb ühel hetkel tugevalt lahku. (Johanson) Ise aga tekste lauldes hoitakse üleval elavat traditsiooni, elavat mälu. Ja kuulates jääb mulje, et Dylan ei ole lasknud ennast ära painutada kellegi huvidesse – sellest ka Nobeli autasu. (Pädam) Ja kuna USAs hakati salvestama elavat traditsiooni, siis hakkas see ka uuel kujul lihtsalt edasi arenema (Roots).

Miks aga Dylan on fenomenina üldse võimalik, on ilmselt ikkagi see, et inimesed tunnevad, et neil on midagi puudu. Nähtavasti igatsetakse kokku tulemist ja koos laulmises ühesolemise tunnet, mille linnastunud ühiskond on igapäevasest elust kaotanud. Kuigi on loodud igasuguseid seltse ja ühinguid, siis see on siiski koopia traditsioonilisest ja orgaanilisest kokku saamisest, mis on ühenduses ka looduse ning usuliste kombetalitustega. Seetõttu ei küündi kommertslik lähenemine kunagi eheda rahvatraditsiooni sügavustesse. (Johanson)¹¹² Praeguse aja kultuuris ja ühiskonnas laiemalt on nii palju mõjutajaid korruga pildil, nii palju informatsiooni, et vastuvõtmiseks vajaminev aeg ning teabe sünteesimise aeg ja oskus on üks põhilisi asju, mida arendada. See ärgitab pinnapealset suhtumist ning pärsib pädevust sisukamate asjadega tegelemiseks.

Dylani traditsioon läheb kapitalistliku muusikatööstusega teataval määral vastuolusse, sest see on mõeldud olema vahetu ja intiiimne (Barker, 12). Tema aga tuleb staadionite ja „saku suurhallide“ kaudu. Muusika levitamine käib kommertslikult tänapäeval, see on praeguses pildis paratamatu, ning mida parem muusik traditsiooni kannab, seda kvaliteetsemal kujul elab see edasi. Selles suhtes siinse autori arvates on Dylani laiahaardelise tunnetusega komponeeritud kunst pigem tänapäeva keskmist popmuusika taset tõstnud. Oma spontaansusega

¹¹² Siinkohal toob Johanson ka veidi valusa paralleeli suurte laulupidudega, kus tullakse suure õhinaga kokku, sest muidu ei ole millegi ümber kokku tulla, ei ole laule ega palveid. Selles osas on see samuti pseudofolkloori väljendus, mis on alanud linnastumisest. Ja kuigi see sündmus on alati suurelt ette võetud, siis põhiliselt oodatakse ikkagi *a la* viit viimast lugu, pärast mida ei taheta lõpetada, sest tajutakse lõpuks ometi ühendust. (Johanson) Kuigi käesoleva töö autor suhestub laias laastus selle lähenemisega, siis peab tasakaalustuseks välja tooma, et siiski on Eestis ka näiteid elavast rahvatraditsioonist, kus saadaksegi kokku ning mängitakse, lauldakse ja tantsitakse üheskoos – on ka omajagu perekondi, kus sellist traditsiooni kantakse.

albumitel ja laval on ta vähemalt kommertsmuusika pinnal siiski fenomenaalselt elav näide. Ja masstoodang, mida tema keskmiselt 100 kontserti aastas suurtes saalides väljendab, tähendab tema laiaulatusliku kuulajaskonna mõttes võrdlemisi vahetut lähenemist. Näiteks 2019. aasta 23. novembrist kuni 6. detsembrini andis ta kümme kontserti järjest New Yorki Beacon'i teatris, kusjuures kava oli kõikidel juhtudel täpselt sama. (BobDylan) Kui Dylan hakkaks tegema ainult kodukontserte või ülimalt väikesi ning ootamatuid etteasteid, siis tähendaks, et ta hakkaks täiskohaga enda müüdi loojaks.

Isolatsioon, eraldatus või võõrandumine, mida Dylan väljendab nii enda isiku kui ka loominguga, puudutab inimest, sest kultuuriline kontekst praeguse aja Läänes on suunatud individuaalsusele. Kuna see on aga teataval määral ebaloomulik seisund, siis mõjub see apokalüptiliselt või isegi n-ö postapokalüptiliselt. (Koppelmaa) Eraldatuses väljendatud apokalüptiline meeleolu puudutab just sellepärast, et see toimub praegu (Padar). Alates '80ndatest on üha enam populaarsust kogunud elektrooniline muusika, mis võõrandumisele veel ühe vindi peale keerab. Dylan on kommenteerinud, et kui stuudios tehakse midagi suurejoonelist, siis annab see kokkuvõttes muusikast vale pildi, sest üldjuhul sellise artisti kontserti kuulata on pettumus (Kleinman, 37). Lisaks pole masinaga produtseeritud ühemehebandidel lihtsalt juuri, nad on välja kasvanud mitte millestki (Sykes).

Roots arvab, et Dylan pole Eestis kuigi populaarne, sest paljud ei tunne piisavalt hästi inglise keelt, et laulu sõnad puudutaksid kuulajat, kui muusika nii ei mõjuta (Roots). Sama meelt on ka Sibul, kes toob lisaks ka välja, et iga maa oma luuletajad saavad inimest kõige sügavamalt puudutada nt kujundlike väljenditega, mis on loomumased teatud spetsiifilistele loodusnähtustele jne (Sibul). Roots arvab, et folkloorihuvilistele pole Dylan piisavalt autentne, rokihuviliste jaoks puudub aga lavashow (Roots). Johanson on seda meelt, et üleilmsed tähed võivad olla inspireerivad, kuid kõige olulisem on siiski jätkata köögis laulmist ning mitte laskma ennast morjendada asjaolust, et kui „näosaatest“ osa ei võta, siis pole artisti olemas. Võib tulla ka seestpoolt, ei pea staadioni kaudu tulema. (Johanson) Küsimus, millisel määral oma privaatsuse juures Dylan ka n-ö seestpoolt tuleb, jääb praeguse uurimuse kontekstis veel saladuse loori taha.

Kokkuvõte

Võib öelda, et Dylan jääb selle uurimusega siiski tabamatuks. Seejuures ei ole taotlus teda kuidagi üliinimeseks tõsta või jumalikustada, lihtsalt tõdemusena saab öelda, et pusle pilt, mida kokku panema hakati, valmis ei ole – võib-olla on, aga sellisel juhul abstraktset laadi, mida annab ikkagi tõlgendada paljudes suundades. Teatavat ammendatust on sellise teema juures lausa isekas otsida, mängima hakkaks viimase sõna ütlemise auahnus, mida selle töö autoril pole. Pigem võiks öelda, et avatud on oluline uks, mis kajastab seni käinud dialooge ning miks mitte avab uusi võimalusi nende tekkimiseks Eesti ühiskonda.

Ameerika, laiemalt Lääne kultuur vaatab eestlastele vastu niikuinii meie maa artistide seast, olgu nad popmuusikud, visuaalkunstnikud või kes tahes, sarnane olukord on ka riietusstiilides, arhitektuuris, linnapildis laiemalt, televisioonis... seda loetelu võiks jätkata lehekülgede kaupa. Ometi igas valdkonnas on peidus ka midagi või esindatud midagi just nii, mis ei ole üldistatav, taandatav globaalsele tasandile. Ja kui seda proovida teha, siis see lihtsalt kaoks. Moodsad rahvariide või -laulu töötlusted on libe tee, sest miski intiimne pannakse üldtunnustatud kostüümi, pealegi, kui piisavalt kaugemale tagasi minna, leiab ka nendest erinevate rahvaste sünteese.¹¹³ Teisalt on see jälle tänapäeval teatud tasandil ja teatud piirini vajalik, et üldse rahvusvahelisel areenil mingisuguseid ühiseid osi leida ja sidemeid luua: eesti etno-jazz ja etno-pop on tihti just see, mille kaudu antakse välismaal aimu meie maa kultuurist. Oluline on, et sellel hetkel oleks säilinud elav kultuur, millest ammutada töötlusteks materjali. Eestis on seda küllaltki suurel määral kogutud ja säilitatud, kuid need varasalved pole lõputud – siinjuures teadvustus olevikku, kui tänuväärne on see, kui neid hoidlaid uute, kuid siiski samas liinis mineva vaimsusega täidetakse.

Bob Dylani muusika on oma maa rahva traditsiooni, muusika traditsiooni edasikandev. Õppida on mõtet sellest mitte vormi või maneeeri kopeerides, vaid printsiibina, nähes ära, et enese identiteeti oleks rahvusena siiski tervemõistuslik edasi kanda ning just sisuliselt. Kuid jällegi teistpidi, sest elul on ikka tavaks anda vastuseid mitmel tasandil korraga, kannab ka Dylani muusika üldinimlikke teemapüstitusi ja -käike. Ei saaks öelda, et selle edasikandmine oleks kuidagi sisutum või vähem väärtuslik.

¹¹³ Näiteks mitmete kihelkondade triibulised rahvariide seelikud olevat Eestisse jõudnud tulenevalt Louis XIV aegsest Prantsuse moest (Adamson, 53).

Töö algfaasis oli ettekujutus, kuidas intervjuud võiksid kujuneda nii, et inimesed väljendavad midagi sellist, mis neil Dylanit kuulates on tekkinud – kuna intervjuueeritavad olid loomeinimesed, oli unelm kaardistada muuhulgas ka midagi sellist, kuidas tänu Dylanit muusikale on ilma näinud mõni kindel kunstiteos vms. Tagantjärele vaadates oli selline mõte mitmest nurgast naiivne. Esiteks ei mõjuta kunstnikku kunagi üks kindel asi, alati mängib rolli mitmete asjade koosmõju. Teiseks kantakse olukord üle uude konteksti, kus on omad erisused – seega ei saa peaaegu kunagi midagi üksühele üle kanda. Muusika mõju kuulajale ei pruugi avalduda ilmtingimata tema edasises tegevuses otseselt, vaid täpsemalt selles, kuidas inimene lihtsalt sellest aru saab ehk kuidas see temale mõjub. Sellest tulenevalt ei saa kindlasti öelda, et kuna üldiselt intervjuudes ei mainitud otseseid mõjutusi millegi loomiseks, oleks uurimus seetõttu läbikukkunud. Pigem annavad erinevad perspektiivid avarust vaatamaks sama asja mitut moodi ja nägema, et enese arvamus ei ole ilmselt sama iga külje pealt vaadates või isegi, mis vaadatav asi ise.

Teema spetsiifikaid, mida Dylanit puhul uurida, on kindlasti veel palju teisi. Kuna aga lähtuti intervjuudes tõstatatust, siis sellest ka suunad. Religioosuses mõttes võiks palju põhjalikumalt võtta lahti Dylanit Ilmutusraamatu käsitlemise, mida keegi otseselt ei toonud sisse vestlustes. Teiseks ei käsitletud väga põhjalikult ka päritolu küsimust ning seda, kuidas Dylan on judaistlikku eluviisi kandnud.

Nagu tööstki ehk selgub, siis autor suhtub Dylanit hindamisse pigem ettevaatlikult – ilmselgelt saab teda mõista erinevalt. Tunnetuslikult mängis ta '70ndate lõpu Püha Vaimu kiriku seltskonnale palju kandvamat rolli sisulises mõttes. Tänapäeval võiks teda vaadelda nii, et ühelt poolt sümboliseerib ta liikuvust, teiselt poolt mittetormamist. Tasakaal süvenemise ja spontaansuse vahel, tõsiseltvõetavuse ja nalja vahel, ühiskonnas osalemise ja sellest eraldumise vahel on temas tundliku peensusega häälestunud. See lahendab ära need võimalikud vastumeelsused, mis temaga kokkupuutel võivad tekkida – ei mõju järsk väljendus toorelt, laulumaneer oskamatult, läbinähtamatus salatsevalt. Pigem on ta endast välja andnud seda, mida on õigeks pidanud – ausus, siirus, otsekoheus, mida mitmel juhul ka intervjuudest välja toodi. Lõppude lõpuks ei ole muusika puhul oluline mitte see, mis sõnad seal on või muu osa tervikust, vaid tunne, mis tekib harmoonilist tervikut kuulates. Kuigi siinkohal peab nentima, et Dylanit puhul on teatav konteksti tundmine pigem kasulik või, jällegi kohe sellele vastu vaieldes – oluline on süveneda ja mõtiskleda, mis on sõnum. Selles osas

võib öelda, et Dylan pole just kõige usinam pakendi looja oma muusikale – paljud sisutumad palad muusikamaastikul saavad ilusamaid ilmeid ja veetlevamaid kujusid. See kõik on osa mängust.

Käesolevas töös tehti 17 ja pool intervjuud. Poolikuks saab lugeda vestlust juhendaja Anne Kulliga, kes töö varases staadiumis palus, et ta jääks pelgalt kommenteerija ja täiendaja rolli mõne teise intervjuu põhjal, lubades samas, et toob enda jaoks olulised asjad välja siis, kui keegi teine nendele pole osutanud. Nii lisas ta mitmeid olulisi tähelepanekuid nii Pädami, Roogna kui ka Johansonile intervjuule. Järgnevalt on esitatud kokkuvõtte intervjuueeritavate kaupa.

Johansonile põhilised küsimused olid seotud autorluse ja rahvamuusikaga. Nende teemade kaudu jõudis ta ka religiooni maastikele. Illustratsiooniks rääkis ta mitmel puhul vahele ajaloolisi seiku, millest mõned said ka töös välja toodud nt lk 22. Paul-Eerik Rummo vaatas olukorrale pigem kõrvalt ning tõi üldistusi inglise ja ameerika luulele ning akadeemilisele ja rahvaluulele. Karl Koppelmaa rääkis Dylani lugude jutustamisest ning autori kõrvalseisvast rollist isegi kui ta kannab ühiskondlikke, inimlikke ja kristlikku maailmapilti kajastavaid teemasid.

Toomas Raudam tõi välja paradoksi, kus ühelt poolt Dylan on alati põgenenud ikooni staatusest ning teiselt poolt mõjub ta mitte tähe, vaid taevalaotusena. Hannes Varblane rääkis põhiliselt esituslaadi terviklikkusest, imidži muutuste võimalikest motiividest, inimlike teemade käsitlemise täpsusest ja laiahaardelisusest ning ise selle loominguga tutvumise olulisuse (vastukaaluks kellegi mulje omaksvõtmisele) – vihjamisi käisid läbi ka religioossed kujundid, kuid neid Varblase soovil liigselt lahti mõtestama ei hakatud. Ragnar Kaasik puudutas empaatiavõime teemat laulusõnade loomisel, kuid samas ka selle muusika sobivust vihasesse noorusaega.

Mari Tarand rääkis põhiliselt Juhan Viidingu rahvalaulu tööstlustest. Tarmo Roogna tõi aga päevavalgele olulised ajaloolised aspektid seoses Jüri Bärge, Püha Vaimu kiriku piiblitundide ning Juhan Viidinguga. Viimasega oli neil mitmeid vestlusi Dylani religioosemat laadi loominguga kohta, mis luuletajat inimlikult tasandilt oli väga huvitanud. Kaupo Padar rääkis Dylani mitmetasandilisest sõnumi edastamisest ning hoolimata pinevatele teemadele kõrvalt vaatavast hoiakust. Veidike puudutas ta ka laulusõnade kasutamist keeleõppe vahendina. Tiit Pädam täpsustas ajaloolist poolt Püha Vaimu kiriku piiblitundide, Jüri Bärge ning Juhan Viidingu kohta ning kõneles riiklikust ideoloogiast võimalikult sõltumatu olemisest ehk vaimsest iseseisvusest ühiskonnas. Elo Viiding meenutas Juhan Viidingule

olulisemaid momente Dylani juures ja tõi välja sõjavastasuse ning religioosse tasandi selle institutsionaalses ja isiklikus tasandis.

Andres Roots lähenes Dylanile paralleelselt mööda bluusi ja piibellikku traditsiooni, puudutades seejuures palju ka muusikalisi tähelepanekuid. Riho Sibul rääkis luule püüdmatusest, neutraliseeris mõningaid levinud hinnanguid Dylani suhtes ja täpsustas ajaloolist poolt ENSVs. Nero Urke tõi välja läbinähtavusega seotud probleemid ning taasiseseisvunud Eestis levinud meetodid, kuidas Dylanini tavaliselt üldse jõutakse.

Peeter Tooma mainis põhiliselt ENSV-aegseid muusikakultuuri mõjutusi tulenevalt Dylanist ja teistest toonastest artistidest ning refleksioone seoses juudi kultuuripärandiga. Jaanus Jalakas meenutas Jüri Bärgi rolli Dylaniga tutvumisel ning, kuidas müra kuulamise asemel tuleks asju ikka sisuliselt vaadata. Maarja Urb rääkis Dylani mõjust viisil, kui sõnadest ei saa otseselt aru ning sellest, kuidas teiselt inimeselt saab õppida seda, kuidas olla sina ise.

Lisaks intervjueeritavatele inimestele puudutasid vestlused veel Jüri Bärgi ning Juhan Viidingu suhet Bob Dylani loominguga. Jüri Bärge, kellest kõnelesid Johanson, Rummo, Roogna, Padar, Kull, Pädam ja Jalakas, võttis Dylani laulutekste kui teed Piibli ja igavikulisuseni, muusik oli inspireerinud oma iseseisva hoiaku ja julgusega. Juhan Viiding, kellest oli juttu Johanson, Kulli, Pädami, Roogna, Viidingu, Tarandi ja Rätsepaga, hindas aga Dylani muusikas pidevat liikuvust, inimlikke, ausaid ning sügavamõttelisi küsimuste ja teemade püstitamist ning jagas muusika komponeerimisel sarnaseid meetodeid.

Niisiis on vaadeldud kokku 18 eesti kultuuriinimese hoiakuid Bob Dylani suhtes. Selleks tehti 17 intervjuud, millest aga kaks, Elo Viidingu ja Mari Tarandiga, puudutasid üksnes Juhan Viidingu vaateid sellel teemal. 18 tuleb kokku nii, et arvestatud on 15 intervjueeritud inimest ning lisaks kommentaarid Kullilt ja mälestused Bärgist ja Viidingust. Intervjuudest kaks – Rummo ja Tarand – osutusid väga kaudseteks selle töö suuna mõttes. Ülejäänud 15-st 12-s toodi ise sisse religioosne mõõde, mõnel juhul küll mitte otseselt religioosseid termineid kasutades (nt üldnimlike ja igavikuliste teemade all või maskimänguga seotud motiividena). Kolmes intervjuus seda teemat ei puudutatud, öeldes, et see on Dylani juures selle inimese jaoks ebaoluline või siis pole see lihtsalt kunagi sellisel moel seostunud.

Sellest võib järeldada, et autori veendumus tulenevalt laulutekstide ja sekundaarkirjandusega tutvumisest sai kinnitust ka vestlustest, et Dylani muusikat

saab täiesti legitiimselt uurida religioosest perspektiivist. Terviklikkuse mõttes võiks sellele uurimusele järgneda sarnane, mis puudutab otsesemalt ühiskondlikku tasandit seoses poliitilise poole ja laiemalt Ameerika kontekstiga. Kuigi sellest on inglise keeles palju kirjutatud, siis eesti keeles veel mitte. Omaette teema on religioosse ja ühiskondliku tasandi ühtesulamine, milleni need käsitlused peaksid viima. Ka oma ühes viimases avaldatud loos (sisuga 01.05.2020), „Murder Most Foul“, avaldatud 2020. aasta märtsi lõpus, on Dylan võtnud ette küll täiesti poliitilise teema, John F. Kennedy mõrva loo, kuid pannud selle muuhulgas ka religioosete kujundite sisse, nagu antikristuse ajastu ning inimohverdus. Kuna enne seda laulu polnud vanahärra juba kaheksa aastat ühtki originaalloomingu lugu avaldanud, mis oli seni ta karjääri pikim paus, siis arvasid paljud, et tema album „Tempest“ (2012) jääbki viimaseks taoliseks (pärast seda on kolm albumit vaid Ameerika standarditega). „Murder Most Foul“ on selle mõtte peatanud ning nüüd on pigem küsimus, kas varsti on oodata tervet uut albumit. Sestap, kuigi muusik saab käesoleval (2020) aastal 79-ks, siis on veel vara teha ammendavaid kokkuvõtteid. Mõne teise kuulsa muusiku näitel võib avaldamata materjali välja tulla isegi postuumselt, mis hoiab uurimislugu otseselt avatuna veel pikka aega pärast kunstniku siit ilmast lahkumist. Rääkides elust, suremisest ja surematusest...

Kasutatud allikad

Artiklid – ajakirjandus

Bärg, Jüri. 2002. Teadmine on toeks. Loodus. http://vana.loodusajakiri.ee/loodusesober/artikkel154_40.html – seisuga 01.05.2020.

Pontus, N. 1968. Peoleo. Tartu Riiklik Ülikool. Toimetaja J. Feldbach. 22. aastakäik, No 4 (689). Lk 1. <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=trueajaleht19680216.2.3> – seisuga 01.05.2020.

Puterbaugh, Parke. 2004. Live 1964: Concert at Philharmonic Hall – The Bootleg Series Volume 6. <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/live-1964-concert-at-philharmonic-hall-the-bootleg-series-volume-6-107701/> – seisuga 01.05.2020.

Roots, Andres. 2008. Bob Dylan Was Here. http://www.blues-finland.com/english/bob_dylan_tallinn_saku_arena.html – seisuga 01.05.2020.

Sirp, *n.a.* 2008. Kameeleon, kes on andnud mitmetele põlvkondadele hääle. Toimetaja I. Garnšek. Sirp. 30.05. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/kameeleon-kes-on-andnud-mitmetele-p-lvkondadele-h-le/> – seisuga 01.05.2020.

Artiklid – interneti väljaanded

Attwood, Tony. 2015. Disease of Conceit: Dylan's Interface Between What People Think and What They Do. <https://bob-dylan.org.uk/archives/1154> – seisuga 01.05.2020.

Ballassone, Damian. 2012. Jokerman. <https://damianbalassone.wordpress.com/2012/04/04/dylans-jokerman/> – seisuga 01.05.2020.

Artiklid – kogumikuartiklid

Goddard, J. R. 1962. Records: Bobby Dylan. The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary. Toimetaja C. Benson. Shriver Books. New York. 1998. Lk 12-13.

Hentoff, Nat. 1976. Is it Rolling Zeus? The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary. Toimetaja C. Benson. Shriver Books. New York. 1998. Lk 134-149.

Shelton, Robert. 1961. Bob Dylan: A Distinctive Folk-Song Stylist. The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary. Toimetaja C. Benson. Shriver Books. New York. 1998. Lk 10-12.

Silber, Irwin. 1964. An Open Letter to Bob Dylan. The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary. Toimetaja C. Benson. Shriver Books. New York. 1998. Lk 26-27.

Vernezze, Peter; **Lulevicz**, Paul. 2006. "I Got My Bob Dylan Mask On": Bob Dylan and Personal Identity. *Bob Dylan and Philosophy: It's Alright Ma (I'm Only Thinking)*. Open Court. Chicago. Lk 124-133.

Yudelson, Larry. 1991. Tangled up in Jews. *The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary*. Toimetaja C. Benson. Shriver Books. New York. 1998. Lk 170-176.

Yurchenco, Henrietta. 1966. Folk-Rot: In Defence. *The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary*. Toimetaja C. Benson. Shriver Books. Lk 66-71.

Artiklid – teadusperioodika

Lubet, Alex. 2010. Arrested Development: Bob Dylan, Held For Questioning Under Suspicion of “Autism”. *Fordham Urban Law Journal*. Fordham University Press. New York. Volume 38, Issue 5. Lk 1385-1393. <https://ir.lawnet.fordham.edu/ulj/vol38/iss5/8/> – seisuga 01.05.2020.

Rodgers, Michael. 2012. Relationships of Ownership: Art and Theft in Bob Dylan's 1960s' Trilogy. *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies*. University of Alberta Library. Edmonton. Issue 3-1. https://www.researchgate.net/publication/276092036_Relationships_of_Ownership_Art_and_Theft_in_Bob_Dylan's_1960s_Triology – seisuga 01.05.2020.

Tillich, Paul. 2020. Usulise keele olemus. *Akadeemia*. Tõlk J. Lahe. 32. aastakäik, nr 1 (370). *Akadeemia*. Tartu. Lk 115-126.

Webb, Stephen H. 2014. The Sound of Salvation. *First Things*, October. 45-49.

Authori läbi viidud intervjuud ja kirjavahetused

Camean, Jose Maria. Suuline teade Hanno Padarile 07.04.2019. Tallinn.

Jalakas, Jaanus. Kirjavahetus Hanno Padariga 19.-26.02.2020.

Johanson, Jaak. Intervjuu Hanno Padariga 06.09.2019. Tallinn.

Kaasik, Ragnar. Intervjuu Hanno Padariga 07.11.2019. Tallinn.

Koppelmaa, Karl. Intervjuu Hanno Padariga 12.10.2019. Tallinn.

Kull, Anne. Suulised teated Hanno Padarile 02.12.2019-19.04.2020. Tartu.

Mägi, Tõnis. Suuline teade Hanno Padarile 11.04.2019. Tallinn.

Padar, Kaupo. Intervjuu Hanno Padariga. 26.12.2019. Tallinn

Pädam, Tiit. Intervjuu Hanno Padariga. 27.12.2019. Tallinn

Raudam, Toomas. Kirjavahetus Hanno Padariga 24.-28.10.2019.

Roogna, Tarmo. Intervjuu Hanno Padariga 15.12.2019. Tallinn.

Roots, Andres. Intervjuu Hanno Padariga. 02.01.2020. Tartu

Rummo, Paul-Eerik. Intervjuu Hanno Padariga 15.09.2019. Tartu.

Rätsep, Tõnis. Suuline teade Hanno Padarile. 10.02.2019. Tallinn.

Sibul, Riho. Intervjuu Hanno Padariga. 24.01.2020. Tallinn

Tarand, Mari. Intervjuu Hanno Padariga 14.12. 2019. Tallinn.

Tooma, Peeter. Kirjavahetus Hanno Padariga 17.02.2020.

Urb, Maarja. Kirjavahetus Hanno Padariga 22.02.2020.

Urke, Nero. Intervjuu Hanno Padariga. 24.01.2020. Tallinn

Varblane, Hannes. Intervjuu Hanno Padariga 07.11.2019. Keila.

Viiding, Elo. Kirjavahetus Hanno Padariga 27.12.2019-10.02.2020.

Biograafiad

Blake, Mark. 2006. *Dylan: Visions, Portraits and Back Pages*. Dorling Kindersley. London.

Dalton, David. 2012. *Who is that Man? In Search of the Real Bob Dylan*. Omnibus Press. London.

Gray, Michael. 2004. *Song & Dance Man III: The Art of Bob Dylan*. Continuum International Publishing Group. London.

Heylin, Clinton. 2001. *Bob Dylan Behind the Shades: The Biography – Take Two*. Penguin Books. London.

Elektronilised materjalid

BobDylan. Setlists. Sony Music. <https://www.bobdylan.com/setlists> – seisuga 01.05.2020.

The Nobel Prize in Literature 2016. Nobel Media. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/> – seisuga 01.05.2020.

Võrgupiibel. Tallinn: Eesti Piibliselts, 2005. <http://piibel.net/> – seisuga 01.05.2020.

Filmid

Haynes, Todd. 2007. *I'm Not There*. Endgame Entertainment; Killer Films; John Goldwyn Productions; John Wells Productions. Burbank.

Pennebaker, Don A. 1967. *Dont Look Back*. Leacock-Pennebaker, Inc.

Scorsese, Martin. 2019. *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese*. Grey Water Park Productions; Sikelia Productions. White Plains. New York.

Sykes, Christopher. 1987. *Getting to Dylan*. BBC Omnibus. BBC One.

Ilu- ja muu kirjandus

Goethe, Johann W. v. 2019. *Hingesugulased*. Tõlk H. Mägar. EKSA. Tallinn.

Lao-zi. 1979. *Daodejing*. „Loomingu“ Raamatukogu. Tõlk L. Mäll. Periodika. Tallinn.

Mann, Thomas. 2001. *Lotte Weimaris*. Tõlk L. Metsar. Eesti Raamat. Tallinn.

Raudam, Toomas. 2011. Muinasjutt Bob Dylanist. *Uued Grimm'i muinasjutud; Muinasjutt Bob Dylanist*. Tuum. Tallinn. Lk 137-150.

Intervjuud Bob Dylaniga

Burger, Jeff (toimetaja). 2018. *Dylan on Dylan: Interviews and Encounters*. Chicago Review Press Incorporated. Chicago.

Hilburn, Robert. 1980. "I Learned That Jesus is Real and I Wanted That". *The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary*. Toimetaja C. Benson. Shriver Books. New York. 1998. Lk 161-167.

Kleinman, Bernard. 1984. *Dylan on Dylan*. *The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary*. Toimetaja C. Benson. Shriver Books. New York. 1998. Lk 30-40.

Murray, Charles S. 1979. *With God on His Side . . .*. *The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary*. Toimetaja C. Benson. New York: Shriver Books. 1998. Lk 156-160.

Robbins, Paul J. 1965. *Bob Dylan in His Own Words. The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary.* Toimetaja C. Benson. Shriver Books. New York. 1998. Lk 48-57.

Kogumikud

Dylan, Bob. 1980. *Writings & Drawings.* Granada Publishing. London.

Dylan, Bob. 2016. *The Lyrics: 1961-2012.* Simon & Shuster. London.

Mackay, Kathleen. 2007. *Bob Dylan: Intimate Insights from Friends and Fellow Musicians.* Omnibus Press. New York.

Rajando, Ants; **Pädam**, Tiit. 2019. Pühavaimu kirik 1984. Igavikust kantud maastik: Kirikuhoonetest ja inimestest Nõukogude Eestis. Toimetaja T. Pädam. Kirjastus TP. Tallinn. Lk 121-128.

Kaufmann, David E. 2012. *Jewhooing the Sixties: American Celebrity and Jewish Identity.* Bob Dylan: Wandering Jew. Brandeis University Press. Waltham. Lk 155-211.

Santelli, Robert. 2005. *The Bob Dylan Scrapbook 1956-1966.* Simon & Shuster. London.

Käsiraamatud

Browne, Glenda; **Jermey**, Jon. 2007. *The Indexing Companion.* Classification in indexes. Cambridge University Press. Cambridge. Lk 67-68.

Dean, Liz. 2015. *The Ultimate Guide to Tarot: A Beginner's Guide to the Cards, Spreads, and Revealing the Mystery of the Tarot.* Fair Winds Press. Gloucester.

Ignatow, Gabe; **Mihalcea**, Rada. 2018. Chapter 11: Analyzing Themes. An Introduction to Text Mining: Research Design, Data Collection, and Analysis. SAGE Publications, Inc. London.

Monograafiad

Barker, Thomas P. Music, Civil Rights, and Counterculture: Critical Aesthetics and Resistance in the United States, 1957-1968. Chapter 1. When Music is Political. Lk 16-39.

https://www.academia.edu/15901536/Music_Civil_Rights_and_Counterculture_Critical_Aesthetics_and_Resistance_in_the_United_States_1957-1968 – seisuga 01.05.2020.

Day, Aidan. 1989. *Jokerman: Reading the Lyrics of Bob Dylan.* T. J. Press Ltd. Padstow.

Gilmour, Michael J. 2004. *Tangled Up in The Bible: Bob Dylan & Scripture.* Continuum International Publishing Group. London.

Griffin, Sid. 2014. *Million Dollar Bash: Bob Dylan, The Band and the Basement Tapes.* Jawbone Press. London.

Heylin, Clinton. 2017. *Trouble in Mind.* Route. London.

Jung, Carl G. 2004. *Four Archetypes.* Part IV: On the Psychology of the Trickster-Figure. Taylor & Francis. Milton Park. Lk 159-179.

Kinney, David. 2014. *The Dylanologists: Adventures in the Land of Bob.* Simon & Shuster. New York.

Marcus, Greil. 2005. *Like a Rolling Stone: Bob Dylan at the Crossroads.* Public Affairs. New York.

- Renza**, Louis A. 2017. *Dylan's Autobiography of a Vocation: A Reading of the Lyrics 1965-1967*. Bloomsbury Publishing Inc. New York.
- Rogovoy**, Seth. 2009. *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet*. Scribner. New York.
- Scobie**, Stephen. 2003. *Alias Bob Dylan Revisited*. Red Deer Press. Calgary.
- Thomas**, Richard F. 2018. *Why Bob Dylan Matters*. HarperCollins Publishers. New York.
- Webb**, Stephen H. 2006. *Dylan Redeemed: From Highway 61 to Saved*. Continuum International Publishing Group. London.

Teatmeteosed

- Cirlot**, Juan E. 2001. *A Dictionary of Symbols*. Tõlk J. Sage. Taylor & Francis. Milton Park.
- Goetz**, Philip W. (peatoimetaja) 1991. *The New Encyclopædia Britannica: Volume 4*. The University of Chicago. Chicago. 15. trükk. 870.
- Gray**, Michael. 2006. *The Bob Dylan Encyclopedia*. Continuum International Publishing Group. London.
- Kulmar**, Tarmo. 2006. *Üldine usundilugu I: Religiooniteaduse põhimõisted, Maailmausundid, Seletussõnastik*. Tartu Ülikooli Kirjastus. Tartu.

The Religious Dimensions of Bob Dylan's Lyrics: Reflections of Estonian Cultural Figures

Summary

This paper is about the American singer-songwriter Bob Dylan who has had a great influence on Western music and society for almost 60 years. Relationships are a recurrent theme in his work, although, the exact dimension of those relationships are sometimes not that clear: are they between a man and a woman, between friends, between God and man, between leaders and people, between a poet and their audience etc. As Bob Dylan has changed his public image many times, all these relationships start to mix and integrate with each other.

One of ways to approach Dylan is through the character of the fool. The fool contains in himself both, the truth and deception. In "All Along the Watchtower" the main dialogue is between *the joker* and *the thief*, in "Jokerman" the various faces of the fool are all visible to the listener, in "Mr. Tambourine Man" one cannot truly say who the *Mr. Tambourine Man* or *the ragged clown chasing the shadow* are. The character of the fool expands to Dylan himself as he has fooled his audience on multiple occasions leaving them waiting for further development of certain themes and style, while the musician turns a new page and starts doing things differently.

Many dylanologists have pointed out the importance of religion in Bob Dylan's life and lyrics. There are a number of indexes about his usage of the Bible and books written specifically about the religious dimension of his lyrics. While also compiling an index of Bob Dylan's usage of religious imagery, the author of this paper discovered that almost half of his songs contain some sort of religious language; mainly mentioning God, some characters or situations from the Bible as well as other supernatural beings. Thus, the religious dimension of Dylan's lyrics became progressively more apparent to the author, though, it is explicitly obvious only in his lyrics written during his so called gospel years 1979-1981. On the other hand these themes have been present throughout his career from his very first album "Bob Dylan" (1962) through "John Wesley Harding" (1967), "Infidels" (1983), "Oh Mercy" (1989) to "Tempest" (2012) which is the last album on which Dylan sings his own original lyrics at the time of the completion of this paper (May 2020).

With this in mind the author started interviewing Estonian cultural figures who have been influenced by Bob Dylan. The approach to the interviews was neutral giving the subjects the freedom to express their own feelings and thoughts on Dylan. The purpose of this was to point out the importance of the religious dimension in Dylan's work. This is the hypothesis of the paper: to demonstrate that a person who says they are influenced by Bob Dylan has also been influenced by the religious themes in his music. More generally, it is impossible to dive deep into Dylan's music without being aware of the religious themes. Of the 17 interviews conducted in the study, 12 of the interviewees said various religious dimensions in Dylan's work were important to them. Although, not all of them mentioned religion as the main point. Some reached the theme through Dylan's references to the Bible, other's through the character of the fool or their understanding of blues music as a genre.

The first part of this paper compares the societal role of Dylan's music in the Western cultural space, in the Estonian Soviet Socialist Republic and in the Republic of Estonia. In Estonia the impact of his music has not been the same as in the US. This is mainly because of the language barrier and cultural differences. So, the specific cultural phenomena that play a meaningful role in many of Dylan's works could not be understood in the same way. Despite that, the universal themes speak to anyone with enough knowledge of the language. And, as the interviews revealed, sometimes the feeling of the songs and the singing itself can have an effect on the listener even if they do not directly understand the lyrics.

Another remarkable point about Dylan's music in Estonia is how it spread throughout the culture. Some Lutheran youths started to translate the lyrics in the 70s – at a time when it was forbidden to organise religious meetings or to import western products, only people with special rights had that privilege. They used Dylan's message (as well as that of other Western artists and poets) to illustrate the Bible and Christianity. At the same time Dylan's music was also popular among more radically anti-Soviet counterculture communities. After the reindpendence of Estonia at the beginning of 90s social criticism was as current as before, although, for many cultural figures it was a difficult time, because the hope of a different society was not living up what was actually happening – Western culture had arrived with its freedom, but also with its commercialisation and consumption. Dylan's music has remained pertinent for those searching for more thoughtful and intellectual popular culture.

The second part of this paper is a deep analysis on authorship: should it be understood as theft of ideas, intertextuality or a dialogue between different traditions. That said, the character of the fool, as mentioned above, is always behind those discussions, because at every point there is the question who is the real Bob Dylan or where is the real Bob Dylan. Various movements have tried to tame him on several occasions – political, religious etc.

The third part addresses more direct questions about religious themes. Bob Dylan has been called a prophet and the voice of a generation. That said he has drawn heavily from the old Hebrew prophets who he has paraphrased in his songs in numerous instances. The prophets in the Hebrew Bible were the ones who spoke the truth concerning things going on in society and brought in apocalyptic visions about the outcomes of the fall. Dylan has spoken in a similar fashion in many of his songs such as “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, “Times They Are A-Changin’”, “Slow Train” and “Not Dark Yet”. Another religious topic that is discussed is the question of his Christ-like figure vs antichrist-like figure and decadence vs salvation in his music.

The final part is about folklore and commerce. This includes topics such as Dylan’s concert in Tallinn in 2008 as well as the reflection on the religious dimensions in his music as opposed to his lyrics. This concludes with a look at the intimacy of folk music juxtaposed with the commercialised popular culture as seen in contemporary Western society. All the well-known musicians perform in front of large crowds bringing people together in the days of individuality. That said, this is all mixed up with consumerism and yet feels far from the natural community feeling and singing together. Bob Dylan also performs in front of large crowds, yet he exhibits a spontaneity and cognition which helps him bring those old traditions to the audience while coming across as honest and dignified.

In conclusion, the hypothesis largely met expectations. In 12 interviews out of 17 the religious dimensions were revealed to have played an important part in the subject’s outlook. In addition to the religious aspects other themes connected to Dylan such as politics, social relationships and popular music came up. These other themes those have also been analysed, because as they are present in Bob Dylan’s person they cannot be ignored in the interests of the whole picture that the paper has drawn of him.

LISA 1 – Lühiülevaade Bob Dylani elust

Bob Dylan on Ameerika laulja ja laulukirjutaja. Tema esimeseks instrumendiks on klaver, kuid suure osa oma karjäärist on ta mänginud kitarri ja suupilli. Bob Dylan sündis 24. mai 1941 juudiperekonda, tema sünninimi oli Shabtai Zisel ben Avraham, ameerikapäraselt Robert Allen Zimmermann. Lavanimeks ning ka passis alates '60ndate esimesest poolest on ta Bob Dylan.

Muusikukarjääri algusaastatel kogus ta kuigivõrd tuntust bluusilaulja ja suupillimängijana. Tema teisest, siis juba puhtalt folkstiilis stuudioalbumist „The Freewheelin’“ (1963) sai aga suur menuk, kus kõige silmapaistvamaks komponendiks olid laulutekstid, mis toonase ühiskonna jaoks puudutasid väga olulisi teemasid. Järgnev album „Times They Are A-Changin’“ (1964) liikus ühiskondlikus suunas sügavamale ning Bob Dylan sai endale üha rohkem rahva eestkõneleja rolli. Vastanduvate klassivõitluste ja politiseeritud õhkkonnas aga ei tahtnud muusik kõnemeheks hakata, vaid minna ikkagi kunstnikuna edasi. Selleks taandus ta albumil „Another Side of Bob Dylan“ (1964) ühiskondlike probleemide otsesõnu kajastamisest oma lauludes ning pöördus rohkem inimsuhete teemade poole.

Peagi võttis ta aga veel kardinaalsema suuna, hakates mängima oma laule hoopis *rock'n'roll* bändi saatel. See põhjustas '65.-'66. omajagu vastuolulisi hoiakuid: paljude silmis oli tõsisest ja paljulubavast noorest muusikust saanud kommertsartist, kes käib kaasas lihtsalt moevooluga. Laulusõnad muutusid sümbolistlikeks, sürreaalseteks, kohati ka müstitsistlikeks. laulmise maneer aga omanäoliselt fraseerivaks ja venitatuks, mida tema nasaalne hääl veelgi võimendas. Meloodia rida mängivad nendel albumitel tihtilugu mõned saateinstrumendid, Dylan puudutab seda vaid vihjamisi. Tagantjärele peetakse just selle perioodi kolme albumit Dylani kõige õnnestunumateks: „Bringing it All Back Home“ (1965), „Highway 61 Revisited“ (1965) ja „Blonde on Blonde“ (1966) kannavad tänini kuulsaid laule, nagu „Mr. Tamburine Man“, „Like a Rolling Stone“ ja „Just Like a Woman“. Periood ikoonilise *rock'n'roll*'i artistina sai ootamatu lõpu, kui '66. aasta suvel Bob Dylan oma kodu lähedal Woodstockis tegi üliraske mootorratta õnnetuse, milles murdis oma selgroo. Sellele järgnesid pikad aastad vähemal või rohkemal määral vaikuses.

Hoolimata avalikkuse meeletust huvist ja suurest ootusest, et Dylan naaseks püünele, oli muusik võtnud täiesti teise hoiaku. Ta elas rahulikku pereelu ja mängis

sõpradega keldris '50ndate kultuslaule ning uuemat omaloomingut. '67. aastal salvestas ta küll albumi „John Wesley Harding“, kuid ei andnud sellega seoses ühtki kontserti. Sellelt plaadilt aga pärineb üks Dylani kuulsamaid lugusid „All Along the Watchtower“, mis eriti Jimi Hendrixi versioonis on olnud ülimalt menukas. '69. aastal vapustas ta maailma oma järjekordse muusikalise stiili muutusega, kui andis välja *country*-pärase albumi „Nashville Skyline“. Edasine süvenemine selles vallas albumil „Self Portrait“ (1970) aga kriitikuid enam kuidagi ei rahuldanud ning Dylanit hakati vaikselt maha kandma. Sellele vastukaaluks aga avaldas muusik peagi albumi „New Morning“ (1970), mis helikeelelt meenutab rohkem „Blonde on Blonde’i“, kuid üldiselt mõjub vähembravuurself. Lavalaudadele ei astunud Dylan regulaarselt tagasi kuni aastani '74., enne mida oli ta jõudnud veel anda välja vabavärssidel põhineva novelli „Tarantula“ ning kirjutada muusika ja osaleda ka näitlejana filmis „Pat Garret and Billy the Kid“. *Soundtrack*'ina avaldatud albumile jõudis ka vahest Dylani kõige kuulsam lugu „Knockin’ on Heaven’s Door“. Pika vaikuse lõpetas ta albumiga „Planet Waves“ (1974), millega kaasnes suur kontserttuur koos ansambli The Band’iga, kellega juba alates '65. aastast oli koostööd tehtud.

Täielikuks tagasituleku sümboliks sai aga album „Blood on the Tracks“ (1975), mille poeetilist väärtust hinnati uueks tasemeks Dylani laulukirjutamisel. Sellele järgnes pikk kontserttuur, või oleks õigem öelda rändtsirkuse trupi kokkupanek, mis hakkas kandma nime Rolling Thunder Revue. Nii seda turneed kui ka järgmist studioalbumit „Desire“ (1976) iseloomustavad vahemereliste viisidega segatud bluusilik viiul ning laulja ekstravagantne välimus: kontserditel esines ta tihtilugu üleni valgeks võõbatud näoga. Selle kõige taustal oli aga Dylani elus abielu kriis. '77. aastal toimuski raskelt mõjunud lahusus naisest Sara, kellega oli tal neli last. Dylani muusikaline eksperimenteerimine jätkus albumil „Street Legal“, milles on tunda gospellikku vaimu.

'79. aastal sai muusikust kristlane – edasine mõjus tema fännidele järjekordse külma dušina. Kogu kava sai välja vahetatud uute, religioosse sisuga lugude vastu, millest suur osa on jäädvustatud studioalbumitele „Slow Train Coming“ (1979), „Saved“ (1980) ja „Shot of Love“ (1981). Kontserditel ja arvustustes avaldati selle vastu tugevalt meelt. Paljude teiste jaoks aga hakkas Dylan sellel ajal otsesõnu rääkima teemadest, mis tema muusikas alati olid vihjamisi olemas olnud. Olukord päädis sellega, et muusik hakkas kvasse tagasi võtma vanemat repertuaari. '81. aastal lõpetas ta aga tuuritamise ning selle juurde ei läinud ta tagasi mitu aastat.

'80ndate perioodi on peetud Dylani kõige ebaõnnestunumaks kümnendiks. Viie albumist vaid kaks „Infidels“ (1983) ja „Oh Mercy“ (1989) said positiivse vastuvõtu osalisteks. Pigem ilmestasid seda aega ebaõnnestunud sobitumine muutuvasse muusikamaastikusse. Dylan tegi kaasa heategevusüritustel Live Aid, Farm Aid ning laulu „We Are the World“ salvestamisel – kõik said pigem negatiivset vastukaja. Osales ta ka näitlejana filmis „Heart of Fire“ (1987). Mõningast edu töid kümnendi teises pooles ühised kontserituurid koos Tom Petty and the Heartbreakers'i ning The Greatful Dead'iga. Lisaks lõi Dylan kaasa staaransambli The Travelling Wilburys koos George Harrisoni, Jeff Lynni, Tom Petty ja Roy Orbisoniga. '80ndate teise poolde jääb ka nn Never Ending Tour'i algus, kus Dylan hakkas soloartistina taas esinema. Võib öelda, et seesama turnee kestab tal tänini, kuigi 2020. aasta kevade ülemaailmse kriisi tõttu on ta pidanud kõik kevadised kontserdid vähemalt tühistama.

'90ndatel võttis Dylan esmalt suuna vanade bluusi lugude poole, mida ta salvestas albumitele „Good As I Been To You“ (1992) ning „World Gone Wrong“ (1993). Läbimurdeks peetakse aga '97. aasta albumit „Time Out of Mind“, mida tänini peetakse tema üheks tugevamaks. Sellel aastal elas muusik üle ka infarkti, kuid see ei hoidnud teda lavalt kaua maas, vaid mõni kuu. Uus millennium hakkas Dylani jaoks igati edukalt, kui ta pälvis 2000. aastal oma karjääri esimese Oscari laulu „Things Have Changed“ eest filmis „Wonder Boys“. Järgneval aastal andis ta välja samuti küllaltki tugevaks peetud albumi „Love and Theft“.

2004 avaldas ta autobiograafilise teose „The Chronicles: Volume One“, millele aga järke pole tänini (mai 2020) ilmunud. Juba kümnendi esimeses albumis rockabilly stiili juurde jõudnud Dylan avaldas sarnases vaimus ka 2006. aastal albumi „Modern Times“ ning 2009. „Together Through Life“. Samal aastal sai ta hakkama veel tõelise vastuoluga oma fännide jaoks, kui salvestas jõululaulude albumi „Christmas in the Heart“. Tegu heastas mõneti asjaolu, et see projekt oli heategevuslikul eesmärgil kokku kutsutud.

2010ndate aastate algusesse jääb murdepunkt, kus Dylan ei mänginud kontserditel enam üldse kitarri, vaid hoopis klaverit. Kohati oli ta seda teinud juba varem, väidetavalt oli see vähemal või rohkemal määral kestnud juba '80ndate lõpust. Uut originaalloomingut avaldas ta albumiga „Tempest“ (2012). Pärast seda tuli aga järjekordne ootamatu muusikaline pööre, kui Dylan hakkas kõigepealt kontserditel laulma Ameerika '30ndate, '40ndate ja '50ndate populaarseid lugusid, millest mitmed on tuntud jazz-standardid, paljud Frank Sinatra kuulsaks lauldud,

aga hiljem neid ka salvestama albumitel „Shadows in the Night“ (2015), „Fallen Angels“ (2016) ja „Triplicate“ (2017). Sealjuures oli muutunud ka tema seni järjest kärisev hääle tämber.

2020. aasta kevadel üllatas Bob Dylan maailma kahe uue laulu „Murder Most Foul“ ja „I Contain Multitudes“ avaldamisega. Paljud arvasid, et see on vastus kriitikutele, kes panid küsimuse alla tema väärtuse pärast 2016. aastal pälvitud Nobeli kirjanduspreemiat. On eeldatud, et need kaks lugu on eelmaiguks uuele albumile.

LISA 2 – Bob Dylani loomingulistest mõjutajatest

Bob Dylan ei sobitu hästi ühtegi muusikastiili. Tal on erinevate žanrite välgatusi olnud, kuid isegi mõnel kindlal ajajärgul pole ta justkui võtnud vastu juba valmis variante, vaid leiutanud oma lähenemise. '60ndate folkmuusikasse sobitus Dylan hästi ja teataval määral võib seda perioodi erandlikult näha sellisena, kus muusik võttis üle olemasoleva Woody Guthrie kopeerimise näol. Kui võrrelda kasvõi fotosid neist kahest, siis saab kiiresti selgeks, et noor Dylan on Guthrie's näinud selget eeskujut. Dylanit tõmbas aga ka *rock'n'roll* ja nõnda tõi ta juba folkmuusikasse sisse rohkem *rock'n'roll*ile omased viisid väljendamaks inimsuhteid. Samas, hiljem stiili poolest *rock'n'roll*i liikudes oli tegemist juba millegi omanäolisemaga täna Dylani laulumaneerile. Hilisemad arendused '60ndate lõpus, kantri polnud päris tüüpiline kantri, '70ndate lõpus, gospel polnud tüüpiline gospel jne.

Kuna muusikalise stiili ja poeesia mõttes on muutusi olnud palju, siis saab Bob Dylani juures rääkida mõjutustest mitmes liinis. Ta ei asetu puhtalt ühte traditsiooni, vaid pigem on süntees erinevatest lähenemistest. Hannes Varblane võttis selle ammendavalt, kuid mitte veenvalt kokku öeldes, et elu on mõjutanud Dylanit (Varblane). Vastu vaielda ei saa, täiendamine tähendaks sisuliselt omaette uurimustööd – pealegi, nagu ka töö põhiosas mitu korda on mainitud, et elu vaatluse osakaal Dylani muusikas annab sellele omapärase sammuva mineku, nõnda poleks ehk vajagi midagi Varblase öeldule lisada. Konteksti loomiseks saab järgnevalt välja toodud mõned nähtused, millele Dylani tähelepanu on viivuks peatuma jäänud, et see avaks tema loomingu tagamaid ning annaks aimu selle kultuurifenomeni erudeeritusest. Dylan on öelnud, et kellegi kopeerimises pole mingit probleemi, kuid selle juures on oluline teada just seda, kes kõige esimesena vastavat mõtet on väljendanud. Astudes dialoogi mõne hilisemaga näitaks ainult konteksti mittetundmist. (Gilmore, 181)

Teadadaolevalt paelusid muusikut esimesena raadio kaudu kuulnud artistid, nagu Johnnie Ray ja Buddy Holly (Kinney, 32), samuti veel Chuck Berry ja Little Richard (Kleinman, 35). Andres Roots, kes põhjalikult uurinud ameerika bluusi pärimust, oskas välja tuua otseseid viiteid Dylani muusikas, mis pärinevad nt lauljatelt, nagu Blind Willie McTell, Sonny Boy Williamson I ja Charley Patton (Roots). Oma autobiograafias räägib Dylan lisaks töös juba varem mainitud Woody Guthrie'le ja

Odettale põhjalikult oma seostest Lonnie Johnsoni, John Jacob Niles'i ja Robert Johnsoniga (Dylan 2005, 157, 239, 282-286).

Juba töö alguses sai käsitletud mõningaid Dylani kaasaegseid artiste, kellega tal oli muusikaline side, nt The Beatles ja The Rolling Stones. Ülimalt olulisel kohal oli Joan Baez, kes Dylanit suuremale publikule tutvustas hakates teda koos endaga lavale kutsuma (Mackay, 44). Palju räägitakse ka nendevahelisest armastusest, mis lõppes Baezi jaoks ootamatult Dylani abiellumisega '65. aasta novembris. Siiski kutsus Dylan Baezi endaga koos Rolling Thunder Revue kontsertturneele '75.-'76. aastal. Pikaajaline sõprus oli Dylani Johnny Cashiga, keda ta samuti juba noorukina raadiost oli kuulanud. '60ndate lõpul sattusid nad samal perioodil Nashville'i salvestama ning mängisid öhtutel koos. Dylan avaldas ühe ühise salvestuse ka '69. aasta albumil „Nashville Skyline“. Cash kutsus see-eest Dylani '70. aastal esimesse enda nimelisse telesaatesse. '80ndatel oli Dylani tihedat side laulja Tommy Pettyga, kellega koos andis ta kontserte ning kes kutsus teda kümnenääd lõpus staaransambliasse Travelling Wilburys.

Dylan on kommenteerinud, et ta usub, et Jumal on toonud maailma, et ta kirjutaks laule. Tema jaoks ongi pühadus muusikas – vanad laulud on tema palve raamat (Kinney, 115). Seda, kui palju need talle tähendavad, on raske ette kujutada, eriti veel teades, kui palju on teda mõjutanud Piibli raamatud. Teisalt pole selles aga vastuolu, sest paljud traditsionaalsed astuvad dialoogi just Piibliga. Mitmed autorid on koostanud põhjalikke indekseid sellest, millist kirjakohta Dylan teatud loos on kasutanud ning neid uurides saab järeltada vaid, et sellise loomingu autor saab olla vaid inimene, kes tunneb alusteksti väga hästi. Raske on isegi välja tuua, millised konkreetset raamatud oleksid justkui Dylani lemmikud, palju on parafrase prohveti kirjandusest, evangeeliumidest, Pentateuhist ja Johannese Ilmustusraamatust, ka epistlist, psaltrist jne. Oma teemadega ei jäänud ta kahe silma vahele Püha Johannes Paulus II-le, kes '97. aastal ta Vatikani esinema kutsus (Webb 2006, 144).

Täiesti eraldi teema on aga Bob Dylan ja klassikalised autorid. Sellest teemast pole palju teada, põhjalikumalt on antiigi seostest kirjutanud ainult klassikaline filoloog Richard F. Thomas oma raamatus „Why Bob Dylan Matters“. Tuleb välja, et lisaks juudiusule ja *rock'n'roll*ile võttis Dylan nooruspõlvest kaasa ka põhjalikud teadmised Vana-Kreeka ja Vana-Rooma kultuuridest. Oma kodulinna Hibbingis tegi ta kaasa ladina keele klubis. Teine sellealane teadmiste allikas oli toonane kino. Sõjajärgsel ajal olevat nimelt tehtud mitmeid antiigi pärimusega mängufilme,

mida noor Dylan (siis veel Zimmermann) vaatamas käis, sest tema onu oli kinomaja omanik ning ta sai tasuta sisse. (Thomas, 49-53) Hilisemas loomingus on laialdased teadmised antiigist kõige ehedamalt välja tulnud, Thomas on analüüsinud sidemeid Virgiliuse (190-194), Ovidiuse (240, 255) ja Homerossega (257-262). Nobeli kirjanduspreemiale järgnenud loengus nimetab Dylan „Odüsseiat“ üheks kolmeks teda enim mõjutanud kirjandusteoseks (teised kaks on Herman Melville'i „Moby Dick“ ja Erich Maria Remarque'i „Läänerindel muutusteta“) (Thomas, 314-315).

Kirjanduslik traditsioon, millesse Dylan asetub, on käesoleva töö autori jaoks kõige vähem uuritud valdkond. Teada on mõjutused prantsuse sümbolismist, eesotsas Arthur Rimbaud'ga. Vastastikku on mitmeid kordi austust avaldatud ka *beat* generatsiooni luuletaja Allen Ginsbergiga. Lugeses aga tema laulusõnu, kajab kohati väga selgelt veel vastu nt Robert Burns, William Blake, Walt Whitman, Dylan Thomas ja William Shakespeare.

Antud peatükk on mõeldud vaid pilgu heitmiseks igasse teemasse. Ühegi valdkonna osakaal pole ammendavalt lahti kirjutatud. Ameerika bluusi ja laiemalt rahvapärимusest on Dylan ise palju kirjutanud raamatus „The Chronicles: Volume One“, tema suhetest kaasaegsete muusikutega Kathleen Mackay, religioossusest Michael J. Gilmour, Clinton Heylin ja Seth Rogovoy, antiigist paraku vaid Richard F. Thomas ja kirjanduslikust traditsioonist Aiden Day, Christopher Ricks jt.

LISA 3 – Bibliograafia väljaspool kasutatud allikaid

Kuna Kasutatud allikate loendisse ei tohi panna neid, millele töös pole otseselt viidatud, siis on käesoleva töö autor otsustanud olulised allikad välja tuua käesoleva magistritöö juurde käivas osas. Seda seetõttu, et ka järgnevas loetelus olevad allikad on mänginud väga olulist rolli selle töö tegemisel, mõned sissejuhatavas faasis, mõned omakorda teiste, spetsiifilisemate allikate juurde juhatamisel.

Bell, Ian. 2013. *Time Out of Mind: The Lives of Bob Dylan*. Mainstream Publishing. London.

Bell, John F. 2015. Time out of mind: Bob Dylan and Paul Nelson transformed. Refractions of Bob Dylan : Cultural Appropriations of an American Idol. Toimetaja E. Banauch. Manchester University Press. Manchester. Lk 125-134.

Brinkmann, Svend. 2014. Unstructured and Semi-Structured Interviewing. The Oxford Handbook of Qualitative Research. Toimetaja P. Leavy. Oxford University Press. Oxford. Lk 277-299.

Dylan, Bob. 2005. *The Chronicles: Volume One*. Pocket Books. Sydney.

Gilmore, Mikal. 1985. Dylan at the Crossroads Once Again. The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary. Toimetaja C. Benson. Shriver Books. New York. 1998. Lk 179-184.

Häger, Andreas. 2012. The Transcendences of Listening to Music: How Listening to Bob Dylan Moves His Fans. Temenos. Finnish Society of the Study of Religion. Turu. Vol. 48, No. 1. Lk 65-85.

Karp, Jonathan. 2017. A Foreign Song I Learned in Utah. Jewish Review of Books. <http://jewishreviewofbooks.com/articles/2415/a-foreign-song-i-learned-in-utah/> – seisuga 01.05.2020.

Liive, Ilvi. 1995. Mängumotiivid ja maskimäng Juhan Viidingu luules. Tartu Ülikool. Tartu.

Luckmann, Thomas. 1990. Shrinking Transcendence, Expanding Religion? Sociological Analysis. Oxford University Press. Oxford. Vol. 50, No. 2. Lk 127-138.

Luik, Viivi. Kirjavahetus Hanno Padariga 28.-30.11.2019.

Mason, Phil. 2018. *A Voice from on High: The Prophetic Oracles of Bob Dylan*. Kindle Direct Publishing. Seattle.

Maxwell, Grant. 2013. "An Extreme Sense of Destiny": Bob Dylan, Affect, and Final Causation. The Journal of Religion and Popular Culture. University of Toronto Press. Toronto. Vol. 25, No. 1. Lk 147-162.

Mellers, Wilfrid. 1981. God, modality and meaning in some recent songs of Bob Dylan. Popular Music Vol. 1. Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities. Cambridge University Press. Cambridge. Lk 142-157.

Ricks, Christopher. 2011. *Dylan's Visions of Sin*. Canongate Books. London.

Roos, Michael; **O'Meara**, Don. 1988. Is your love in vain? – dialectical dilemmas in Bob Dylan's recent love songs. Popular Music Vol. 7, No. 1. Cambridge University Press. Cambridge. Lk 35-50.

Rooste, Jürgen. 2017. Kes on, kes on kõige kurjem? Sirp. Tallinn. No 49. Lk 19-20.

Roots, Andres. 2010. *Build Me A Statue*. Roots Art OÜ. Tartu.

- Scorsese**, Martin. 2005. *No Direction Home: Bob Dylan*. Paramount Pictures. Hollywood.
- Tarand**, Mari. 2008. *Ajapildi sees: Lapsepõlv Juhaniga*. Ilmamaa. Tartu.
- Varblane**, Hannes. 2003. Dylan taas teel. *Sirp*. Tallinn. No 39. 11.
- Varblane**, Hannes. 2015. *Ilmavallas II*. Ilmamaa. Tartu. Lk 157-176.
- Williams**, Christian. 1993. *In His Own Words: Bob Dylan*. Omnibus Press. London.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Hanno Padar,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Bob Dylani loomingu religioossed tasandid: eesti kultuuritegelaste peegeldused“, mille juhendaja on prof Anne Kull, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Hanno Padar
07.05.2020