

# Theodor W. Adorno raadioteooria: tõlgenduskatse Eesti vaatenurgast 1920. ja 1930. aastatel

Aare Tool

## Abstract

In the 1920s and 1930s radio receivers were advertised as the most wonderful invention of the century, making music and news from all over Europe easily accessible to everyone. What radio broadcasting brought to the musical scene was supposedly a perfect bond between technological innovation and the democratization of culture. According to Theodor W. Adorno (1903–1969), however, these idyllic perspectives had their aesthetic and political drawbacks. Although Adorno's essays on radio broadcasting (*Current of Music*, 2009) were written in 1938–1941 with American radio stations in mind, the motivation behind his radio scepticism can also be explained from an Estonian point of view. An analysis of radio listening and public reception in Estonia, with the focus on the years immediately following the beginning of regular radio broadcasts in Tallinn on 18th December 1926, reveals a considerable degree of similarity in the ideology surrounding radio broadcasts in their early days in Estonia and the US. While Adorno's remarks about the "standardisation" of radio broadcasts were not fully pertinent in the more varied and fragmented European context, the main problem he posed remains highly relevant: what is the intellectual and political price one has to pay for music to be easily accessible on the air?

Artiklis „Raadio füsiognoomia” on Theodor W. Adorno (1903–1969) visandanud ühtaegu poeetilise ja kummastava pildi raadioaparaadi mõjust: „Raadio „kõneleb meile”, isegi kui me ei kuula kedagi kõnelemas. See võib teha grimasse, see võib meid šokeerida. See võib isegi „tõsta pilgu” just sel hetkel, kui äkitselt taipame, et kõlarist voogavad pidetud helid võtavad meid eriti puudutava muusikapala kuju” (Adorno 2009: 44). Kui Adorno nägemuslik kirjeldus raadio näoilmetest tundub üllatav, siis vaid seetõttu, et ajadistantsilt on keeruline täiel määral tajuda elevust, mille raadio kutsus esile oma alguskümnenditel. 1920. ja 1930. aastatel kehas tas raadio radikaalset uuendust, mis töötas põhjalikult muuta seda, kes ja kuidas muusikast osa saab. Raadiot kujutleti murranguna, tänu millele sai kaugel lähedaseks ja varem väheste päralt olnud kultuurivormid leidsid tee laiemale avalikkuseni. Just niisuguste, osalt tõepäraste, kuid samas ka liigoptimistlike ootuste üle polemiseerimisele ongi Adorno raadioalaste kirjutiste skeptiline teravik suunatud.

21. sajandil on raadio tähendus muutunud kuni selleni, et raadioaparaadi kui kindla füüsilise objekti asemel võib järjest enam rääkida veebikeskkonnas voogedastatavast sisust, mida igaüks saab (järel)kuulata, näiteks taskutelefonist

ja talle sobival ajal. 1920. ja 1930. aastatel ning hiljemgi tähendas raadio aga kallist tarbeeset, mille sisendusjõudu suurendas kahtlemata ka selle visuaalne imposantsus. Toonane raadioaparaat võis olla puiduga viimistletud korpuses ja üsna massiivse väljanägemisega, esiküljel mitmesugused klahvid ja pöördnupud ning mõnikord ka jaamade lainepeikkust visualiseerida aitav linnanimedega tabloo. Samavõrd esinduslik pidanuks olema raadio vahendusel esitatav muusika, kuivõrd ideaalis nähti raadiot kui kuulaja harijat ja muusikamaitse parandajat. Tehniliselt olid raadioaparaadid võrdlemisi kapriissed, sest kohalike ja välisjaamade kuulamiseks vajaliku levi nimel tuli aparaati hoolikalt seadistada.

Adorno raadioteemalise kirjutised on ilmunud Robert Hullot-Kentori toimetatuna pealkirja all „Current of Music. Elements of a Radio Theory” (2009). Neis peegeldub arusaam raadiost kui kultuuritarbimist ja teabelevikut põhjalikult muutnud vahendist, mille võimesse täita toona eriti oluliseks peetud rolli „tõsise” muusika populariseerijana suhtub Adorno aga suurte mõõndustega. Autorite ja allikate kõrval, kellele Adorno oma raadiouurimustes otsesõnu viitab, on tema poleemikase oluline ridadevaheline roll toona USA väljaannetes raadio kohta levinud käibetõdedel. Käesoleva artikli eesmärk on

luua Adorno raadioalastele kirjutistele ajastu kontekst, tuginedes näidetele raadiokuulamise levikust Eestis 1920. ja 1930. aastatel. Just see, et niisugune vahemaad trotsiv lähenemine on mõeldav, näib mingil määral kinnitavat Adorno raadioalaste kirjutiste üht peamist tähelepanekut raadio „standardiseeriva“ ehk kuulamiskogemust ühtlustava mõju kohta.

Peatükk 1 sisaldab ülevaadet Adorno raadioteooriast, nagu see on esindatud kogumikus „Current of Music“, aga ka koos Max Horkheimeriga kirjutatud „Valgustuse dialektikas“ (1947). Olles visandanud raadio võimalused sel perioodil muusika edastajana – tuginedes peamiselt perioodikas ilmunud mõtteavaldustele (peatükk 2), raadioaparate reklaamivatele kuulutustele (3.1) ning raadiokuulamise kogemust 1928. aastal kirjeldavale Johannes Semperi ja Johannes Barbaruse kirjavahetusele (3.2) –, vaadelgem, kuidas need allikad aitavad mõtestada Eesti vaatenurgast raadiot toona ümbritsenud ootusi, mille üle Adorno oma raadioteoorias polemiseerib (peatükk 4).

„Current of Music“ asetub viimastel kümnenditel raadio vastu tõusnud kultuuriloolise ja sotsioloogilise huvi konteksti. Jäänud meediauringutes vahepeal televisiooni varju, on raadio kerkinud taas uurijate tähelepanu fookusesse alates 1990. aastatest, kui süvenes arusaam raadiost kui „unustatud meediumist“ (*forgotten medium*) (Pease, Dennis 1995). Michele Hilmes'i (1997: xiv) sõnul polnud ükski teine meedium nõnda jäägitult unustatud nii üldsuse, ajaloolaste kui ka meediauurijate poolt. Sestpeale valminud uurimustes on raadio pälvinud tähelepanu just eeskätt kultuurilise ja sotsiaalse ilminguna: „Mis oleks, kui me ei vaataks raadiotele kui juhtmevõrgu, saatjatele ja elektronidele, vaid sotsiaalsele praktikale, mis põhineb pigem kultuuril kui elektril“ (Hilmes 1997: xiii). Samal ajal kumab Adorno raadioteoorias läbi arusaam, et ka just raadio kui „juhtmevõrgu“ tehnilised võimalused ja puudused tingisid suuresti selle, millist mõju see avaldas kultuuritarbimisele.

## 1. Theodor W. Adorno raadioteooriast

„Current of Music“ koosneb artiklitest, mille ajendiks oli Adorno osalus USAs sotsioloogi Paul Lazarsfeldi juhitud Princetoni raadiouurimuse projektis (Princeton Radio Research Project).<sup>1</sup> Pealkirja „Current of Music“ alla, kus „vool“ (*current*) viitab elektrile, kavatses Adorno koondata suurema osa oma esimesel neljal Ameerika-aastal (1938–1941) Lazarsfeldi projektiga seoses inglise keeles kirjutatust. Uurimisprojekti eesmärk oli välja töötada meetod raadiokuulajate huvide analüüsiks ja seeläbi aidata täiustada saatekavasid vastavalt igat tüüpi publiku eelistustele. Samal ajal oli projekt ajendatud toonasest lootusest, et raadio pole mitte üksnes hariduse ja kultuurihüve vahendaja, vaid ka ühiskonda sidustav ja kindlustunnet sisendav moraalimajakas (Hullot-Kentor 2009: 10–11).

Adorno osalus Lazarsfeldi projektis oli algusest peale kantud vastuolulistest tunnetest. Võinuks arvata, et raadio pälvis vähemalt mingis osas Adorno kui marksistliku kultuurifilosoofi, muusikakriitiku ja helilooja heakskiitu – olid ju toonased USA raadiojaamad pühendunud kuulaja harimisele just „tõsise“ muusikaga (Hullot-Kentor 2009: 12). Adorno kirjutised aga eristusid oma poleemilise tooni poolest saadete täiustamiseks mõeldud uurimisprojektist, sisaldades selle asemel hoopis raadio kui meediumi loomumaste ja suuremas osas parandamatute puuduste analüüsi. Kuigi Adorno otsis hiljem võimalust raadiouurimislake artiklite avaldamiseks, jäi osa materjali lõplikult viimistlemata või katkendlikuks, mistõttu kogumiku toimetaja Robert Hullot-Kentor (2009: 2) on avaldamisprotsessi kirjeldanud kui rekonstrueerimist.

Adorno on raadiokriitika kõige kokkuvõtlikumalt sõnastanud artiklis „Raadiomuusika sotsiaalne kriitika“. Vastusena Lazarsfeldi eeldusele, et raadio puhul on põhiküsimus selles, kuidas tuua hea muusika võimalikult paljude kuulajateni, pakub Adorno neli omapoolset teesi. Kauba(ndus)ühiskonnas (*society of commodities*)

<sup>1</sup> Kogumikus „Current of Music“ sisaldub seitse terviklikumat kirjutist ja muid materjale. Seitse põhikirjutist on selles pealkirjastatud kui „Raadio füsiognoomia“ („Radio Physiognomics“), „Raadiomuusika sotsiaalne kriitika“ („A Social Critique of Radio Music“), „Raadiosümfooniakontsert: teoreetiline eksperiment“ („The Radio Symphony: An Experiment in Theory“), „Analüütiline uurimus „NBC muusika tundmaõppimise tunnistist““ („Analytical Study of the *NBC Music Appreciation Hour*“), „Milline peaks olema muusika tundmaõppimise tund“ („What a Music Appreciation Hour Should Be“), „Populaarmuusikast“ („On Popular Music“) ja „Lööklaulude muusikaanalüüsid“ („Musical Analyses of Hit Songs“).

ei leia kaupade tootmine aset mitte selleks, et rahuldada tegelikke soove ja vajadusi, vaid kasumi nimel tarbimisiha üles küttes. Seetõttu on Adorno sõnul muusikastki saanud kunsti asemel inimnäota kaubandusobjekt ehk „fetiš”. Niisamuti võtvat maad kaubalik kuulamine (*commodity listening*), mille tunnus on, et kuulajalt nõutakse muusikast osasaamisel sama vähe pingutust kui pannkooke süües: „justkui paremini maitsev muusika oleks ühtlasi parim võimalik muusika” (Adorno 2009: 137).

Teiseks toob kaubandusühiskonna tingimuseks olev masstootmine raadios kaasa muusika ja kuulamiskonteksti standardiseerumise. Kolmandaks mainib Adorno raadio ideoloogilist mõju, mis kuulajat uimastades juhib mõtted kõrvale karmilt sotsiaalselt reaalselt. Näitena pakub ta hädavaevu ots otsaga kokku tuleva talupidaja, kes raadio mõjul kujutleb, kuidas Arturo Toscanini juhata tud orkester mängib ainult temale, ning et võimalus kuulata Toscaninit justkui kompenseeriks talusaaduste madalat turuhinda. Neljandana väidab Adorno, et kuigi raadio tähendab tehnilist edasiminekut, ei ole see piisavalt tagant tõuganud edenemist muusikas endas või selle kuulamises – selle asemel et mängida raadios uut muusikat, piirdub repertuaar enamasti raadioeelsel ajal looduga. Seega ei aita raadio tema arvates luua uut muusikalist reaalsust, vaid pelgalt reprodutseerib varasemat (Adorno 2009: 238).

Raadioteooria on Adorno põhjalikumalt lahti kirjutanud „Raadio füsiognoomias”, kus keskseks teemaks tõuseb raadio isikustatus „raadiohäälena” (*radio voice*) ja sellest tulenev autoriteedi probleem. Just seepärast kõneleb Adorno raadio „füsiognoomiast” ehk näojoontest. Ta rõhutab, et kõne all pole mitte niivõrd raadios kõlav muusika või kõne ise, vaid eripärane viis, kuidas raadio seda vahendab. Kalduvus tehnikat isikustada on sisse kirjutatud sõnasse *loudspeaker* (kõlar; sõna-sõnalt „valjusti kõneleja”), mis justkui tähendaks, et raadio kõneleb iseseisvalt.

Vahendades kuulajast kaugel asuvaid objekte, nagu need oleksid sealsamas, loob raadio läheduse illusiooni, millega kaasneb intiimne usaldusväärsus. Seejuures mängivat rolli teadmine, et raadio edastab kõneldavat või mängitavat reaalarajas (raadio algusajal olid ülekaalus just otseülekanded). Nii tekitab raadio

mulje koos- või kohalolemisest, ent erinevalt fonogrammisalvestistest ei lase valida aega, millal huvipakkuvat taasesitada (Adorno 2009: 76–77). Raadio vahendab sama saatekava kõigile ühel kanalil olevatele vastuvõtjatele ja seega standardiseerib, ehkki kuulajale jääb võimalus vastustada niisugust ettemääratust oma aktiivsuse puhangutega: pöörata kanali valikuks nappu, häälestada aparaati parima levi saamiseks, postitada toimetusele kuulamissoovidega kirju või lülitada oma hävitustungile järele andes raadio hoopis välja (Adorno 2009: 95–96, 112).

Elnimetatud „standardiseeritus” (*standardization*), mille all Adorno (2009: 94) peab silmas ühesuguse sisu pakkumist suurele kuulajate hulgale, on raadio rolli analüüsimisel üks tema peamisi lähtepunkte. Niisuguse ühtlustava toime tõttu iseloomustab ta raadio mõju kui „autoritaarset”. Kuigi Adorno raadioteooria tõukub peaaesjalikult esteetilistest ja üldisematest sotsioloogilistest kaalutlustest – kogumiku „Current of Music” artiklid olid ju mõeldud olema USA raadiojaamade analüüs –, on tema probleemipüstituse paratamatuks taustaks teadmine sellest, kuidas raadiot kasutati kuulajat nivelleeriva propagandavahendina Euroopa totalitaarsetes režiimides.

Adorno jaoks, kes peale Hitleri võimule tulekut oli kaotanud oma akadeemilise positsiooni Frankfurdi ülikoolis filosoofia õppejõuna ja oli sunnitud 1934. aastal Saksamaalt lahkuma (esialgu Inglismaale ja 1938. aasta veebruaris USAsse) (Hullot-Kentor 2009: 2–3), kandsid „suurele hulgale kuulajatele” suunatud raadioülekanded oma populistlikkuses vaieldamatult negatiivset kõrvaltähendust. Max Horkheimeri ja Adorno „Valgustuse dialektika” (1947) peatükis „Kultuuritööstus. Valgustus kui massipettus” on otsesemalt öeldud, et oma petliku autoriteedi poolest on raadiost saanud „füüreri universaalne hääletoru” (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 203). Sellal kui kultuuritööstusele omast standardiseeritust püütakse põhjendada tehnoloogiliste argumentide varal (lähtudes „tarbija vajadustest” ja nende täitmise tegelikest võimalustest), on õigupoolest tegu ringkäiguga, kus „süsteem rahuldab vajadusi, mida ta manipuleerides ise loob ja milles süsteemi ühtsus üha tugevneb” (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 152).

Adorno arusaamale raadiost kui muusikamaitse standardiseerijast on kindlasti võimalik esitada vastuargumente, eriti kui vaadelda seda probleemi mitte ainult USA kontekstis, nagu teeb tema, vaid ka 1920. ja 1930. aastate Eesti kui Euroopa ääreala vaatepunktist. Nii näiteks saab väita, et kuivõrd tänu raadiotele avanes siin ligipääs muusikale, mida kontserdil kohapeal kuulda oluks keeruline, siis aitasid raadioülekanded ühtlustamise asemel kuulaja silmaringi avardada. Nagu selgub edaspidi peatükis 3.2, toimisid välisjaamad kui „aken Euroopasse“, mille kaudu sai tutvuda muu hulgas uema muusikaga. Just viimati nimetatud argument võinuks Adornot kui uue muusika lahkajat ja eriti Arnold Schönbergi suuna eestkõnelejat raadioga mõneti lepitada. Jennifer Doctor (1999) on näidanud, et klassikalise muusika kaanoni tutvustamise kõrval oli Briti ringhäälingu ehk BBC kavavaliku üks oluline eesmärk propageerida vähem tuntud ja „ultramodernset“ muusikat; 1920. aastate lõpus ja 1930. aastatel mängiti Arnold Schönbergi, Alban Bergi, Anton Weberni, Ernst Křeneki jt. Kesk-Euroopa kaasaegsete heliloojate teoseid BBCs järjekindlalt (Doctor 1999: 334). Tähelepanekud, mille Adorno on teinud USA raadiojaamade kohta, heites muu hulgas ette „tõsise kaasaegse muusika“ kaduvväikest esindatust (Adorno 2009: 138), ei pea Euroopa kontekstis seega tingimata paika. Kuid isegi see ei väära Adorno raadiokriitilisi põhiargumente, sest muusikavaliku ühekülguse kõrval puudutavad need ju ka raadioülekannete üleüldist esteetilist küsitavust.

Isegi kui autoritaarne ühtlustumine ei pruukinud Euroopa perspektiivis avalduda kümnetes raadiokanalites mängitud muusika valikus, leidis standardiseerumine vaieldamatult aset seoses raadio kui institutsiooni kinnistumisega eri maades ja raadioaparaatide kui prestiižika tarbeeseme levikuga 1920. ja 1930. aastatel. Seejuures ületab raadioga seotud ootuste sarnasus paljudel juhtudel eri maade kultuuri- ja poliitilise konteksti erinevuse. Nii näiteks on kõnekas, et regionaalpoliitilise abinõuna ehk kultuuritoojana maapiirkondadesse nähti raadiot tollal nii Eestis kui ka USAs. Samamoodi nagu Eestis kujutlesid optimistlikumad raadiot kui kaaslast kauges talutares, said USAs

tunnuslikuks n.-ö. farmerinaisele suunatud raadiosaated, mis maaeluks vajaliku tarkuse kõrval püüdsid laiendada suurlinnade kontserdikultuurist ilma jäänud kuulaja silmaringi „väärtmuusikaga“. Hullot-Kentori (2009: 7) sõnul sai nii „farmerinaisest“ pea müütiline tegelane, kes raadio kui ühiskondliku hüve käsitlemisel kehastas kõnekujundina raadio demokraatlikku palet.

Raadio standardiseerivale mõjule püüdvat kuulaja vastu seista mitmesuguste enesekehtestamise aktidega, näiteks postitades raadio-toimetusse või trükiväljaannetele kuulajakirju (*fan mail*). Ehkki niisugused kirjad puudutavad objektiivseid asjaolusid (halb levi, ebamugavad saatekavad, eri tüüpi muusika osakaal, saadete ajastus jne.), sisaldavad need enamasti rohkesti viiteid kirjutaja enda isikule (Adorno 2009: 105–107). Adorno sõnul „ei soovi tarbija tunnustada, et on täielikus sõltuvuses ja eelistab seepärast jätta endale alles illusiooni initsiatiivist ja valikuvabadusest. Raadio standardiseeritus kutsub niisiis esile pseudoindividualismi loori“ (Adorno 2009: 141).

Adorno raadioteooria üks keskeid tähelepanekuid puudutab ringhäälingu „kõikjalolu“ (*space ubiquity*), millega seoses ta viitab Günther Andersi (Stern) artiklile „Kummitus ja raadio“ („Spuk und Radio“; ilmus Viini uue muusika kuukirjas Anbruch veebruaris 1930) ja Walter Benjamini esseele „Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul“ („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 1936). Anders osutab raadiohääle uutmoodi „kummituslikule“ kõikjalolule oma asukohta ruumis muutva kuulaja kõrvus: „Lähed kodunt õue, kõlarist kuuldud muusika ikka veel helisemas kõrvus. Oled ikka veel muusikas – aga tema on eikusagil. Teed kümme sammu ja sama muusika kõlab naabermaajast.“

Kuigi taies on olnud Walter Benjamini tõdemusel reprodutseeritav varemgi litograafia või fotograafia näol, jõudsid tehnilise reprodutseerimise vahendid 1900. aasta paiku tasemele, mis tõi kaasa põhjaliku muutuse nende mõjus kunstipublikule. Ent „veel täiuslikumagi repro puhul puudub üks asi: kunstiteose *hic et nunc* – tema ainukordne olemasolu selles paigas, kus ta asub“ (Benjamin 2010: 115).

Reprodutseerituna lakkab taies olemast üksainus „autentne“, kultusliku „auraga“ objekt, kusjuures kunstiteose kultuslikkuse kadumine pole tingimata kaotus: näiteks filmikunst, erinevalt ainukordsusega piiratud kujutava kunsti teosest (maal), võimaldab paljudel sellest samaaegselt osa saada.

Autentsust, mille Benjamin omistab kujutava kunsti taiese originaalile, võrdleb Adorno muusika elusesitusega, sellal kui muusika reprodutseerimine raadios töötab autentsusele ja aurale vastu (Adorno 2009: 89). See ajendas Adornot juurdlema, kuid võrd on vanad autentsusele suunatud kultuuripraktikad raadio kui tehnilise reprodutseerimise vahendiga ühildatavad, ehk teisisõnu, „kas sümfoonia jääb raadioeetris sümfooniaks?“ (Adorno 2009: 135). Raadioülekannete alguskümnenditel oli „tõsise“ muusika populariseerimine raadioideoloogia oluline osa, kuid võrd pidanuks aitama tasandada ühiskonnas teravalt tajutud varanduslikku ebarõrdsust ja tagama kõigi ligipääsu kõrgkultuurile. Tegelikult moodustasid just populaarmuusika ja lööklaulud USA jaamades Adorno (2009: 278) tõdemusel „eetrit täitvast muusikast ülekaaluka enamuse“.

## 2. Ringhäälingu areng ja kajastused

### 2.1. Ringhääling muusika edastajana

Raadio leviku puhul Eestis 1920. ja 1930. aastatel võib eristada kolme etappi, mille eraldusjoonteks on aastad 1926–1927 ja 1934. 1920. aastate algupoolel oli välisjaamade kuulamine suhteliselt väheste tehnikaentusiastide pärusmaa. Raadioomanike hulk hakkas jõudsamalt kasvama pärast 18. detsembrit 1926, kui osaühisus Raadio Ringhääling alustas regulaarsete raadiosaadetega. Kui 1926. aastal oli kuulajaid ligi 2000, siis 1929. aasta lõpus üle 15 000 ja 1940. aastal veidi alla 100 000 (Lään 1996: 194–195). Seni kontsessioonikorras (s.t. teedeministeeriumiga sõlmitud erilepingu alusel) tegutsenud Raadio Ringhääling nimetati ümber Riigi Ringhäälinguks 1. juulil 1934 sarnaselt mõnede muudegi varem eraalgatusena tegutsenud asutuste riigistamisega peale 1934. aasta märtsi riigipööret.

Ringhäälingu arengulugu nendel kümnenditel on põhjalikult uurinud Vello Lään (1967 ja 1996), sellal kui Ilvi Rauna (2005) on analüüsinud Riigi Ringhäälingu kui institutsiooni ülesehitust ja selle rolli muusikalise keskkonna kujundajana aastatel 1934–1939. Märkigem, et mõisted „raadio“ ja „ringhääling“ erinevad mõneti oma mahult: raadio tähendab ka üldisemalt traditua andmeside vahendit, toonane ringhääling aga oli kitsamalt raadiosaadete edastamisega tegelev institutsioon.

Raadiotehnika kiire areng Esimese maailmasõja ajal lõi eeldused selle laialdaseks jõudmiseks tsiviilkasutusse 1920. aastatel, kui Euroopa maades asutati järjepanu regulaarseid raadiosaateid edastavaid ringhäälinguid. Briti ringhääling ehk BBC (British Broadcasting Company), millele kuulus Ühendkuningriigis raadiosaadete edastamise ainuõigus, asutati 1922. aasta sügisel. Esimese raadiojaamana Saksamaal alustas 1923. aasta sügisel Berliinis edastust peatse nimega Funk-Stunde AG. Vast loodud raadiojaamadel ei jäänud puudu muusikalistest ambitsioonidest. Nii näiteks edastas Münchener raadiojaam Deutsche Stunde in Bayern 1925. aasta veebruaris Baieri Riigiooperis mängitud Richard Wagneri „Lohengrini“ ligikaudu 70 000 radiokuulajani, peale selle nendeni, kes kogunesid selleks puhuks üles seatud avalikesse „kuulamis-tubadesse“ (*Radio- und Opern-Hörstuben*) (Ulm 2006: 47–49).

Püsivatele raadiosaadetele aluse pannud esimene saateõhtu läks Tallinnas eetrisse 18. detsembril 1926. Nädalalehe Esmaspäev (20.12.1926) esiküljel ilmus sel puhul artikkel pealkirjaga „Tallinn kõneleb õhu kaudu“, fotol haridusminister Jaan Lattik avamisõhtul kõnet pidamas: „Avamine, mis kella 7 ajal pidi aset leidma, viibis veidi. Kella poole kaheksa ajal kõlasid esimesed sõnad läbi ruumi. Need olid öeldud ringhäälingu esimehe hr. Tamme poolt: „Hallo! Hallo! Siin Tallinn, laine 440! Kõneleb haridusminister hr. Lattik!“. Postimehes (24.12.1926) märgiti ringhäälingu algus ära murdekeelse humoreskiga „Härra K. M. Uhhuu ja raadio“, autoriks kirjanik Oskar Luts. Päevalehtedes hakkasid sestpeale ilmuma Tallinna ja välisjaamade saatekavad. Trükivalgust

nägid ka spetsiaalsed ajakirjad, eeskätt Raadio ja Raadioleht, mille väljaandmise lugu oli konkurentsitihe ja käänuline.<sup>2</sup>

Milline koht oli Raadio Ringhäälingu eetris muusikal? Esialgu väikese raadioorkestri mängitu kõrval olid sagedased solistide ja kammeransamblite ülesastumised, palju esitati muusikat grammofoniplaadidelt. Tehnilise keerukuse poolest kõige tähelepanuväärsemad olid siiski ooperi- ja operetiülekanded Estonia teatrist. Ajalehest Kaja (08.02.1927) võib lugeda, kuidas „Tallinna raadiotarbete kauplused on aina puupüsti ostjaid täis. Vaata ja imesta, kuidas see raadio meeolelu inimesi raha pilduma paneb: 5–6 tuhat marka lastakse korraka minna, nagu poleks midagi, justkui ostaks naela kompvekke”. Ühtlasi selgub, et kaks päeva varem oli eksperimendi korras ja ette teatamata kantud üle Estonia teatrist Franz von Suppé operett „Modell”. Pärast katsesaateid algasid märtsis juba regulaarsed ooperi- ja operetiülekanded (Bruno Granichstaedteni operett „Orlov” 5. märtsil ja näiteks Giuseppe Verdi ooper „Aida” 23. märtsil), mille kohta ilmus ajakirjas Raadio siis ka pikem sisututvustus. Muudest 1927. aastal üle kantud etendustest olgu nimetatud Richard Wagneri romantiline ooper „Lohengrin” 27. septembril (Raadio, 1927, nr. 31). 1930. aasta saadete mahu kohta on avaldatud andmed valdkondade kaupa

ajakirjas Raadio (1931, nr. 11), kus selgub, et „muusikalise osa alla on kuulunud suurem osa saatekavast”.<sup>3</sup>

Raadio Ringhäälingu aastatel põhjustas palju poleemikat küsimus, kui suur peaks olema „kerge” ja „tõsise” muusika osakaal. Kuivõrd kuulajate arvust olenesid Raadio Ringhäälingu sissetulekud, siis tuli arvestada mingil määral kõigi maitse-eelistustega. Tõsisema poole esindajad, keda võib kujutleda Eesti Lauljate Liidu kuukirja Muusikaleht sihtrühmana, heitsid ette saatekava kergekaalusust. Niisugused arvamused on aga vaieldavad, sest pelgalt perioodikas avaldatud saatekavasid analüüsid jäi sageli tähelepanuta see, et enamik ooperi- ja operetietendusi ning sümfoonia- ja koorikontserte lasti eetrisse ilma ette teatamata (Raadio, 1931, nr. 3; Lään 1967: 137).<sup>4</sup> 1934. aastal moodustatud Riigi Ringhäälingu seisus kohustas sestpeale harima kuulajat iseäranis väärtmuusikaga, sh. Eesti heliloojate algupäranditega. Saatekavast umbes poole moodustasid muusikasaated: nendeks olid „orkestri, solistide ja kooride stuudiokontserdid, ülekanded kontserdisaalidest, kirikutest ja kohvikutest ning heliplaadimuusika” (Rauna 2005: 121), kusjuures heliplaadimuusika hõlmas nimetatud muusikasaadetest omakorda umbes poole (Rauna 2005: 152).

<sup>2</sup> Ajakiri Raadio alustas tegevust 17. aprillil 1926 esialgu kui T. K. Raadioklubi häälekandja (väljaandjad Hans Thomson ja Karl Kesa); 1928. aasta alguses jagunes see kaheks lühiealiseks osutunud väljaandeks, „puhtehniliseks” kuukirjaks Raadio ja „raadioharrastajate-kuulajate” ajakirjaks Raadio-Nädal (vt. Raadio, 1927, nr. 44). Raadioleht (esialgu Raadio Nädalleht) ilmus alates 20. märtsist 1927 kuni 1931. aasta lõpuni. Alates 21. detsembrist 1930 lisandus uus nädalaleht Raadio, mida sedapuhku andis välja Üleriikline Eesti Raadioühing; alates 1932. aasta algusest ei avaldatud enam Raadiolehte, kuivõrd selle võttis üle nimetatud ajakiri Raadio (vt. Raadio, 31.12.1931, nr. 1 (55)). Raadiolehe nime kandev väljaanne (ehk „Saatekavad tundide järele”) alustas küll uuesti ilmumist 1937. aasta novembris Üleriikliku Eesti Raadioühingu toimetamisel. Kolmest sel ajal tegutsenud raadioajakirjast – Raadioleht, Raadio ja RS (Raadio Saatekavad) – jätkas alates 1939. aastast vaid Raadioleht, sedapuhku Riigi Ringhäälingu häälekandjana ja „senisest suuremal kujul” (vt. Raadioleht, 29.12.1938).

<sup>3</sup> Artiklis esitatud tabelist ilmneb, et 1930. aastal oli muusikaülekannetest kõige mahukam valdkond „õhtused kontserdid” (346 tundi ja 55 minutit), teisel kohal on „grammofonimuusika” (277 tundi ja 10 minutit) ja kolmandal pühapäeviti eetris olnud „lõunased kontserdid” (72 tundi ja 30 minutit). Estonia teatrist kanti 1930. aastal raadios üle 4 ooperit ja 1 operett, Vanemuise teatrist 1 ooper ja 4 operetti ning 1 ooper kõlas heliplaadidelt. Saatekava kergemat osa ehk tantsumuusikat olevat olnud „möödukalt”: kõige rohkem grammofoniplaadidelt (47 tundi ja 15 minutit), aga ka Estonia Valgest saalist ja lokaalist Dancing-Palace Gloria (Raadio, 1931, nr. 11). Alates 1928. aasta lõpust kuni 1931. aasta alguseni võis tantsumuusikat raadioeetris kuulda eelkõige džässansambli The Murphy Band esituses.

<sup>4</sup> Muusikalehes (1929, nr. 3) ilmunud „Ringhäälingu saatekava ülevaates” on toonase ringhäälingu üllatuslikkust kirjeldatud nii: „Suurt üllatust valmistas halloomees [Felix] Moor, kui teatas, et „mõne minuti pärast kanname üle Verdi neljapäevilise ooperi „Rigoletto” „Estoonia” teatrisaalist, kus külalisena laulab kuulus vene tenor Dimitri Smirnov”. Peab ütleva, et sarnased erakorralised ülekanded jäävad võib olla paljudele teadmatuks, kuid seda suurema huviga jälgisid need raadiokuulajad, kes sellest viimasel minutil teada said.”

## 2.2. Ringhääling ootuste ja reaalsuse vahel. Sellest, kuidas kuulajate „maitset parandada ja soovitavas suunas arendada“

Peab kohe alguses tähendama, et ringhäälingu peale ei tule mitte ainult kui lõbusa ajaviite peale vaadata. Peale suure huvi, mida raadiotehnika iseenesest pakub, on tal veel mitmekülgne sügavam tähendus. Muu seas on ringhääling tähtis tegur rahvakasvatlises mõttes. Tema abil saab ilma suurema vaevata kuulajate kogu maitset parandada ja soovitavas suunas arendada. Hea muusika kuulamise, tähtsate kirjanikkude teoste ette kandmise hulkadele ning igasugu teaduse populäär käsituse teeb ringhääling võimalikuks. Sama tähtis on tervishoidlike näpunäidete andmine rahva hulkadele kuulsate eriteadlaste poolt juhtumistel, kui tarvis on võitlust pidada epideemiatega vastu. Elav sõna on alati mõjuvam kui pikad artiklid ajalehe veergudel, eriti veel, kui kuulaja seda kodus kõigi mõnususte juures vastuvõtta võib. (Laurmann 1924: 11)

Eeltsiteeritud artikli autor, insener Ernst Laurmann (1882–1943) oli raadiotehnika üks eestvedajaid, kelle organiseeritud raadioülekannet Haapsalu raadiojaamas 11. mail 1924 peetakse esimeseks selletaoliseks Eestis (Lään 1967: 30; Lään 1996: 17). Uudissõna „ringhääling“ pealkirjana kandev artikkel ilmus väljaandes Eesti Raadio (1924, nr. 1), kusjuures Laurmann oli seda välja andva vast loodud Eesti Raadio Klubi juhatuses esimees. Selles raadio-apoloogias nimetab Laurmann terve rea valdkondi, millele raadiost võiks kasu olla. Peale muusikamaitse parandamise saavat raadiot rakendada „rahvamajanduslises turuhindade ja börsiteadete üldiselt teatavaks tegemiseks“ ja valitsusasutuste teadaannete edastamiseks. Päevauudised ja „ilmade etteütlemised“ olevat jällegi abiks, ja mitte ainult põllumehele, vaid ka „kalameestele, merimeestele, linna elanikkudele ja sportlastele“. Raadio demokratiseerivate mõjule rõhudes märgib Laurmann, et tänu raadiotele saab väikelinna kodanik ja maaelanik

„alati kõigest osa võtta, mis varemalt näis pealinna elaniku eesõigus olevat“. Tsitaadis viidatud võitlus epideemiatega vastu oli toona eriti aktuaalne aastatel 1918–1920 puhkenud Hispaania gripi pandeemia tõttu. Suuremas osas on kõnealune ajakirjanumber pühendatud siiski raadio tehniliste küsimuste selgitamisele, sisaldades muu hulgas tähtsamate Inglismaa, Prantsusmaa, Saksamaa, Rootsi ja Soome ringhäälingu jaamade lühikest saatekava ning fotomaterjali Haapsalu raadiojaamast. 1924. aastal, kui raadio oli veel entusiastide huvitegevus – raadioaparaate oli siis Eestis teadaolevalt ligi 100 (Lään 1967: 410) –, poleks reaalsus saanudki raadioga seotud optimismi väärata.

Raadioside retseptiooniloo jälgimiseks eestikeelses kirjasõnas tuleb siiski suunduda eeltsiteerituga võrreldes varasemasse aega. Iseloomulik on 1910. aastal Päevalehes ilmunud uudisnupuke raadioside teerajaja, USA inseneri Lee De Foresti kohta – muu hulgas seetõttu, et tekst on paigutatud rubriiki „Nali“. See puudutab De Foresti konstrueeritud nn. raadiotelefoni ehk „radiofoni“, millega oli plaanis kanda üle New Yorgi Metropolitan Opera etendus: nii „võib igaüks, kel telefon kodus, kontserdisaaliga ühenduses seista ja kõik kuulda, mis seal sünnib“ (Päevaleht, 9.01.1910).<sup>5</sup> Just nimelt ooperiülekanded olid Lee De Foresti soosituim viis näidata oma leiutiste tehnilisi võimalusi. Tema missioon oli tagada ligipääs väärtuslikule muusikale neil, kes elasid suurlinnadest kaugel või ei saanud ooperikülastust kalliduse tõttu endale lubada, sellal kui raadiovastuvõtjate tootjad mõistsid, et ooperiülekanded annavad raadiotele omamoodi prestiiži ja on seetõttu uuele meediumile hea reklaam (Taylor 2016: 76–78). Niisugune rahvavalgustuslik püüd oli lipukirjaks ka 1920. aastatel eri maades järjepanu moodustatud ringhäälingutele. Kes siis ei oleks soovinud saada muusikast osa nii, nagu seda kirjeldatakse USA populaarteaduslikus tehnikaajakirjas *Electrical Experimenter* (aprill 1919): „Kujutle, et sul tarvitseb vaid astuda telefoni juurde õhtul kell 8.30, olenemata kas elad New Yorgis või kusagil mujal üle riigi, ja

<sup>5</sup> Silmas on peetud 13. jaanuaril toimunud Pietro Mascagni „Talupoja au“ ja Ruggero Leoncavallo „Pajatsite“ ülekannet, kus astusid üles Enrico Caruso ja Emmy Destinn (Taylor 2016: 73).

otsemaid on terve tuba täidetud Caruso häälega” (tsiteeritud Taylor 2016: 71).

Theodor W. Adorno raadioteooriast kumab läbi äratundmine, et raadio on sellele püstitatud ülla eesmärgi täitjana küsitav või isegi kasutu. Enamgi veel, võltsautoriteedist kantud pettekujutelmade loojana võib raadio olla koguni ohtlik. Horkheimeri ja Adorno „Valgustuse dialektikas” kirjeldatuna lasub raadiol ka teatav kahepalgelisuse koorem, sest selle kaubanduslik angažeeritus on kultuuritööstuse muude valdkondadega võrreldes varjatam:

Toscanini ettekande raadioülekanne on mingis mõttes müüdamatu. Seda kuulatakse tasuta, ja sümfoonia iga noodiga käiks just nagu kaasas üllas reklaam, et sümfooniat ei katkestata reklaamipausiga – *this concert is brought to you as a public service* [see kontsert jõuab teieni avaliku teenusena]. Pettus saab teoks kaudselt, kasumi kaudu, mida teenivad kõik ühinenud auto- ja seebivabrikandid, kelle toetusest raadiojaamu ülal peetakse, ning muidugi ka elektritööstuse kui raadiovastuvõtjate valmistaja suurenenud läbimüügi kaudu. (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 202)

Sümfoonilise muusika või ooperikatkendite vahel luges „diktori magus hää” mitmesuguste kaupadele kiidukõnet, mis nõnda ei olnud „juba ainuüksi oma totruse tõttu enam tõsiseltvõetav” (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 203–204).

USA näitel kirjeldatud olud erinesid Eesti omadest selle poolest, et kui „Ameerikas ei nõua raadiojaamad publikult mingit maksu” (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 203), siis Eestis kehtis raadiokuulajatele abonentmaks. Maksust hoiduvaid raadioomanikke kutsuti „raadiojänesteks” (Lään 1967: 394). Seejuures edastati ka Raadio Ringhäälingu eetris reklaami, kuigi see õigupoolest ei olnud riigiga sõlmitud kontsessioonilepingu järgi lubatud (Lään 1967: 260–263). Olukorras, kus raadiokuulamise eest pidi Eestis abonentmaksu tasuma, tekitas monopoolses seisundis ringhäälingu mängitav reklaam (või „teated”) erilist pahameelt. Ajalehes Kaja (29.01.1929) ilmus sel puhul artikkel „Raadio ringhääling ei ole reklaamikoht”, kus selgub, et „suurema nurina põhjuseks võib saada uus pahe, mis tulemas – ringhääling tahab programmi asemel harrastama hakata sukapaelte või

sinkide-vorstide vemmälvärssse”. Kuigi ärireklaami levitamine oli keelatud, loeti ringhäälingus iga päev programmi vaheajal ette „pika rea ärikuulutusi ja pealegi muusika saatel. Viimasel ajal avaldab isegi korteriostmise ja pakkumise teadaandeid” (Kaja, 14.08.1931). Reklaamid ei kadunud raadioeestrist ka pärast ringhäälingu riigistamist – reklaamitulu oli Riigi Ringhäälingu eelarvesse sisse planeeritud –, ehkki alates 1935. aasta septembrist loeti teadaandeid vaid õhtuse saate alguses (Lään 1967: 262).

Eeltsiteeritud Ernst Laurmanni artiklikatkes on esindatud mitu motiivi, mille plussmärk pöörduv adornolikust vaatepunktist miinuseks. Artiklis kiidetakse raadiot selle eest, et „elav sõna on alati mõjuvam kui pikad artiklid ajalehe veergudel”. Raadios edastatava kõnega kaasnevat läheduse ja usaldusväarsuse pettekujutelmata vaatab Adorno seoses „raadiohääle” (*radio voice*) mõistega. Kuivõrd kuulaja on silmitsi raadioaparaadiga, mitte tegeliku kõnelejaga, siis saab raadiost endast tema vahendatud kõneleja kehastus. Omistades raadiost tuleva hääle raadiotele kui sellisele, võib aga kergesti ununeda kuuldava ebarealsus: läheduse illusioon (*illusion of closeness*) tekitab omakorda eksliku mulje, nagu oleks kõik „raadiohääle” pakutu tõeline (Adorno 2009: 47). Kuivõrd kuulaja tänu raadiotele „seda kodu kõigi mõnususte juures vastu võtta võib”, siis lisandub ka raadiokuulaja naudiskleva passiivsuse moment. Adorno käsitluses on raadiotele omane just „sõna absoluutsena esitamine, võltsi käsu andmine”, mille tõttu „soovitusel saab käsk” (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 203). Probleem on Adorno jaoks palju laiem kui kuulaja mõjutamine ärieesmärgil, sest „sinkide-vorstide vemmälvärsside” suhtes vastuvõtlik publik on ühtlasi avatud poliitilisele manipulatsioonile.

Adorno raadiokriitika kontekstina tuleb võtta arvesse, et 1920. ja 1930. aastate ringhäälingutegelaste silmis oli raadio üldrahvalikkus vaieldamatu hüve. 1929. aastal Raadio Ringhäälingu kirjastatud koguteoses „Ringhääling” leidub raadio murrangulisust ja kasulikkust kirjeldav artikkel „Kui kaugused kaovad... Mõtteid ja tulevikupilte inimkonna rahvalikuma suurleiduse ees”; autoriks on märgitud A. T. ehk arvatavasti Aleksander Tamm, kultuuritegelane ja üks Raadio Ringhäälingu asutajaid, kes oli ühtlasi populaarne kõnemees.



Sündinud on see, mis inimkonnale näib olevat arusaamatu, aga on temale ometi mõne vähese aastaga saanud kõige igapäevasemaks tõelisuseks: kaugus on kaotamas oma tähtsuse! Kujutagem ainult ette: tuhandete kilomeetrite taga kõneleb inimene ja samal silmapilgul kuuleme elavana ta kõnet, isegi tema hingamist. Londonis lööb tornikell – ja meie Tallinnas, Tartus, Petseris ja Pärnus oma korterites kontrollime selle järgi oma taskukellasid. [...] Kuid raadio – see on korraga astunud *igaühe* ette, on saanud lühikese ajaga *igalpool* nähtavaks ja tundmaõpitavaks. Ilma suuremate kuludeta on ta tee leidnud paljudesse kodudesse, kus naabrid teda on võinud vaatamas ja kuulamas käia. Väikene kastikene laual, pealtnäha nii tähtsusetu ja lihtne, aga ometi nii võimne, et suudab kodutarre kanda terve ilma, – just see on, mis imestama sunnib. Raadio kuulub nimelt maailma *kõige rahvalikumate* suurleiduste hulka. Ta on kättesaadav ja tundmaõpitav, kasutatav ja käsitatav *igaühele* ja just see on teda rahva laiade hulkade teadvuses ja tundmises teinud asjaks, mis kõlbab nagu mingiks eritähiseks maailma edukäigu ajaarvamises. (Tamm 1929: 5, 7)

Sellesse, kuidas „väike kastikene laual“ suutis 1920. aastate lõpu seisuga tuua kosmopoliitsele haritlasele koju kätte terve ilma, pakub sissevaate Johannes Semperi ja Barbaruse kirjavahetus peatükis 3.2. Tamme raadioapoloogias on rõhutatud aga eriti just raadio rollile eesti rahvuslike eesmärkide teenistuses. Nii näiteks aitavat raadio väliseestlastel hoida sidet „emakese Eestiga“:

Kõlab Eesti keel, kostavad Eesti laulud, tulevad värsked teated kodumaa sündmustest, kostab Eesti muusika tema tuttavates viisides ja omapäras. [...] Ja võib ka ette kujutada, kuidas mõjub see võõrsil, kui pühapäeva hommikuti võimalik on kuulata jumalateenistust Eesti kirikuist ja Eesti keeles ja kui rahvuslikkudel pidupäevadel kodumaine pidutunne ja vaimustus raadiolainete kaudu tungib ka võõrsilasuvasse Eesti kodusse. (Tamm 1929: 8–9)

Samas on foto kindral Johan Laidonerist mikrofoni ees kõnelemas kui tõestus sellest, et raadio võimaldab Tõnissonil, Pätsil, Laidoneril, Strandmanil jt. suurmeestel raadio abil jõuda

peale linnade ka kõige „kõrvalisematesse külakolgastesse“: „See on nagu mingi nõiavõim, mis paneb ühel ja samal silmapilgul tuksuma pidulikus vaimustuses kõik südamed korraga, alates pealinnast ja lõpetades kõige kõrvalisema metsakuruga“ (Tamm 1929: 11). Rahvuspoliitilist kasu on artiklis rõhutatud muidugi tagamõttega, et edaspidi võiks Eesti riik eraalgatusliku Raadio Ringhäälingu tegevust mitmete teiste maade eeskujul heldemalt soodustada.

Konstantin Pätsi autoritaarse režiimi kehtestamisega 1934. aastal hakatigi ringhäälingule riiklikult rõhku panema. Ühtlasi rakendati ringhääling sestpeale aga varjamatult „riikliku propaganda ja informatsiooni teenistusse“, et kodanikel oleks „võimalik saada elava sõna näol informatsiooni vahetult mõnelt kõrgemalt riigitegelaselt“, nagu teatati seoses propagandaameti ehk Valitsuse Informatsiooni ja Propaganda Talituse moodustamisega (Sakala, 17.10.1934; „Riiklik propaganda ja rahvas“).

Millist sisu peaks raadioeetris edastatama? Sellele küsimusele vastamisel on ikka ja jälle tulnud esile konflikt raadio kui ühelt poolt meelelahutaja ja teisalt rahva „maitse parandaja“ vahel. Adorno arvates jääb kultuuritööstus ja raadio selle osana vältimatult meelelahutusäriks, mis „valitseb tarbijate üle *amusement*’i abil“ (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 172). Samal ajal püüdsid ringhäälingutegelased nii USAs kui ka Eestis esitleda raadiot just võrdseid võimalusi loova ühiskondliku hüvena. Raadio Ringhäälingu toonane juhatuse esimees Karl Reinmann/Reinaste (1929: 17) möönab koguteoses „Ringhääling“, et kuigi kuulajate huvid on nende üldiseks rahuldamiseks liiga erinevad, „peame püüdma ringhäälingu kaudu pakkuda võimaluste piires kõige vajalikumat ja väärtuslikumat, silmas pidades, et ringhäälingul on peale meelelahutuse pakkumise täita suured rahvuskultuurilised ülesanded“.

Viimati öeldu mõjub küll kui püüd pareerida Raadio Ringhäälingu aadressil ajalehtedes üha teravamalt kõlanud etteheiteid nii tehnilise teostuse kui ka saatekava kaalukuse osas. Ajalehes Vaba Maa (20.03.1929) ilmunud artiklis „Eestis 14 426 radiokuulajat. Tallinna ringhäälingu puudused“ võib lugeda: „Ka on Tallinna ringhäälingu programm vähe pakkuv, nii et kõrge [abonent]maksu maksmine kaugeltki õigustatud ei ole. [...] Nõrk orkester, halb kõnede

valik, see tüütab kuulajaid. Kuiva ja igava, sagedasti labase programmiga ei võideta juure uusi abonente. Täiesti üleaarne on reklaam ringhäälingus, kui arvesse võtta, et jaam töötab vaevalt 4 tundi päevas, s.o. poole vähem aega kui väljamaa jaamad." Seetõttu „ärge ringhääling arvaku, et meie 15 000 aparati on soetatud ainult tema kuulamiseks. Tõsiasi jääb, paljud neist „rändavad“ peajasjalikult mööda Euroopat" (Vaba Maa, 27.11.1929; „Ringhäälingul „jääb õigust ülegi“").

Ent isegi kui raadioetrit täidaks muusika, mida Adorno soostub pidama vääriliseks (s.t. enamaks kui *amusement*), siis see ei lahendaks tema raadioteooria sõlmküsimust. Hõlpsasti kättesaadav kunst pöörduv kultuuritööstuses just omaenda õõnesjälgendiks, kuivõrd kunstiteoseid määratakse publikule „alandatud hindadega kaela nagu poliitilisi loosungeid. Need on tehtud rahvale kättesaadavaks nagu avalikud pargid" (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 204). Kaubandusühiskonnas nimelt on just kulukus mõõdupuu, mille järgi kodanlane defineerib oma suhte kunstiteosega: „Kui inimene maksis 19. sajandil ja 20. sajandi algul kallist raha, et vaadata draamat või kuulata kontserti, siis pööras ta ettekandele vähemalt sama palju tähelepanu kui väljaantud rahale." Kui „mitte miski pole tarbija jaoks enam liiga kallis" (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 205), siis saab igasugusest kultuurist kergekäeliselt kõrvale heidetav juhukaup. Kultuuri lihtsa kättesaadavusega kaasneb niisiis selle väärtuse erosioon.

Toonastes raadioapoloogiates kõlas aga just „kunstipärase muusika" imelihtne kättesaadavus raadio ühe peamise pooltargumendina. Nii näiteks on Albert Üksip, Estonia teatri näitleja ning aktiivne muusikasaadete kommenteerija, kirjeldanud artiklis „Paar takti tulevikumuusikast" (Raadioleht, 23.02.1939), kuidas sümfoonia on tänu raadiotele vaid nupuvajutuse kaugusel. Kui Üksip väidab järgnevas tsitaadis, et raadio vahendusel on muusika igaühele kättesaadav, siis on niisuguse optimismi taustaks raadioomanike arvu tõus 1930. aastate

teisel poolel, Riigi Ringhäälingu aastail. Sellest hoolimata püsis Eesti raadiokuulajate osakaalult elanikkonnas paljudest Euroopa riikidest tunduvalt tagapool (Lään 1967: 414–416; Rauna 2005: 170); eriti vaevaline oli raadio levik maal, kuivõrd raadiokuulajate koguarvust oli linnades 80% ja maal 20% (Raadio, 1935, nr. 238 (43)). 1938. aastal kuulutati välja riiklik konkurss, millega püüti suunata tootjaid turule tooma rohkem töökindlaid ja odavamaid (kuni 100 kr. maksvaid) nn. rahvaaparaate ehk patareitoitel töötavaid standardvastuvõtjaid saksa *Volksempfänger*'ite eeskujul. Müügile jõudsid aparaadid siiski alles äreval 1939. aasta sügisel, mistõttu rahvavastuvõtjate riiklik kampaania jäi loodetud mõjuta.<sup>6</sup>

Tõepoolest: muusika nautimine (mõtlemine seejuures kunstipärase muusikat) on väga lihtsustatud: tarvis vaid programmist üles otsida meeldiv pala ja käänata aparadi nuppe. Mõned aastad tagasi oli see hoopis teisiti. Sümfoonia, oratoorium, ooper olid provintsielanikele sama kui kättesaamatud; juhuslikult sattudes suurlinna võis sihuke kolkaelanik neid kuulda ja see muutus talle suureks elamuseks, mida harduses mäletati võib-olla eluaeg. [...] Vaesem inimene võis muusikat kuulata kas kirikus, või rikaste inimeste akna taga [...] Kõik need tõkked ja raskused varisesid kokku nagu nõiakepi puudutamisel raadio levikuga, ja muusika muutus päevapealt aristokraaditsevast kunstist kõige demokraatlikumaks. Praegu ei tee muusika kuulamine kellelegi tehnilisi raskusi – muusika on igaühe lävel ja ootab vaid sisselaskmist, ükskõik kui kehv see kodu muidu on (Albert Üksip; Raadioleht, 23.02.1939).

Kuivõrd linnade rahvastik moodustas Eestis 1934. aasta rahvaloenduse seisuga 28,5% (EA 1934: 10), siis oli siin soodne pinnas poolt-argumendiks, mis Adorno kirjutistes seostub nn. farmerinaise kujundiga. Artiklis „Raadiomuusika sotsiaalne kriitika" tõdetu põhjal tuhmistab

<sup>6</sup> Eestis tegutses sel perioodil kümneid raadiovastuvõtjate valmistajaid, kellest tuntumad olid alates 1924. aastast ka raadiovastuvõtjaid valmistanud Tartu Telefonivabrik AS, 1935. aastal asutatud OÜ RET (Raadio-Elektronika Tehas) ja AS ARE. Raadioaparaatide müügiga tegeles näiteks muusikainstrumentide äri ja muusikakirjastus OÜ Esto-Muusika, mis algul valmistas raadioaparaate oma töökojas, hiljem tellis neid teistelt tootjatelt (Vaikla 2002, vaadatud 1.06.2023). Kuna raadio puhul oli kuuldava kõrvale oluline selle „vaadatavus", moodustab raadiotööstus märkimisväärse peatüki ka Eesti tootedisaini ajaloos (vt. Paulus 2018: 37–43).

raadio sotsiaalset närvi ja soosib põhjendamatult enesega rahulolu, justkui kutsudes tagasi oma „laiale rinnale kõik kadunud pojad, kelle karm isa on ükselt minema kihutanud“ (Adorno 2009: 138). Paul Lazarsfeldi juhitud uurimisprojekti, mille tulemused kajastuvad koguteoses „Radio Research 1941“ (Lazarsfeld, Stanton 1941), oli raadio mõju hindamine USA maapiirkondades üks fookusvaldkondi. Sellest tõukuvad ka Adorno farmiteemalised kommentaarid. Artiklis „Raadio-sümfooniakontsert“ („The Radio Symphony“), mis 1941. aastal ilmus nimetatud koguteoses, uurib Adorno „sümfoonia, ja eriti Beethoveni sümfoonia saatust raadios edastatuna“. Tema sõnul väljendavad raadioringkondade tüüpilist ametlikku optimismi väited, nagu saaksid farmerinaised preeriaosariikides „kuulata suurt muusikat suurte muusikute esitatuna, samal ajal kui teevad oma hommikusi toimetusi“ (Adorno 2009: 145). Püüded populariseerida muusikat niisuguse huvitu raadiokuulamise abil töötavad Adorno meelest aga oma eesmärgile vastu, sest põhinevad valel eeldusel, nagu oleks „raadiosümfoonial“ ja kontserdisaalis kohapeal kuuludud esitusel sarnane kultuuriline mõju.

Eestiski pandi raadiole suuri lootusi maaelu edendamajana. Põllumeeste ja asunikude hääleandjaks Järva Teataja (21.12.1926; „Meil on raadio“) leidub saatejaama avamise puhul meelisklus raadiosaadete vajalikkusest maapiirkonnas: „Raadio oleks meil iseäranis maal taludes suureks vahelduseks. Tuled tuiskaval talveõhtul välistelt toimetustelt sooja tuppa, keerad nupust ja kohe kõlab muusika. Kuuled uudiseid, kõnesid jne. Maa üksluisuse ja igavuse peletaks raadio aparaat kohe minema. Kahjuks on need riistapuud kaunis kallid ja selletõttu kättesaamatud laiematele hulkadele, eriti praegusel kehvajal.“ Meeleolukas pilt raadiost talvises talus kuulus tõepoolest pigem soovide valda, sest Tallinna jaam oli maal nõrgalt kuulda, ja „kuna maainimene vähe huvi tunneb võõraste saatekavade kuulamise vastu ja kui omakeelset saatjat ei kuule, siis parem ei kuulagi“ (Raadio, 1932 nr. 9 (63)).<sup>7</sup>

Adorno raadioteooria, kuigi sõnastatud USA raadiojaamade põhjal 1930. aastate lõpu seisuga,

on ometi Eestis 1920. ja 1930. aastatel raadio kohta väljendatuga justkui dialoogis. Teatav idealism, mis oli raadio ühiskondliku funktsiooni seletamisel kaasas käinud juba Lee De Foresti esimeste eksperimentide päevil, avaldus siingi lootusena, et õigesti valitud saatekava aitab „kuulajate maitset parandada ja soovitavas suunas arendada“. Selle (küll mõõtmatu) eesmärgi raadio suurel määral küllap ka täitis, kuivõrd võimaldas Raadio Ringhäälingu (alates 1934. aastast Riigi Ringhäälingu) vahendusel ligipääsu mitmekülgsel muusikavalikule, rääkimata välisjaamades pakutust. See asjaolu ei kummuta siiski Adorno peamist kriitikat, mis raadios edastatava muusika enda kõrval puudutab rohkemgi raadio rolli kultuuri tööstuse nivelleeriva vahendina ja poliitilise mõjutusvahendina. Peale kõige muu oli raadio siiski ka tulus äri.

### 3. Raadiokuulamisest 1920. aastate lõpus

#### 3.1. Telefunkeni kuulutused Raadiolehes

Mõni kuu pärast regulaarsete raadiosaadete algust Tallinnas 1926. aasta detsembris kirjutati ajalehes Kaja (1.03.1927; „Raadiohelide sünnipaigas. Hallo! Hallo! Siin Tallinna ringhääling!“): „Kel kord juhust olnud viibida mõnes meie raadiotarbete kaupluses, sellele on tuttav see rüselemine, mis neis ärides igapäevaseks nähtuseks saanud. Küll vanu, küll noori! Kõigil vaid üks ja sama eesmärk – viia kaasa „häälitsevat imeaparaati“ või vähemalt selle ehitamiseks tarvisminevaid osasid“. Ehkki see kirjeldus võib sisaldada ka mõningast turunduslikku liialdust, annavad raadioaparaatide vastu tõepoolest kasvanud huvist aimu päevalehtedes ja ajakirjades sestpeale üha sagedasemad kuulutused. Kuulutused on raadiole toona püstitatud ootuste analüüsimisel oluline allikas: on ju reklaamides, mille juurde käisid sageli raadio kuulamise konteksti visandavad illustratsioonid, püütud seletada ostjale kõige lihtsamalt ja isikulisemalt, miks just tema tingimata raadiot vajab.

Järgnevalt uurigem Saksa firma Telefunken vastuvõtjate ja raadiolampide kuulutuste

<sup>7</sup> Kehva levi mure lahenes alates 1937. aasta detsembrist, kui edastust alustas tehniliselt eeskujulik Türi saatejaam. Selle saated olid kuulda ka Eestist palju kaugemal, nagu on kirjeldanud Fred Olbrei, Riigi Ringhäälingu direktor aastatel 1934–1940 (Lään 1996: 56–57). Saatejaam hävitati 1941. aastal (Lään 1996: 66).

sarja, mis ilmus Raadiolehes alates 1927. aasta sügisest. „Lamp“ (*vacuum tube*) oli toonases elektroonikas hädavajalik komponent, millest sõltus, kui selgesti olid (välis)jaamad raadioaparaadiga kuulda. Telefonkeni kuulutused sisaldasid illustratsiooni ja raadiokuulamise olukorda vaimusilmas esile manavat teksti, enamasti ka üleskutset: „Kuulake kord – ja Teie töotate: Ainult Telefonkeni lambid“. Heliedastuse ideaalina on nimetatud, et „igat üksikut muusikariista kuulete orkestris täiesti selgesti“ (Raadioleht, 27.05.1928). Ühe kuulutuse juures on kujutatud raadioaparaadi ees tantsivat paari, tagaplaanil mängimas kujuteldav džässbänd:

Soovite ka Teie nii tantsida? Tango – Boston – Foxtrott – Charleston – Kõik toob Teile koju raadio! Ikka kõige uuemad „lööknumbreid“ – ning mängitud parima kapelli poolt. Teie kuulete oma toas saksofoni puhutavat, banjot nutvat, löögiinstrumente löövat – loomutuult, kui varustate oma raadioaparaadi Telefonkeni lampidega. Siis kõlavad tantsukapelli viisid, nagu heljuksid nad Teie toas. (Raadioleht, 16.10.1927)

Moodsat tantsumuusikat võis kuulda Raadio Ringhäälinguga võrreldes rohkem küll välisjaamadest, eriti BBCst. Raadiovastuvõtjad oli selleks ajaks sedavõrd täiustunud, et tootjal oli võimalik neid esitleda aknana Euroopasse: ühe kuulutuse juures kujutatud Euroopa kaardil seisab nii Londoni, Berliini kui ka Rooma kohal viuldaja – kinnitus sellest, et „kogu Euroopas mängitakse“ (Raadioleht, 17.06.1928). Seejuures tuleb kauge muusika kuulajale kätte mugavalt: „Ainult üks liigutus – ja Euroopa mängib Teile!“ (Raadioleht, 30.09.1928) (näide 1).

Raadioreklaamides kordub lubadus tuua muusik või kõneleja nii lähedale, nagu ta oleks kuulaja „oma toas“. Nii on rõhutatud just raadio omadusele luua läheduse illusioon (*illusion of closeness*), mille üle Adorno polemiseerib „raadiohäälega“ seoses. Kuivõrd kuulaja on näoga raadioaparaadi, mitte tegeliku mängija või kõneleja poole, saabki raadiost kui vahendist nähtamatu allikaga heli kandja ja kehastus (Adorno 2009: 47). Ka Eesti ajalehtedes ilmunud reklaamkuulutuste illustratsioonidel on sageli kujutatud, kuidas raadios esinev muusik või kõneleja aparaadist justkui viirastusena välja voogab. Seejuures silmitseb raadiokuulaja

**Näide 1.** „Väliselt kaunim mahagoon – sisemuselt originaalne konstruktsioon“. Raadioaparaatide ja nende komponentide kuulutustes pöörati tehnilise headuse kõrval tähelepanu ka raadiole kui moodsas kodus ihaldatud ilusesemele. Firma Telefonkeni kuulutus Raadiolehes (30.09.1928).

**Ainult üks liigutus - -**

**Ja Euroopa mängib Teile!**

Telefunken 9 – suur-saavutus „Telefunken“ aparaatide osas – toob Teile rõõmlikalt ja puhtalt kuuldale jaanua, mida teiste aparaatidega vaevalt kätte saate. Väliselt kaunim mahagoon – sisemuselt originaalne konstruktsioon uusimate täiendustega, nagu gram-mofoni ühenduse ja teiste tehniliste peensustega.

! Nõudke demonstreerimist!

**TELEFUNKEN**

Wanemad kogemused –  
Modernimad konstruktsioonid.

1903 1928

Saadaval **A-s. Tormolen & Ko.** juures

**Tallinnas, Harju tän. nr. 37. Telefon nr. 15-02.**

Peaesitaja Eestis  
**ins. Hermann Oesterlein**

Tallinn, W. Sõrensi 5, tel. 7-84, 26-79.

Siemens Schuckerti vabrikud A-S. Siemens & Halske A-S, Berliinis ja „Telefunken“ Seits traadita telegraafi jaoks p. w., Berliinis esitaja Eestis.

enamasti püüdlukult aparaati, justkui üritaks vaadata raadiole või selles esinejale otse silma – süüvida tema „füsiognoomiasse“. Pereliikmeid kujutatakse raadio ette kogunenuna, mis nii sümboliseerib nendevahelist sotsiaalset sidet.

Üksildus on kadunud. Üksi ilmas, aga siiski mitte ükski, sest saadik kui teie toas raadioaparaat on ja teile teateid toob ilmast, isegi muusikat ja teisi nauditavaid rõõmusid ... Kui tunnete vallalist naist: kinkige talle Telefonkeni lampidega raadioaparaat! Siis kuuleb ta kauget viuldajat nii ütlemata ligi, nagu oleks ta tema toas. (Raadioleht, 8.01.1928)

Uued muinasjutud. Milline rõõm lastele, kui „Raadio-printsess“ ehk „Raadio-onu“ uusi muinasjutte vestab! Kui põnevalt nad kuulavad – milline rõõm nende nägudes peegeldub! Isad ja emad: juba laste pärast seadige oma korterisse raadioaparaat! Kuid hoolitsege, et lapsed kergesti aru saavad: varustage teda Telefunken lampidega. Siis on muinasjutu vestja nii selgesti kuulda nagu oleks ta Teie toas! (Raadioleht, 15.01.1928)

1930. aastatel võib keskmise ja kallima hinnaklassi raadioaparaatidel üha sagedamini kohata esiküljele paigutatud valgustatud tablood, kus raadiojaamade lainepikkusi sümboliseerivad Euroopa linnade nimed. Topograafiline tabloo muutis oluliselt seda, kuidas kasutaja raadioga suhestub, sest „ergutas kuulajat kujutlema, kuidas ta nuppu pöörates reisib Euroopa ringhäälingu maastikul ühelt jaamalt teisele“ (Fickers 2012: 412). Kanalite vahetamine raadioaparaadil oli niisiis kui igale raadioomanikule jõukohane *grand tour* üle terve Euroopa, mis seejuures leidis aset kodus „kõigi mõnususte juures“.

### 3.2. Raadio, uus muusika ja halb ilm Johannes Semperi ja Barbaruse kirjavahetuses

Kui ringhäälingutegelaste väljaütlemised puudutasid peamiselt seda, milline raadio roll pidanud olema ideaalis, ja raadioaparaatide reklaamid on tootjad püüdnud tarbijale vastu peegeldada tema salasoove, siis raadioga kaasnud kuulamisvõimalustest annavad elava pildi epistolaarsed allikad. Johannes Semperi (1892–1970) kirjavahetus kirjandusliku kolleegi Johannes Varese ehk Barbarusega (1890–1946), mis 2020. aastal ilmus kahekõitelise väljaandena „Euroopa, esteedid ja elulähedus“, pakub sissevaate sellesse perioodi läbi kahe toonase tuntud kultuuritegelase silmade. Muu hulgas annab kirjavahetus tunnistust Semperit 1928. aasta sügisel tabanud „raadiopalavikust“. Alljärgnev katkend on kirjast, mille Semper postitas Barbarusele Tartust 24. novembril 1928 (EEE 2020: 505):

Armas Barbarus!

Olen vastusega juba mõnda nädalat võlgu. Töö, töö ja töö mitmel frondil-plaanil. Kõige lisaks tuli sel nädalal veel raadio-palavik ja iga vaba minuti viibin nyyd aparaadi taga, et tabada mõnda uut jaama, mis veel yles märkimata. See on põnev nagu jänese jaht. Nelikymmend jaama on juba tabat, teine sama palju ootab veel järge, aga nende tabamine muutub järjest juhuslikumaks. Aga siis tulevad vahetevahel kontserdid, mis mu valjuhääldajas yletavad kaugelt kõige parema gramofoni. Moderni muusikatki, Stravinskit, Honeggeri, Hindemithi ja kymmekond teist kuulen iga päev. Yleeile yllatas haruldane saavutus gitarriil, yks hispaania kunstnik tõmbas keeli nii, et ei oska õieti ette kujutada, kuidas see võimalik on pilliil, millel ma ka paar sõrmetõmmet olen kätte õppind (muidugi omal ajal, kui sai äsja valit ylikooli rektor [Johan] Köppu akna taga Pärnus omal ajal serenaaditset). Ja yhes inglise jaamas kuuldus suurepärane vilekontsert. Öhtuti kostab Pariis selgesti.

Kogu see patulangemine tuli järsku. Vaatasin siis kõik tuttavate aparaadid yle, lasin demonstreerida uusimaid saavutusi. Olen oma masinaga täiesti rahul ja kui tulete jõulu aegu siia, võite ise veenduda, et ilma selleta yldse ei saa elada. Rahaliselt on ta ka kõigiti vastuvõetav oma järelmaksu systeemiga. Kogu aparaat, yсна hää valjuhääldaja, patareid, antennid, ylessead jne tuli maksma 300 kr. ymber. Eriti selged on soolod, triod, kvartetid, klaver, muidugi ka kõned. Ainult aega võtab. Iga öö läheb kella 1-ni vähemalt. Hasart on esialgu nagu näed väga suur, nii suur, et ma pole see nädal peaaegu väljas käind aja puudusel.

Kirjast ilmneb, et Semperi raadioaparaadiga oli võimalik tabada nelikymmend või rohkem välisjaama, eriti öösel, kui levi oli parem.<sup>8</sup> Tallinna ja kuni paarikümne välisjaama saatekavad ilmusid toona Raadiolehes ja ajalehtedes. Kui

<sup>8</sup> Semperi nimetatud jaamade suurusjärk (u. 40) läheb kokku paremate raadioaparaatide võimaluste kirjeldusega perioodikas (Heling, 1929, nr. 5/6; „Takistavad mõjurid Eesti raadio elus“). Mõne aparaadiga olnud kuulda ka üle 60 Euroopa saatja, neist alaliselt hästi 30: „Kaugelt suurem osa neist saatjaist on vastuvõetavad harilikkuldel öhtutundidel, kuna hääl atmosfäärilistel tingimustel (ööseti) tulevad hästi kuuldavale ka kõige kaugemad hispaania jaamad“ (Raadio. Raadiotehniline kuukiri; 1928, nr. 4: 119).

Tallinna jaama muusikaülekannete repertuaar oli saatekavas nimetatud suuremas osas, siis välisjaamade puhul toodi neil aastail ära vaid saadete algusaeg, teema ja mahukamad muusikateosed. 1930. aastate jooksul perioodikas avaldatud saatekavade maht ja täpsus küll paranes tuntavalt, nagu lisandus ka jaamu ja pikenesid saatepäevad.

See, et oma kuulamishuvina nimetab Semper „moderni muusikat“, pole tema varasemat publitsistlikku tegevust arvestades üllatav. Oli ta ju toonastest literaatidest ühe muusikalembesemana kirjutanud üksjagu just uue muusika teemal.<sup>9</sup> 1920. aastate esimesel poolel, kui Semper õppis Berliini ülikoolis, kajastas ta Eesti lehtedele sealset kontserdielu. Kirjas nimetatud modernsetest heliloojatest saanuks Semper vahetult enne postitamist raadios kuulata näiteks Igor Stravinski muusikat: Uudislehe (18.11.1928) saatekavas „Euroopa ringhäälingud sel nädalal“ on kirjas, et Berliini jaam kandis 23. novembri õhtul kell 21 üle ooperatooriumi „Kuningas Oidipus“ (1927). Niisamuti võib kujutleda teda juhuse läbi „sattumas peale“ esitustele, mis perioodikas avaldatud saatekavades ei kajastu.

Barbarus vastas Semperi kirjale 10. detsembril, märkides, et „raadio on ilmastiku segi paisanud. Vähemalt Pärnus on alatine raju, ja päikest pole kolm kuud näinud. Nii siis, teie Stravinsky, Honeggeri, Hindemithi & Milhaud'i nautijad rikute atmosfäärilist tasakaalu, õrritate elektroonsõrmega pilveudaraid, sõõrutades vihma, rahet & lumelõrtsu. Ühtegi hüve ei ole ilma paheta“. Barbarus kinnitas, et raadiohuvi on ju ka temas olemas, ent „õnnetul kombel on [raadiot kuulates] ikka äpardusi & viperusi olnud; liig vähe on puhast kõrvalmõjudeta naudingut olnud“ (EEE 2020: 506–507). Seepärast polnud Barbarus kindel, kas „osta omale ka sarnane taevakannel“. Sellal kui Barbarus kõhkles, jätkas Semper raadio vahendusel uue muusika tundmaõppimist: „Raadios kuulasime eile Béla Bartóki, kes mu lemmikuks sai oma rytmirikkusega“ (14.02.1929; EEE 2020: 517).

Osutus raadiole kui halva ilma põhjustajale („raadio on ilmastiku segi paisanud“) pole üksnes Barbaruse huumori vili, vaid seostub 1928. aasta suvel Eestis ja välisajakirjanduses lahatud sedalaadi väidetega. Nii näiteks ilmus Raadiolehes (29.07.1928) artikkel pealkirjaga „Raadio halva ilma tekitajaks? 50-aastane halvailma periood valitsemas“ – tõlge Briti ajakirja Radio Times (29.06.1928) esiküljeloost –, kus tõestatakse, et kuuldustele vaatamata „ringhäälingul mingit mõju ilmastiku peale ei ole“. Isegi kui raadio ei tingi kliimamuutust, tajusid mõned raadio võidutsemises ometi ohtu kultuuriõhkkonnale: nii olevat raadioeetris kõlav „elav sõna“ võistelnud kirjastajate meelehärmiks raamatute ja trükiajakirjandusega. Kirjasõna asemele võivat asuda „suusõna – nagu see oli hallil ajal, kui ei olnud jõutud veel ei kirjatäheni ega trükikunstini“. Helgema poole pealt märgiti, et kirjanikud saavad raadiomikrofoni ees oma loomingut levitada trükituga võrreldes palju laiemale auditooriumile (Raadio, 1927, nr. 11; „Veni, vidi, vici“). Mõtteid sellest, kuidas „elav sõna on saanud tooniandjaks“, vahendati ka Raadiolehes (17.11.1929; „Raadio võistlemas raamatuga“). See, et kõrvuti raadioentusiasmi oli toona levinud jutt ringhäälingu mitmesugustest ebasoovitavatest kõrvalmõjudest, on Adorno raadioskepsise kontekstina omajagu oluline.

Barbaruse kirjast Semperile 1931. aasta septembris selgub, et raadio suhtes esialgu kahtlev Barbarus oli siiski käinud kuulamas „grammofoni plaate & Telefunkeni uut aparati, mille hind 240 kr. (neljalambiline)“ (20.09.1931) ja kuu aega hiljem „askeldab oma uue Telefunkeniga, mis rahuldab“ (20.10.1931). Semper (21.10.1931) täheldanud seepeale, et „nende aastate tehniline täiendus Sinu [Barbaruse] aparati man tugevasti tunda ja et ma oma Esto-Muusikaga enam ligidale ei pääse, päälegi kus lambid juba kolmeaastase vuristusega hakkavad läbi kuluma“ (EEE 2020: 697).

Kõneldes Barbaruse suhtumisest raadiosse, ei saa mööda minna tema 1920. aastate luulest. Selles näitab ta end toonaste eesti poeetide

<sup>9</sup> Nii näiteks on Johannes Semper kirjutanud Aleksandr Skrjabinist (Vaba Sõna, 1915, nr. 5) ja Claude Debussyst (Postimees, 11.04.1918; nime all „Muusika harrastaja“) ning avaldanud muidki muusikaartikleid (sageli pseudonüümi all Naata Nael), nagu näiteks esteetika küsimusi populaarses vormis käsitlev „Lahtised lehed“ ajakirjas Murrang (1921, nr. 2 ja 3/4). Muusikaga ühendas teda abikaasa Aurora Semper (1899–1982), kes 1920. aastatel õppis Berliinis ja Pariisis klaverit ja muusikateadust ning oli hiljem tuntud muusikakriitik.

seas kahtlemata tehnikavuilisena. 1927. aastal ilmunud suurlinnaelu teemalises kogus „Multiplitseerit inimene“ (VI kogu värsse) esindavad Barbaruse modernsusekujutelma uued tantsurütmid („Five-O’Clock Dancing“) ja kiirust õhutatav tehnikavaimustus („Mina ja aeroplaan“, „Pegasus propelleriga“). Luuletus „Multiplitseerit poeet II“ kõlab jällegi kui kõigi maade luuletajaid ühinema kutsuv ülistus ringhäälingule:

Hallo, Euroopa, hallo!  
 Siin mina – väikse rahva poeet:  
 minu südame ringhääling – jaam.  
 [...]  
 Hallo, Euroopa, hallo!  
 Ei tähenda palju, et vahel on mäed:  
 maa lahutab, ühendab eeter.  
 Rahvad, sirutagem vastu elektroonidest  
 käed, –  
 süda südamest – ainult tsentimeeter!  
 Hallo, Paneuroopa, hallo!

#### 4. Raadiokuulamisest Adorno teooria taustal: utopiast düstoopiasse

Adorno muusikasotsioloogiliste kirjutiste üks enim viidatud, kuid oma idealiseerituses ka probleemsemaid tahke puudutab kuulajate või kuulamisstrateegiate tüpoloogiat. Omadustelt paljuski kattuvad kuulajatüübid, kelle tippu paigutab ta muusikat struktuurselt tajuva ja muusikateoreetilisel mõtestada oskava eeskujuliku „ekspertkuulaja“, on Adorno esitanud artiklikogumikus „Sissejuhatus muusikasotsioloogiasse“ (1962), aga need on lisatud joonealusena ka kogumiku „Current of Music“ artiklile „Populaarmuusikast“ („On Popular Music“) (Adorno 2009: 311–315).

Kõige arvukam kuulajatüüp olevat „meelelahutust otsiv kuulaja“ (Ross 2007: 146) ehk lõbukuulaja (*Unterhaltungshörer*), kelle Adorno defineerib paljuski just raadiopublikuna. Muusika on niisuguse publiku jaoks „meelelahutus ja ei midagi rohkemat“, mistõttu just temale ongi kultuuritööstus suunatud (Adorno 1975 [1962]: 28–29; vt. ka Rauna 2005: 171–172). Lõbukuulajate laiale spektrile paigutuvad need, kes „ei suuda töötada ilma raadio üürgamiseta“ või „viidavad aega ja peletavad üksildustunnet, luues illusiooni ükskõik mille juuresolemisest [*Dabeisein*]“ (Adorno 1975 [1962]: 30). Selle kuulajatüübi

esindajad on Adorno sõnul „enamasti väga passiivsed ja avaldavad teravat vastupanu igale jõupingutusele, mida kunstiteos neilt peaks nõudma. [...] Tema spetsiifilist kuulamisviisi iseloomustab hajevil olek ja keskendumatus, mida katkestavad ootamatud tähelepanu ja äratundmise puhangud“ (Ross 2007: 147; Adorno 1975 [1962]: 30–31).

Johannes Semper on Adorno klassifitseerimispuudluse taustal märkimisväärne juhtum. Kuigi muusikalise asjaarmastajana ei liigitu kirjanik Semper ilmselt Adorno poolt visandatud kõiketeadvaks ekspertkuulajaks (Adorno järgi ei oleks raadio muusika tõeliseks mõistmiseks vahest niikuinii õige teejuht), on tema erudeeritud huvi koondunud peasjalikult uuele muusikale kui üsna spetsiifilisele ja kitsale valdkonnale. Ühelt välisjaamalt teisele ekseldes on tema kuulamiskogemus aktiivne, ent samas tingitud juhusest. Võiks isegi väita, et „raadiopalavikust“ haaratud Semper on seejuures „hajevil olekus ja keskendumatu“ nagu keegi, kelle puhul suur osa hasardist on suunatud raadioaparaadi enda fetišeerimisele. Igatahes näitab Semperi raadiokuulamise kaasus, et Adorno etteheited USA raadiojaamadele uue muusika kättesaamatuse pärast pole tingimata laiendatavad Euroopa konteksti, sest eri maade saatejaamade vahel valides võis sattuda kuulama omanäolist repertuaari.

Selle kõrval, mida raadioeetris kuulata, ongi Adorno raadioteoorias probleemi teravik ühtlasi suunatud sellele, kuidas raadiot kuulatakse: millist kuulamist raadio soosib ja kuidas see sobib klassikalisele muusikale omase 19. sajandil kujunenud kultuuripraktikaga. Sellal kui USAs esitleti raadiot 1930. aastatel tüüpiliselt kultuurihüve vahendaja ja demokratiseerijana, on Adorno raadioteooria taustaks ühtlasi arusaam raadio kui mõjutusvahendiga kaasnevatest ohtudest.

Viited raadioteooria ühiskondlike lõhede ja geograafilise vahemaa ületajale moodustavad eelmistes peatükkides tsiteeritus ühe läbiva mõtteliini: alates sellest, kuidas „raadio – see on korruga astunud *igaihe* ette, on saanud lühikese ajaga *igalpool* nähtavaks ja tundmaõpitavaks“ (Tamm 1929: 7), kuni jutuni raadiost kui vahendist, mis muutis muusika „aristokraaditsevast kunstist kõige demokraatlikumaks“ (Albert Üksip; Raadioleht, 23.02.1939).

Raadioga kaasnenud optimismi tüüpiliseks näiteks pidas Adorno (2009: 145) USA-s maalitud kujutluspilte raadio saatel oma koduseid toime-tusi tegevast farmerinaisest. Niisugune kuula-mine on Adorno meelest aga eriti sobimatu just „suure muusika” ehk Beethoveni sümfoonia te puhul, kuivõrd soosib teose kui terviku tajumise asemel üksiknähtustele suunatud „atomistlikku” pealiskaudsust (Adorno 2009: 155).

See, millele Adorno viitab kui juuresolemise illusioonile, oli raadioaparaatide ja tarvikute reklaamimisel õigupoolest üks tüüpargument 1920. aastatest peale. Lubatakse ju ka näiteks Eesti väljaannetes ilmunud Saksa firma Telefunken raadiolampide kuulutustes, et tänu raadiotele „kõlavad tantsukapelli viisid, nagu heljuksid nad Teie toas” (Raadioteht, 16.10.1927). Läheduse mulje annab kuuldule ühtlasi autoriteedi tunde. Selle kohta pakub Adorno (2009: 47) näitena 1938. aasta oktoobris CBSi (Columbia Broadcasting System) eetris olnud Orson Wellesi kuuldemängu „Maailmade sõda” („The War of the Worlds”) H. G. Wellsi ulmejutustuse põhjal, mis paisus ajakirjanduslikuks sensatsiooniks seepärast, et osa ehmunud raadiokuulajaid pidas seda lavastuse asemel tõeliseks raadioreportaaziks marslaste sissetungist. Wellesi kuuldemäng kui õpetlik näide massimeedia võimust mõnede kergeusklike kuulajate üle demonstreeris ühtlasi seda, miks on põhjust olla valvas raadio kui propagandavahendi suhtes. Nagu tänu raadiotele tundus „kauge viiuldaja” olevat sealsamas ja „muinasjutu vestja” oli selgesti kuulda, niisamuti pidanuks raadio koju kätte tooma agitatsioonikõned, pannes „ühel ja samal silmapilgul tuksuma pidulikus vaimustuses kõik südamed korraga” (Tamm 1929: 11). Nii võib raadio osutada hoopiski ehituskiviks düstoopilises maailmas, kus samaaegselt kõigile edastatav üheplaaneline sisu leiab naudiskleva kuulaja näol kerge ohvri.

Raadioaparaatide arvukate ajalehekuulustuste seas võib pidada kõnekaks kurioosumiks mudeli „Dictator 3” (näide 2) reklaami Päevalehes (22.11.1929), kus lubatakse tuua raadio vahendusel „kogu Euroopa koju!”. Illustratsioonil on kujutatud raadioaparaadi kui diktaatori (või ehk hoopis dikteerija kui ettelugeja?) poolt alistatud Euroopa kaarti, motoks „tuli, nägi, võitis!” (*veni, vidi, vici* – tulin,

**Näide 2.** Raadiomudeli „Dictator 3” (AS Karl Lemberg) kuulutus Päevalehes (22.11.1929).

# DICTATOR

TOOB TEILE KOGU  
EUROOPA KOJU!

## DICTATOR 3



Tuli, nägi, -võitis!

Raadioaparaat, mille energiaallikaks on liina väigustusvoolu võrk

**DICTATOR** on kohalike olude jaoks eriti konstrueeritud.  
**DICTATOR** on odavam ostes ja tarvitamine maksab kõigest 80 sn. kuus.  
**DICTATOR** ületab võimelt kõik.  
**DICTATOR** ei tarvita ühtki pataarid.  
**DICTATOR** võite omandada soodsatel tingimustel.

Hind Kr. 280.—

## RAADIO

**A.-S. KARL LEMBERG,** Tallinnas, Wiru l. 3.

nägin, võitsin) – loosung, mis 1920. aastatel oli saanud uue tähendusvarjundi seoses Mussolini võimuletulekuga Itaalias. Allpool on kuulutuses märgitud, et „Dictator ületab võimelt kõik”. Adorno 1930. aastate lõpu suhtumine ringhäälingusse on tihedalt seotud rolliga, mille raadio oli omandanud propagandavahendina Euroopa totalitaarsetes režiimides. Saksamaal 1933. aastal müügile paisatud odavad rahvastuvõtjad (*Volksempfänger*) VE301, mida tööpoolest saatis üldrahvalik ostuhuvi, võimaldasid rakendada raadioülekandeid natsionaalsotsialistlikus riigis „tähtsaima masside mõjutamise vahendina” (Ulm 2006: 61–63). Kahemõttelise nimega raadiomudel „Dictator



3" kannab niisiis Adorno jaoks raadio kui autori-teetsel häälel massidele kõneleva meediumi kõige vastuolulisemat taaka.

Muusika kõlab raadiokõlarist passiivsele kuulajale, kuni selleni välja, et „raadiote ja heliplaadiautomaatide üldise leviku ajajärgul unustab inimkond muusika kogemuse kui sellise üldse” („Uue muusika filosoofia”; Adorno 2020 [1949]: 29). Nagu nähtub eelmainitud kuulamisstrateegiatega klassifikatsioonist, oli Adorno mõistes eeskujulik kuulamiskogemus seejuures paljuski kättesaamatu teoreetiline paleus. Raadio kohta täheldatu heiastub paljuski ka Adorno hilisemates muusikaalastes kirjutistes, isegi kui raadio pole neis otsesõnu vaatluse all. Kui „Uue muusika filosoofias” kasutab Adorno Igor Stravinski muusikast rääkides märksõnu „leierkast kui algmõiste”, „võõrandumine kui objektiivsus”, „vahendite fetišism”, „depersonalisatsioon”, „ebaloomulikustumine ja lihtsusustumine”, „ajaga ühenduse kadumine”, „objektiivsuse pettus” jne., siis reastab ta paljuski just samad esteetilise terviku lagunemisele ja näivusele viitavad sümptomid nagu ka „raadiohääle” puhul. Nagu Stravinski muusikas „[m]älestuste rusud rivistatakse üksteise kõrvale” (Adorno 2020 [1949]: 180), nii ei ole sellest kaugel ühenduse kadumine eneseküllase teosega atomistlikku kuulamist soosivas raadioeetris.

Raadiokuulamist iseloomustava osavõtmatusega samal ajal ilmnevat ka vastupidine tendents. Raadioaparaat soodustab petlikku aktiivsust: kanaleid vahetades näitab kuulaja oma valikuvabadust, ehkki õigupoolest satub selle tulemusena vaid ühelt standardiseeritud saatekavalt analoogilisele. Halva levi tõttu sahvisev raadiovastuvõtja nõuab endale tähelepanu, mida tehnikat fetišeeriv raadioomanik talle meelsasti pakub: „Raadioga tegeletakse rohkem kui oleks hea levi nimel hädavajalik. [...] Inimesed pööravad nuppu lihtsalt pööramise pärast. Nad pööravad seda, kuni leiavad uue jaama, ja olles selle leidnud või vähemalt aimates, et see on käeulatuses, vahetavad nad taas kanalit ja proovivad mõne järgmisega” (Adorno 2009: 101). Mingis mõttes on Adorno kirjeldatud olukord väljapääsmatu, sest jaama vahetamise võimaluseta aparaat kui standardiseerimise äärmuslik näide poleks ju vastuvõetav ammugi. Nõukogude Liidus juurutatigi kohustuslikuna ainult ühe programmi edastamiseks mõeldud

sidevahendid, mida eesti rahvasuus kutsuti „krappideks” (Ulman 2019: 119).

1930ndate jooksul hakkas raadiokuulamine Eesti perioodikas ilmunud kuulutustes üha rohkem seostuma omamoodi hedonistliku naudisklemisega – paralleelselt sellega, kuidas kümnendi alguse majanduskriisi asendus heaolu lootusega (**näide 3**).

Peab mõnema, et need kirjakohad, kus Adorno puudutab raadio tehnilisi puudusi (kõlaris kostva moonutatud heli ebaloomulikkus jms.) on aegunud sedamööda, kuidas 20. sajandi jooksul täiustusid heli salvestamise ja edastamise vahendid. Samas on Adorno kirjutiste põhijendid suuresti aktuaalsena püsinud. Ei tohiks ju olla 1920. ja 1930. aastatel raadioga seoses valla pääsenud tehnikavaimustus mõistetamatu neile, kes on olnud tunnistajaks personaalarvutite ja interneti kõikehõlmavale levikule alates 1990. aastatest ning mobiilse andmeside arengule viimase paarikümne aasta jooksul. Selles, mis puudutab ühiskonna sõltuvust tehnoloogiast, on panused saja aasta taguse ajaga võrreldes just vaieldamatult tõusnud. Internetiga seotud ideoloogia on kulgenud suuresti sama trajektoori mööda nagu raadio puhul selle alguskümnenditel: püüdlus pakkuda võimalikult paljudele ligipääs teabele ja haridusele kui üldisele hüvele on paratamatult pörkunud tarbimisühiskonna märksa mitmetahulisema reaalsusega. Adorno kirjelduse järgi pöörasid raadiokuulajad aparaadil nuppe „lihtsalt pööramise pärast”, kusjuures tema enda sõnul poole ööni raadiot kuulanud Johannes Semper sattus raadiost peaaegu sõltuvusse („Ilma selleta yldse ei saa elada [...] Hasart on esialgu nagu näed väga suur, nii suur, et ma pole see nädal peaaegu väljas käind aja puudusel”). Uuemaagse paralleelina nimetagem, et 2010ndatest peale on kujunenud laialt teadvus- tatud ja ka meditsiiniliselt formuleeritud probleemiks „nutisõltuvus” ehk võimetus toime tulla ilma interneti ja sellele kõikjal ligipääsu võimaldava nutitelefoni (*smartphone*).

Kultuurifilosoofilise küsimusepüstituse kõrval – mis on „hea” muusika ja kas selle toomine „võimalikult paljude kuulajateni” on vaieldamatu hüve? – on Theodor W. Adorno „Current of Music” mõtisklus alguskümnendite raadiost kui ühtaegu ohtlikult paeluvast ja samas oma tehniliste piirangute tõttu heidutavast vahendist,

**Näide 3.** „Radio helid tungivad hinge“. OÜ RET (Raadio-Elektronika Tehas) patareivastuvõtjate „Maret 2“, „Maret 3“, „Tuljak“ ja „Ilmatar“ ajalehekuulutus (Uus Eesti, 30.11.1937).



**RET**  
Radio helid  
tungivad hinge

KAUNIS SARI PATAREIVASTUVÕTJAJD:

MARET 2	KR. 110.-
MARET 3	" 157.-
TULJAK	" 195.-
ILMATAR	" 265.-

**RAADIO-KOOPERATIIV**  
TALLINN, S. KARJA 9 • TARTU, VÕIDU 11 • PÄRNU, KALEVI 40 • VILJANDI, LOSSI 31 • RAKVERE, TALLINNA 25 • MÜÜGIPUNKTID KÕIGIS KESKUSTES

mille mõju kultuuritarbimisele ei saanud ometi salata. Mitmedki Adorno poleemilised kujundid on tõukunud toona sagedastest kiidukõnedest raadiole kui sajandi kõige imelisemale ja demokraatlikumale leiutisele, mis ühiskondlikke lõhesid ületades toob kultuuri kerge vaevaga koju kätte. Niisuguseid näiteid leidub küllalt ka

eestikeelsetes allikates. Teisalt väljendati kartust, et isegi kui raadio ei põhjusta halba ilma, võib see kahjustada kultuurikliimat. Olles paljuski püüd vastanduda 1920. ja 1930. aastatel raadio suhtes valitsenud optimismile, pakub „Current of Music“ raadio toonase rolli ja retseptiooni mõistmiseks vajaliku antiteesi.

## Allikad

Eestikeelne perioodika: Eesti Raadio (Eesti Raadio Klubi väljaanne; 1924), Esmaspäev (1926), Helsing (1929), Järva Teataja (1926), Kaja (1927, 1929, 1931), Murrang (1921), Muusikaleht (1929), Postimees (1918, 1926), Päevaleht (1910, 1929), Raadio (algselt T. K. Raadioklubi häälekandja; 1927), Raadio (Raadiotehniline kuukiri; 1928), Raadio (Üleriikliku Eesti Raadioühingu häälekandja; 1931, 1932, 1935), Raadioleht (1927–1929), Raadioleht (Saatekavad tundide järele; 1938–1939), Sakala (1934), Uudisleht (1928), Uus Eesti (1937), Vaba Sõna (1915), Vaba Maa (1929).

Muu perioodika: Radio Times (1928).

## Kirjandus

- Adorno**, Theodor W. 1975 [1962]. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno**, Theodor W. 2009. *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Edited with an Introduction by Robert Hullot-Kentor, Cambridge: Polity Press. Ilmunud ka 2006, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno**, Theodor W. 2020 [1949]. *Uue muusika filosoofia*. Tõlkinud Jaan Ross, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Barbarus**, Johannes 1927. *Multiplitseerit inimene*. Tallinn: Eesti Kirjanikkude Liit.
- Benjamin**, Walter 2010. *Valik esseid*. Koostanud ja kommenteerinud Marek Tamm, Loomingu Raamatukogu 26–29, Tallinn: SA Kultuurileht.
- Doctor**, Jennifer 1999. *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922–1936. Shaping a Nation's Tastes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EA** = *Eesti arvudes: 1934. a. rahvaloenduse mälestuseks*. Tallinn: Riigi Statistika Keskbüroo.
- EEE 2020** = *Euroopa, esteetid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*. 1. ja 2. köide, koostanud Paul Rummo, toimetanud ja kommenteerinud Paul Rummo, Abel Nagelmaa, Tiina Saluvere ja Ülo Treikelder, Tartu: EKM Teaduskirjastus, 2020.
- Fickers**, Andreas 2012. Visibly Audible: The Radio Dial as Mediating Interface. – *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Eds. Trevor Pinch, Karin Bijsterveld, Oxford: Oxford University Press, pp. 411–439.
- Hilmes**, Michele 1997. *Radio Voices. American Broadcasting, 1922–1952*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Horkheimer**, Max, Theodor W. Adorno 2022 [1947]. *Valgustuse dialektika. Filosoofilisi fragmente*. Saksa keelest tõlkinud Katre Ligi ja Toomas Rosin, Tartu: Ilmamaa.
- Hullot-Kentor**, Robert 2009. Introduction. – *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Edited with an Introduction by Robert Hullot-Kentor, Cambridge: Polity Press, pp. 1–40.
- Lazarsfeld**, Paul F., Frank Stanton 1941. *Radio Research 1941*. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- Laurmann**, [Ernst] 1924. Ringhääling (The Broadcasting). – *Eesti Raadio. Raadioasjanduse ajakiri* V/1, lk. 10–14.
- Lään**, Vello 1967. *Ringhääling kodanlikus Eestis (1924–1940). Ajalugu, arengujooned ja pärand*. Väitekirja filoloogikandidaadi teadusliku kraadi taotlemiseks, masinkirjas, Tartu Riiklik Ülikool.
- Lään**, Vello (koost.) 1996. *Eesti Raadio. Esimesed 70*. Tallinn/Tartu: Eesti Raadio.
- Paulus**, Karin 2018. *Eesti disaini ja reklaami 100 aastat*. Tallinn: Post Factum.
- Pease**, Edward C., Everette E. Dennis (eds.) 1995. *Radio – The Forgotten Medium*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Rauna**, Ilvi 2005. Riigi Ringhääling muusikalise keskkonna kujundajana Eestis aastail 1934–1939. – *Muusikaelu Eestis 20. sajandi algupoolel*. Eesti Muusikaloo Toimetised 7, koostanud Urve Lippus, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk. 105–191.
- Reinmann**, Karl 1929. Eesti ringhäälingu arenemiskäik. – *Ringhääling*. Tallinn: Raadio Ringhäälingu Kirjastus, lk. 13–17.
- Ross**, Jaan 2007. *Kaksteist loengut muusikapsühholoogiast*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- T[amm]**, A[leksander] 1929. Kui kaugused kaovad ... Mõtteid ja tulevikupilte inimkonna rahvalikuma suurleiduse ees. – *Ringhääling*. Tallinn: Raadio Ringhäälingu Kirjastus, lk. 5–12.
- Taylor**, Timothy D. 2016. The Role of Opera in the Rise of Radio in the United States. – *Music and the Broadcast Experience. Performance, Production, and Audiences*. Eds. Christina L. Baade and James Deaville, Oxford: Oxford University Press, pp. 69–87.
- Ulm**, Renate 2006. Rundfunkentwicklung am Beispiel des Bayerischen Rundfunks. – *Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen*. Hg. Arnold Jacobshagen, Frieder Reininghaus, Laaber: Laaber, S. 46–73.
- Ulman**, Jaak 2019. *Eesti side 100 aastat*. Tallinn: Post Factum.
- Vaikla**, Rain 2002. *Raadiotuba. Eesti raadiotööstuse ajalugu* [Veebiandmebaas]. www.raadiotuba.ee, vaadatud 1.06.2023.

## Theodor W. Adorno's Radio Theory: An Interpretation from the Estonian Perspective of the 1920s and 1930s

Aare Tool

Theodor W. Adorno's (1903–1969) articles on radio broadcasting from 1938–1941, published in a compilation entitled *Current of Music* (2009), form a significant part of his voluminous writings on music. In these articles ("Radio Physiognomics", "A Social Critique of Radio Music", etc.), Adorno analysed the specific mode of listening fostered by radio broadcasts during their early days, while remaining critical of the widespread presumptions about radio's potential to provide musical "enlightenment" to unprecedentedly large audiences. Although Adorno's analysis is focused on American radio stations, Estonian sources from the 1920s and 1930s bear witness to a similar view of the hopes and attitudes that defined radio's early public reception. Very much in line with the claims that Adorno scrutinises in his writings, radio was considered in Estonia as a means of improving the audience's musical taste, while helping to overcome social divides (urban vs rural regions, elite vs accessible forms of culture, etc.).

In this article, radio listening is analysed as a cultural practice in Estonia in the 1920s and 1930s, with a special emphasis on the years immediately following the beginning of regular radio broadcasts in Tallinn on 18th December 1926. The primary sources for this study include articles and advertisements for radio receivers published in Estonian periodicals, while the correspondence between the Estonian literary figures Johannes Semper and Johannes Barbarus serves as an illustration of the late-1920s fascination with what was then widely described as the most wonderful technical invention of the century.

Adorno's criticism of radio, as expressed in its most concise form in the article "A Social Critique of Radio Music", focuses on four major aspects: commodity listening, the standardisation of radio programmes (one of Adorno's stances that can be challenged from a European perspective), radio's effect upon social consciousness, and radio's failure to promote progress in music itself and in listening habits (Adorno 2009: 137–138). In one of the most extensive of Adorno's radio-related articles, "Radio Physiognomics", radio is described as susceptible to personification:

Radio "speaks to us" even when we are not listening to a speaker. It might grimace; it might shock us; it might even "raise its eyes" at the very moment we suddenly realize that the inarticulate sounds pouring from the loudspeaker are taking the shape of a piece of music which particularly touches us (Adorno 2009: 44).

The sense of closeness, intimacy and authority invoked by the "radio voice" increases the threat of radio's misuse for political propaganda. In Chapter 2, examples from articles published in Estonian periodicals help to illustrate several of the above-mentioned aspects that Adorno criticised in his radio theory.

In Estonia, radio broadcasts were operated initially by the private-sector company Raadio Ringhääling (Radio Broadcasting Corporation), which in 1934 became the national broadcasting company Riigi Ringhääling (State Broadcasting Corporation). Broadcasts of live music and gramophone recordings formed a major part of the programming of Raadio Ringhääling and included, most notably, opera and operetta broadcasts from the Estonia theatre. For many listeners, however, their precious radio receiver was a gateway to the music available on foreign stations, as described by Semper in a bout of enthusiasm (Chapter 3.2): "I have already spotted forty stations, and so many are still waiting ahead. [...] Every day, I find myself listening to modern music, Stravinsky, Honegger, Hindemith, and dozens of others" (EEE 2020: 505).

The Estonian State Broadcasting Corporation emphasised the role of radio as a socially responsible educator and democratic promoter of "great music" in just the same way as their European and American counterparts. The role of radio broadcasts in remote areas, a problem widely discussed in the USA, was no less pertinent in Estonia, where, in the 1930s, the rural population still predominated.

Radio was widely described as the most democratic of all the great inventions as it was accessible and easy to use for everybody. Nevertheless, the early years of radio broadcasting were marked by a delicate balance between outspoken idealism and commercially determined realities.

Apart from posing the questions of what “great” music is and whether early radio, for all its technical deficiencies, was able to do it justice, Adorno’s *Current of Music* is primarily an attempt to reflect on the great expectations and optimism that surrounded radio’s public image. Many of these expectations can be exemplified also from an Estonian perspective. Adorno’s *Current of Music*, a polemical view with regard to the prevailing technological optimism, thus presents an antithesis crucial for understanding the cultural and political implications of radio broadcasting in the 1920s and 1930s.