

Kammerlikust karmiks. Karm stiil nõukogude eesti rahvusliku kunsti delegaadina¹

Kädi Talvoja

Teesid: Tänapäeva Eesti kunstiajalookirjutuses kirjeldatakse rahvuslikku diskursust eelkõige nõukogude režiimile oponeeriva kaitsemehhanismina. Samas on see olnud üks olulisemaid märksõnu ka nõukogude kultuuripoliitikas. Artiklis käsitletaksegi rahvuslikkuse diskursuse muutumist sulaperioodi nõukogude kultuuripoliitikas ning vaadeldakse Hruštšovi ajajärgu ametlikuks kunstiks tituleeritud karmi stiili rolli eesti kunsti rahvuslike tunnuste määratlemisel 1960. aastate esimesel poolel Balti riikide ühiste nn esindusnäituste kontekstis.

Märksõnad: nõukogude aeg, kultuuripoliitika, rahvuslik kunst, Baltimaad

Sissejuhatus

Hruštšovi ajajärgu ametlikuks kunstiks tituleeritud karmi stiili seostamine rahvuslikkuse märksõnaga võib ehk esmapilgul mõjuda liialt äraspidisena. On ju kohalik taasiseseisvumisjärgne kunstiajalookirjutus taandanud selle eesti kunsti traditsioonide seisukohast pigem võõrkehaks kui näinud seda tunnuslikuna (nt Luuk 1994, Helme 2013). Esmalt on takistanud karmi stiili omaksvõttu asjaolu, et tegemist oli üleliidulise fenomeniga. Kuigi 1950. aastate lõpul arenes uhke karmi stiili koolkond ka Riias jm, on nähtuse kujunemise algpunktiks tunnustatud Moskva ja seetõttu peetud selle levikut pelgalt keskuse suunistele allumisena. Teiseks ei haaku karmi stiili robustsevõitu stilistika kuigivõrd arusaamadega eestilikust peenest vormikultuurist, mille (edasi)kandjana on nähtud eelkõige Pallase koolkonda (mis nõukogude perioodi kontekstis tähendab eelkõige impressionismist lähtuvaid käsitusviise). Mis ehk kõige võõristavam: pallaslaste passiivsete motiivide kõrval mõjub karmi stiili proletaarne teemadering ideoloogilise allaheitlikkusena. Ometi pole küsimus, kas karmi stiili kohalik variant võis omas ajas toimida eesti rahvusliku kooli agendina, päris arutu.²

1 Artikkel on valminud ETAG uurimistoetuse PUT 788 raames.

2 Arvestades, et nimetus *karm stiil* tuli kasutusele alles 1960. aastate lõpus retrospektiivse tähisena, on selle termini tarvitamine sulaperioodi kontekstis tinglik. Et karmile stiilile iseloomulikud jooned – geometriseeriv stiliseering, robustne ekspressiivsus, jämeda kontuuri kasutamine, akadeemilisest varjutamisest ja lineaarperspektiivist loobumine jms – mõjutas 1960. aastatel Tallinna näitustepilti märkimisväärselt, võib karmi stiili ehk mõningate reservatsioonidega samastada pealinna sulaaegse uuendusliku kunstiga. Ühesõnaga, ülesande võimatus – osutada karmi stiili retseptioonile enne selle nimetuse sündi – tingib, et väga peenelt siin artiklis nähtuse stiilipiire ei jälgita.



Leili Muuga. Kolhoositarid. 1965. Õli. Eesti Kunstimuseum. © EAÜ 2017

Kuigi tänapäeva Eesti kunstiajalookirjutuses kirjeldatakse rahvuslikku diskursust eelkõige nõukogude režiimile oponeeriva kaitsemehhanismina (Helme 2000), on see olnud üks olulisemaid hoobasid ka nõukogude kultuuripoliitikas. Karmi stiili tärkamise ja kehtestumise aastad langesid suuresti kokku ajajärguga, mil lisaks kunsti „kaasaegsuse“ (internationaalsuse) problemaatikale oli aktiivsemalt päevakorral ka kunsti „rahvuslikkuse“ küsimus. Artiklis vaatlengi rahvuslikkuse diskursuse muutumist sulaperioodi nõukogude kultuuripoliitikas ning kohaliku karmi stiili rolli eesti kunsti rahvuslike tunnuste määratlemisel 1960. aastate esimesel poolel.

Artikli teoreetilise raamistuse määrab terminite *nõukogude* ja *rahvuslik* vastastikune pingeväli.³ Kuigi taasiseseisvumisjärgses kunstiajalookirjutuses on esitatud neid vastandlike hinnanguliste kategooriatena, võiks rahvuslikkuse positsioneerimist nõukogude kultuuriteoorias ja -poliitikas kirjeldada pigem tõukumiste-tõmbumiste keeruka ja kohati vastuolulise dünaamikana. Rahvusnarratiivil põhinevates (kunsti)ajalugudes kiputakse ühiskonna arengu kandjana pahatihti nägema vaid vastandkultuurilist, aga nn ametlikku poolt kujutleva jäigalt staatilisena. Ometi ei ammenu nõukogulik suhtumine rahvuslikkusesse pelgalt stalinistliku vormeliga „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“. Esiteks ei leia selle, 1920. aastate *korenizatsija*⁴ poliitika raames sündinud moto⁵ rakendamiseks pildiloomes kontekstis ühtki konkreetset juhust. Pealegi ei jätnud 1930. aastatel kehtestatud sotsialistliku realismi meetod, mis panustas teadupärast „rahvalikkusele“, kujutavas kunstis rahvuslikkuse väljendumiseks just palju mänguruumi. 1940. aastate teise poole formalismi ja kodanliku nationalismi vastane kampaania piiras aga rahvusliku vormi tõlgendamisvõimalusi veelgi, nii et õigupoolest saab selle aktsepteeritud väljendumisest pildikunstis rääkida vaid mõnede etniliste markerite (tribuseelikud) piires.

1950. aastate kesksajal sai aga „rahvuslike omapärade“ (*национальное своеобразие*) väljasetitamisest üks olulisemaid kunsti destaliniseerimise meetodeid. Hruštšovi liberaliseerimis- ja desentraliseerimisprogrammid ning püüdlused rahvusvaheliselt Nõukogude Liidu kuvandit parandada mõjutasid otseselt ka riigi reaalpoliitikat rahvusküsimuses.

3 Kuigi siinse käsitluse eesmärgiks ei ole terminite *nõukogude* ja *rahvuslik* historiograafiline ega kriitiline analüüs, vajavad nende kasutusviisid artikli põhiterminina väikest lisaselgitust. Akadeemilistes tekstides eelistatakse küll tänapäeval pigem üldterminit *sotsialistlik* (ingliskeelsetes uurimustes ka *communist – kommunistlik*), et aga sinne artikkel tõukub eesti kunstiajalookirjutuses levinud kontseptsioonidest, olen teadlikult kasutanud terminit *nõukogude* kõigi sellega kaasnevate allusioonide pärast. Muudel juhtudel olen oma sõnavalikuis jäänud osutatavate tekstide orginaalkasutust. Arvestades, et alliktekstides enamasti sõnade tähendusvälja ei piirata ega selgitata, esinevad siinses artiklis terminid *nõukogude*, *sotsialistlik* ja *kommunistlik* üsna üldistavate sünonüümidena.

Termin *rahvuslik* on üle võetud alliktekstidest. Siin artiklis vaatluse all olevad kirjutised pärinevad küll eri ajalõikudest – nõukogude periood(id) ja taasiseseisvumisjärgne aeg –, mis ei ole panustanud termini *rahvuslik* määratlemisele võrdselt. Siiski on selle tähistusala eri perioodidel piisavalt sarnane (haarates endasse nii etnilisi, regionaalseid kui traditsiooni/koolkondlikkuse aspekte), et õigustada kõrvutust.

4 *Korenizatsija* (*корень – juur*) oli Nõukogude võimu 1920. aastate poliitiline ja kultuuriline kampaania rahvusküsimuses, mille eesmärgiks oli NSV Liidu mahajäänudate piirkondade kultuuriline ja majanduslik edendamine nende sidusamaks kaasamiseks sotsialistlikku ülesehitustöösse. See nägi ette territoriaalaautonoomia andmise ning kirjakeelte loomise kõigile nõukogude rahvastele. Soodustati rahvusliku kaadri värbamist juhtivatele positsioonidele ja kohalike keelte kasutuselevõtmist asjaajamises ja hariduse andmisel ning rahvuskultuuride edendamist.

5 Esmakordselt kasutas Stalin vormelit „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“ 18. mail 1925. aastal peetud kõnes Ida Töörahva Kommunistliku Ülikooli üliõpilaste koosolekul. Ettekanne ilmus ka ajalehes Pravda. (Stalin 1946: 224–239.)

„Rahvaste sõpruse“ loosungi all etendati maailmale, aga ka iseendale rahvuskultuuride õit-sengu vaatamängu, mis lõi tingimused nõukogude ja rahvusliku diskursuse lähenemisele, kui mitte ositi kokkusulamisele. Pisut liialdades võiks ehk kõnelda lausa kunsti rahvuslikustamise või (taas)rahvuslikustamise programmist. Kuigi arusaam, et just rahvuskultuuride parimate saavutuste pinnalt pidi kommunismis sündima ühtne internatsionaalne nõukogude kultuur, ei olnud eriomane vaid sulaperioodile, oli see aeg, mil ehk kõige põhjalikumalt vaagiti sotsialistliku sisu ja rahvuslikkuse vahekordi viimase kasuks. Kusjuures rahvuslikkuse tähenduse värskendamisel kujutava kunsti kontekstis toetuti esialgu just etnografismi kriitikale.

Artikli kaks esimest, kontekstiloovat peatükki pakuvadki sissevaateid praegustesse tõlgendustesse nõukogude ja rahvusliku diskursuse suhetest ja sulaperioodil toimunud teoreetilistesse arutlustesse rahvuslikkuse tähenduse, väljendusvõimaluste ja rolli üle nõukogude kunsti arengus.

Uurimaks lähemalt rahvuslikkuse soositud väljendusvorme sulaperioodil ja karmi stiili osatähtsust eesti rahvusliku maalikooli imago kujundamisel, on artikli teise osa fookuses 1950. aastate teise poole ja 1960. aastate kunstikultuuri nn ametlik kihistus – nõukogude esindusdiskursus. Nii vaatlen esmalt sulaperioodi algseisu silme ette manamiseks 1956. aastal Moskvas toimunud Eesti kunsti ja kirjanduse dekaadinäituse korraldamise tagamaid ja tagajärgi. Seejärel heidan aga pilgu karmi stiili tärkamise ning kehtestamise aegsete esindusnäituste retseptioonile. Nendeks on 1957. aasta Suure Sotsialistliku Revolutsiooni aastapäevale pühendatud üleliiduline näitus Moskvas, 1959. aasta Balti riikide temaatilise maali näitus Tallinnas ning 1960. ja 1966. aastal Moskvas kesknäituste saalis Maneežis toimunud Balti vabariikide juubeliväljapanekud. Nimelt võimaldas ekspositsioonide ülesehitus nn rahvuspaviljonidena kolme vabariigi kunsti võrdlusi, mis tingisid ja raamistasid rahvuslike joonte eristamist eredamalt kui kohalik igapäevane näitustepraktika. Kuigi Eesti, Läti ja Leedu jagasid Nõukogude Liidu tervikkontekstis Balti ühisidentiteeti, nähti kolme riigi kunsti arengus alates 1950. aastate teisest poolest enam erinevusi kui kattuvusi. Olulisemaks siinset käsitlust kujundavaks eelduseks ongi arusaam, et Eesti, Läti ja Leedu kunsti nn rahvuslike tunnuste kompleks kujunes/kujundati eelkõige Balti riikide omavahelises konkurentsisis, mitte niivõrd üleliidulises tervikkontekstis. Nimetatud ühiseid esindusnäitusi võiks aga kujutleda omamoodi rahvuslikkuse kaubamärgistamise laboratooriumidena, kus korraldatud mõõtmiste tulemused ei jätanud mõjutamata ka uuritavate enesekuvandit.

Kommunism versus rahvuslus, nõukogude versus rahvuslik

Kuigi käsituse, et kommunism ja rahvuslus on täielikult vastanduvad nähtused,⁶ võiks liigitada pigem külma sõja bipolaarsuse sündroomide kui kommunistlike režiimide

⁶ Vaatluse all on eelkõige kommunismi suhe rahvuslusele.

reaalpoliitika uurimustele toetuva teadmuse hulka, mõjutab see käsitlusi nõukogude perioodist – küll enamasti peitvormides või teadvustamata kujul – siiani. Just selle hoiaku laia levikut ja samas teaduslikku põhjendamatus silmas pidades on nimetanud Martin Mevius kommunismi ja rahvusluse teineteisele vastandumist müüdiks. Ta osutab, et müüdile iseloomulikult ei esitata neid vaateid niivõrd süsteemselt arendatud argumentidena tekstides, kuivõrd loengutes ja konverentside vestlusringides. Akadeemilistes uurimustes kohtab Meviuse tähelepanekute järgi sedalaadi tõekspidamisi harvem, ja neilgi juhtudel pigem varjatud kujul kui osundustega tõendatud väidetena: annotatsioonide puudumine loovat aga eelduse, et tegemist on käibetõega. (Mevius 2009: 377–378.)

Tõepoolest, ka käesolevat artiklit kirjutama ajendanud arusaam, et taasiseseisvumisjärgses kunstiajalookirjutuses on esitatud nõukogude ja rahvusliku mõisteid vastandlike hinnanguliste kategooriatena, ei põhine niivõrd sedalaadi hoiakute selgesõnalistel avaldustel, kuivõrd minu tähelepanekuil kunstiajalookirjutuse narratiivi põhistrateegiate ja tõlgendusmudelite kohta.⁷ Tuleb tunnistada sedagi, et õigupoolest saab rahvusnarratiivistki kõnelda kunstiajaloo kontekstis vaid kui peitvormist, kuna vastupanu põhikoormust kannab selles avangard ja režiimi nõuetele vastandumise tähenduses on enim levinud termin *mitteametlik kunst*.

Sirje Helme, üks mõjukamaid nõukogude ajajärgu kunstiajaloo mudeli kujundajaid, on kirjutanud:

Usun, et eesti oludes on kõige sobivam kasutada sõna „mitteametlik“, tähistades sellega kõige olulisemat tunnusjoont – mittevastavust Nõukogude Liidu kunstiideoloogia poolt ette kirjutatud ootustele. [---] Küsimus pole siiski ühises laadis, sest kui on raske defineerida laade, mis ei olnud lubatud, sest neid oli nii palju, saab alati defineerida laadi, mis oli lubatud ja nõutud kogu oma muutumistes ortodokssest sotsialistlikust realismist karmi stiili ja nõukogude sürrealismini välja. (Helme 2000: 255–256.)

Ta rõhutab, et Balti riikide ajaloolise taustsüsteemi tõttu kujunes siin välja n-õ rahvuslik kaitsemehhanism. Selle kaitsemehhanismi tõttu kuuluvad Helme tõlgenduses režiimile oponeerivate ehk dissidentlike või nonkonformistlike nähtuste hulka ka erinevad nn passiivse vastupanu strateegiad, olgu tegemist siis vormiprobleemidele keskendumise, neutraalsete motiivide eelistamise või vaikimise ja muude „mittesekkvate“ elustiilidega:

Vastupanul on muidugi mitmeid vorme ja 1950. aastate lõpu hirme ei saa võrrelda 1970. aastate alguse mässumeelsete noorte ülbusega. Ometi on kõigi nende käitumisvariantide sees oluline kõlbluse küsimus. Kui ei saanud ähvardada ja avalikult vastu hakata, oli võimalus vaikida ja mitte osa võtta. (Samas, 260–261; vt ka Helme 2002.)

⁷ Eelkõige pean silmas eesti kunsti käsitlemist Nõukogude Liidu tervikkontekstist isoleeritud nähtusena, aga ka ebaproportsionaalset mitteametliku kunsti kontseptsiooni rakendamist ning nn ametliku tasandi eiramist.

Eesti kunstiajaloo ametliku ja mitteametliku sfääri vastandamisel põhinevat mudelit on 1970. aastate kunsti kontekstis juba küllaltki palju kritiseeritud (nt Kurg 2011, 2014).⁸ Siinse käsitluse laiem eesmärk on sarnane: problematiseerida tõlgendusi, mis näevad kunsti rahvuslikkuse kontseptsioonile kasutusvõimalusi ainult vastupanu tähenduses.

Rahvusliku vastupanu dominandil põhineva (kunsti)ajaloo mudeli kinnistumist⁹ toetas küllap asjaolu, et Nõukogude Liidu lagunemisega nihkus nõukogude rahvusküsimus sovetoologiast nõukogude uuringuteks ümberkujuneva distsipliini üheks keskseks huviobjektiks. Rahvuspoliitikast, mida siiani käsitleti maailma jõusuhetesse mitte puutuva Nõukogude Liidu sisepoliitika küsimusena, sai (kiiret ümberspetsialiseerumist tinginud) teadusharu tuumteema (Kionka 2004), marginaalseist Balti riikidest ajaloo kangelased. Siiski, kui toetuda näiteks David Rowley ülevaatele 1990. aastate mõjukamatest uurimustest, pole proportsionaalselt pidanud rahvuslikke vabadusliikumisi Nõukogude Liidu lagunemise peapõhjuseks – või veelgi enam, käivitavaks jõuks – just paljud uurijad (Rowley 2001). Mis ehk selles kontekstis veelgi olulisem: ka need autorid, kes on püüdnud Nõukogude Liidu lagunemisele leida selgitusi kommunismi ja rahvusluse vastassuhetest, ei ole rõhutanud nõukogude rahvuspoliitika repressiivseid aspekte, vaid osutanud vastuoludele nõukogude poliitilises teoorias ja rahvuspoliitikas endas (vt nt Simon 1991, Slezkine 1994, Kemp 1999, Toró 2010 jt). Käesoleva artikli kontekstis on oluline rõhutada vaid mõnda konsensuslikku aspekti: 1) kui võrd Marx ei pööranud rahvusküsimusele oma tekstides kuigi palju täheruumi, vajas see nõukogude poliitilises (ja kultuuri-)teoorias pidevat käsitlemist; 2) alates 1917. aasta revolutsioonist mõjutas teooriat suuresti reaalspoliitika: (kommunismi/sotsialismi) legitiimsuse saavutamiseks tehti rahvuslusele järeleandmisi; 3) Nõukogude Liit institutsionaliseeris etnilise rahvuse (passis), rakendades samas (ositi rahvuste) territoriaalse eritlemise printsiipi, mis on suuresti mõjutanud ka kommunismibloki lagunemisel tekkinud (uute) riikide rahvuspoliitikat. Just viimane aspekt on andnud Rogers Brubakerile alust radikaalsena mõjuvale üldistusele, et rahvuslus ei õitsenud pärast Nõukogude Liidu lagunemist mitte nõukogude rahvuspoliitika kiuste, vaid suuresti tänu sellele (Brubaker 1994, 1998).¹⁰

Nõukogude kultuuri uuringutes on fookusenihiutus katkestuse ja vastandumise asemel pigem jätkuvustele ning nõukogude režiimide ja praeguste ühiskondade sarnasustele pak-

8 Värskes, 2016. aasta juulis ilmunud „Eesti kunsti ajaloo“ nõukogude ajajärku käsitleva 6. köite teises osas tõdeb Sirje Helme, et „Tänaseks on vajadus jäigema binaarsuse järele kadunud“ (Helme 2016: 31). Mitteametliku kunsti kontseptsioonist lähtuvast käsitlusmudelid ta aga ei loobu.

9 „Suure vabadusvõitluse“ narratiivi kujunemise kohta vt Tamm 2007. Eesti taasiseseisvumisele kui ettemääratud tulemile suunatud teleoloogilise narratiivi ja poliitiliste antagonismide omavahelisest seostest Eesti ajalookirjutuses vt Selg, Ruutsoo 2014.

10 Seda vaatenurka on viimasel kümnendil rakendanud eelkõige autorid, kes lähtuvad Ida- ja Kesk-Euroopa *national branding*’u kriitikast (vt nt Bekus 2010, Kaneva 2011 jt).

kunud seni kõige värskendavaid analüüse rahvakultuuri vallast (nt Herzog 2010; Kapper 2011, 2016; Brüggemann, Kasekamp 2014; kaudsemalt ka Davoliütè 2013). Kõige uljama sõnastuse nõukogude ja rahvusliku diskursuse ambivalentsete suhete kohta leiab Philipp Herzogilt:

Tegelikult oli *rahvakunst*, *rahvalooming* või üldisemalt *isetegevus* – terminid, mida nõukogude ajajärgul kasutati suuresti sünonüümidenä – natuke kõike: see oli nii rahvuslik kui sotsialistlik, nii kommunistlik propaganda kui etniline eneseväljendus, selles väljendus nii kommunistliku ideoloogia omaksvõtt kui rahvuslik vastuseis. Kõike seda korraga. (Herzog 2010: 115.)

Ka nõukogulike kultuurimustrite järelelu kohta pakuvad mõtlemissainet just Herzogi ja Kapperi (2011) tähelepanekud, et õigupoolest tunnustatakse praegugi eesti rahvatantsudena sovetiseeritud versioone (formaliseeritud¹¹, nõukogude tantsudehierarhias kõrgeima vormi, balleti mõningate spetsiifiliste joontega „vääristatud“ tõlgendused: korrektne kehahoiak, jalasirutused, graatsilised käeliigutused ja ülim liigutuste sünkroonsus). Sille Kapper tunnustabki, et „Eestis defineeritakse rahvatantsu vahel selle kaudu, et tegemist on rahvariies tantsitava repertuaariga, mis iseenesest on päris tabav variant olukorras, kus liigutuse järgi pole tantsu päritolu enam võimalik identifitseerida“ (Kapper 2011: 134).¹²

Kujutava kunsti vallas toimunud muutustele pakub rahvakunsti sovetiseerimise kirjeldus esmapilgul üsna hämaraid paralleele. Et pärast Stalini surma kasvas usaldus kunsti spetsiifiliste väljendusvahendite suhtes, hakati üha enam kritiseerima stalinistlikku kontseptsiooni „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“, mis Eesti, aga ka teiste Balti riikide kunstis oli 1940. aastatel leidnud põhiväljundi just rahvarõivais neidude ja naiste kujutamises.¹³ Just etnograafilise kitši kunstist välja tõrjumist võib pidada üheks olulisemaks tingimuseks sulaperioodi kujutava kunsti rahvuslikkuse tähenduse värskendamisel.

Näiteks osutab Evi Pihlak 1960. aastal Moskvast toimunud Balti riikide juubelinäitust arvustades:

Näib, et kõigi kolme vabariigi kujutav kunst hakkab ikka rohkem üle saama etapist, kus rahvuslikku omapära püüti demonstreerida etnograafiliste välistunnuste kaudu. Kolhoosipidu või laulupeolisi

11 Rahvatantsu ühtlustamine ja institutsionaliseerimine algas juba Eesti Vabariigi ajal, 1930. aastatel. Nii käsitletakse ka Eesti Mängude ehk Üleriigiliste Võimlemise- ja Spordimängude (1934 ja 1939) raames toimunud rahvatantsu esinemisi tänapäeval esimeste tantsupidudena.

12 Kapperi tõlgenduses pakub eesti rahvatantsu „vääristamine“ Igor Moissejevi balleti-traditsiooni reeglite kohaselt suurepärase näite nõukogudeaegsest sotskolonialistlikust mimikrist eesti kultuuriruumis.

13 Eesti kunstis rakendas seda võtet kõige järjekindlamalt Evald Okas, kelle militaarsed kompositsioonid sõdureid tervitavate neidudega võivad tekitada praegusel vaatajal üsna õõvastavaid kujutelmi võimu ja seksuaalsuse seostest: nt „Eesti kaardiväe laskurkorpus 22. sept 1944. a. Tallinnas“, 1945, Eesti Kunstimuuseum; „Tagasitulek“, 1956, asukoht teadmata.

kujutavad teosed, mille peamine mõte oli vaatajale näidata, et meil on nii- ja niisugused rahvatantsud, rahvariided ja rahvakombed, on muutunud läbikäidud teelõiguks. [---] Miks otsitakse rahvuslikku omapära just möödunud aegadest? (Pihlak 1961: 2.)

Kuigi kujutava kunsti rahvuslikkuse tähiste teisenemine võib näida vastandsuunaline Herzogi ja Kapperi kirjeldatud protsessidele rahvatantsus, illustreerib etnograafiliste elementide väljatõrjumine kunstist lõppeks siiski samu eesmärke: kultuuri moderniseerimist (sovetiseerimist). Kuigi rahvatantsu kontekstis tähendusrikas muutus – rahvatantsust kui osaluspõhisest talupojakultuurist eelkõige lavarahvatantsuks kujundamine – kontseptuaalseid ümbersõnastamisi (nt rahvustantsuks) kaasa ei toonud, võib kujutava kunsti kohta käivates tekstides märgata semiootilist nihet: sõna *rahvas* taandumist põhilisest kultuuriesindaja rollist termini *rahvus* kasuks.

Rahvalikust rahvuslikuks

Tegemist polnud küll ametliku, teoreetiliselt argumenteeritud asendustehtega, vaid pigem 1950. aastate teise poole kultuuritekstidest paistva rõhumuutusega, kus sõna *rahvuslikkus* võtab osalt enda kanda sõna *rahvalikkus* tähenduskoorma, viimast sõnavarast siiski lõpuni välja tõrjumata. Õigupoolest polnud neil sõnadel päris selgelt eristuvat tähendusvälja varemgi ja ositi leidsid need kasutamist sünonüümidena. Kõnekaks näiteks on lõik Karl Taevi 1945. aasta artiklist „Sotsialistliku realismi rahvalikkus“:

Kui kirjanik on andekas realist ja kui ta loob Nõukogudemaa tüüpilisi karaktereid vastavates tüüpilistes olukordades, ta paratamatult loob oma teoseid, mis on kõige otsesemalt seotud rahva [minu rõhutus – K. T.] huvidega. Seega on sotsialistliku realismi üks põhilisemaid jooni rahvuslikkus [autori sõrendus]. (Taev 1945.)¹⁴

Küllap oli tugevalt klassivõitlusega konnoteeruva sõna *rahvas* mõningasel kasutusest taandumisel seos proletariaadi diktatuuri faasi lõppenuks kuulutamise ja Nõukogude Liidus. Kaotas ju klassidevaheliste vastuolude likvideerumise vajaduse rahvast – s.t töörahvast – eraldi (avangardse) ühiskonnagrupina eristada. Uude, kommunismi ehitamise ajaloolise arengu perioodi jõudmisest teavitati tagasivaatavalt NLKP erakorralisel XXI kongressil 1959. aastal (vt Hruštšov 1959: 3), kuid konkreetselt sätestati see 1961. aasta Kommunistliku Partei programmis:

On võrsunud uus, rahva hulgast pärinev ja sotsialismile ustav haritlaskond. On likvideeritud kunagine vastandlikkus linna ja maa vahel, vaimse ja füüsilise töö vahel. Tööliste, talupoegade ja haritlaste

14 Artikli viimases peatükis asub autor käsitlema ka rahvusliku vormi küsimust, kuid kahjuks tekstile lubatud järke ei ilmu.

ühiste põhihuvide baasil on tekkinud nõukogude rahva vääramatu sotsiaalne, poliitiline ja ideeline ühtsus. (Programm 1961: 14.)

Eesti keeles oli üks esimesi tekste, kus lugejale anti kunsti rahvuslike iseärasuste kohta põhjalikumaid selgitusi, 1956. aasta suvel ajalehes Sirp ja Vasar ilmunud Anatoli Jegorovi tõlkeartikkel:

Nüüd [---] on „rahvusliku kultuuri“ loosung lakanud olemast kodanlik loosung, ta on saanud demokraatlikuks loosungiks, revolutsiooniliseks loosungiks [---] Kõigis maailma maades on käesoleval ajastul rahvahulkade tähtsus ühiskondlikus elus ennenägematult kasvanud. [---] kõigi rahvuste töötavate rahvahulkade põhihuvide ühtsuse tõttu, nende ühiste eesmärkide tõttu võitluses rõhujate vastu, sotsiaalse progressi eest on iga rahva kunsti sisu internatsionaalne. Kuid ühine, internatsionaalne esineb iga rahva juures omamoodi, omapäraselt [---]. (Jegorov 1956.)

Mis aga selles kontekstis olulisim, Jegorov rõhutab, et kunstiteoste rahvuslik omapära ei väljendu ainult vormis, vaid ka sisus.

Suuresti keerlesidki 1950. aastate teisel poolel rahvuslikkuse arutelud stalinistliku loosungi „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“ ümbermõtestamise ümber. Moskva ja Leningradi väljaannetes ilmus neil teemadel vägagi liberaalseid seisukohavõtte, mis küll tõlgetena eesti lugejateni ei jõudnud. Kõige radikaalsema positsiooni võtjad kuulutasid lausa, et Stalini definitsiooni „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“ ei saa üldse kunstile rakendada, sest see vormel ei kuuluvat esteetilisse, vaid poliitilisse kategooriasse. Igatahes kui 1962. aastal ilmub eestikeelses kogumikus järgmine Jegorovi artikkel, peab ta juba vajalikuks osutada selliste kaugeleulatuvate järelduste ekslikkusele (Jegorov 1962).

Põhjalikuma arutluse kunsti rahvusliku sisu ja vormi üle leiab Moissei Kagani 1958. aastal ilmunud rikkalike näidetega artiklist. Kagani sõnul osutab küll Stalini määratlus olulisele, s.t rahvusliku ja klassilise, internatsionaalse omavahelisele seotusele, kuid jaotus sotsialistlikuks sisuks ja rahvuslikuks vormiks on tema sõnul mehaaniline ning tekitab segadust teoreetikus ja viib eksiteele kunstnikke. Ta selgitab, et kunst peegeldab, tõlgendab ja mõtestab elu, elu aga ongi kunsti sisu. Iga rahvuse elus on jooni, mis erinevad teiste rahvaste omast. Isegi kui on samad probleemid, siis iga rahvuse juures avalduvad need isemoodi. Elavad ju rahvad erisugustes kliimaatilistes tingimustes, samuti on eri rahvastel omamoodi psüühiline hingelaad, mistõttu ka näiteks rahvaste temperament, huumori- ja loodusetaju varieerub. Kagan kinnitab, et marksism tunnustab rahvuse vaimulaadi ühtsust, kuid erinevalt idealistlikust filosoofiast ja rassistlikust sotsioloogiast seob marksism selle konkreetsete ajaloolis-materialistlike, majanduslike, sotsiaalolustikuliste ja poliitiliste tingimustega. Seega on rahvuslikkuse tunnused ajas muutuvad, mistõttu nn rahvuslik stiliseering ja folklorism on tänapäeva kultuuris rahvuslikkuse väljendamiseks vananenud vormid. (Kagan 1958.)

Kuigi kunsti (taas)rahvuslikustamine puudutas ka eri rahvaste kunstipärandit, oli selle põhieesmärgiks just kaasaegse nõukogude kultuuri stalinistlikust tardumusest välja toomine. Mida enam 1950. aastate lõpu poole, seda enam hakkasid nõukogude kunsti ja kunsti-teooriat suunama ka välispoliitilised impulsid, mis ühelt poolt toetasid rahvuslikustamise programmi, teisalt tõid aga esile kunsti internatsionaalsuse probleemi. Teadupärast iseloomustas Hruštšovi poliitikat 1950. aastatel sõbralike suhete sisseseadmine läänega (eelkõige USAga) ja esialgu kostis üleskutseid suhtuda lääne kultuuri lugupidavamalt ja tunnista kapitalismi saavutusi. Ometi ei tähendanud see (sotsialistliku) realismi printsiibist loobumist ega lääne formalismi tunnustamist inspiratsiooniallikana kunsti ajakohastamisel. Pealegi tõid avatuse poliitikaga kaasnenud kultuurivahetusprogrammid ja Nõukogude Liidu osalemine rahvusvahelistel näitustel tagasilööke ja õige pea vahetus sõbralikkuse retoorika taas võitleva sõnavaraga.¹⁵ Nimelt otsustas Nõukogude Liit pärast 22-aastast pausi osaleda 1956. aasta Veneetsia biennaalil ja tutvustada nõukogude kunsti ka 1958. aasta Brüsseli maailmanäitusel, kus nn kodanliku leeri kunsti esindas valdavalt abstraktsionism. Need võrdlusi pakkuvad üritused ei mõjunud Nõukogude Liidu imagole kultuurimaana just positiivselt. Lääne kunsti professionaalide tagasiside oli üsna halvustav ja mis ehk kõige alandavam, nõukogude kunsti kirjeldati lääne omast suisa 50 aastat mahajäänuna (Guber 1957, vt ka Einmann 1958: 37, Reid 2007: 230–231). Arvestades, et lisaks oli 1957. aasta Moskva noorsoo- ja tudengifestivali raames toimunud rahvusvaheline näitus, kunstistuudio ja vestlusringid nii mõnegi nõukogude noore abstraktsionismiusku pööranud, kerkis kümnendi lõpul üha jõulisemalt päevakorra vajadus luua lääne abstraktsionismile vastukaaluks sotsialismiblokile ühine (internatsionaalne) „kaasaegse“ kunsti platvorm. Nii järgnes ajakirja *Tvortšestvo* 1958. aasta juunikuu numbris ilmunud Nina Dmitrijeva artiklile „К вопросу о современном стиле в живописи“ (Dmitrijeva 1958a) pikem diskussioonidelaine „kaasaegse stiili“ üle. See tekst ilmus üsna kiiresti eestindatuna ka ajalehe *Sirp* ja *Vasar* veergudel (Dmitrijeva 1958b), kuid Eestis saab „kaasaegsuse“ diskursuse levikust kujutava kunsti kontekstis rääkida mõnevõrra hiljem. Igatahes hakkas 1960. aasta paiku vormuma nõukogude kultuuriarengu programm, mis nägi rahvuskultuuride õitsengut ja internatsionaliseerumist (nõukogude rahvaste kultuuri igakülgset lähenemist) ühe aegse dialektilise protsessina.¹⁶

15 Eriti sõjaka sõnastuse leiab pärast kurikuulsat Maneeži intsidenti (detsembris 1962) kirjanike ja kunstnikega kohtumisel peetud Hruštšovi kõnest märtsis 1963: „Me [---] astume resoluutselt välja sotsialistliku ja kodanliku ideoloogia rahuliku kooseksisteerimise vastu“ (Hruštšov 1963: 23).

16 Veel üsna hämaras sõnastuses leiab sellele osutusi 1961. aasta Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programmist. Kanoonilise sõnastuse näiteks pakun siinkohal väljavõtted 1973. aastal ilmunud tekstist: „Nõukogude liidu rahvaste vaimses elus kulgeb kahepoolne protsess. Ühelt poolt toimub rahvuskultuuride, rahvuskeelte, rahvusliku psühholoogia edasine õitseng, teiselt poolt aga nende igakülgne lähenemine, internatsionaalse baasi tugevnemine.“ (Holmogorov 1973: 19.) „Internatsionaliseerumine ei hävita rahvuslikku, vaid selle arengutõkkeid, nagu rahvuslik piiratus, eraldatus, kitsad rahvuslikud hiivid“ (samas, 9).

Järgnevalt püüangi esindusnäituste retseptiooni abil vaadelda kunsti „kaasaegsete“ rahvuslike tunnuste setitamist kümneaastase ajalõigu raames. Käesoleva uurimuse ajalimiiti jäävad 1957. aasta üleliiduline näitus Moskvast, Balti riikide temaatilise maali näitus 1959. aastal Tallinnas ja kaks Balti riikide ühist kunsti suurnäitust Moskvast aastatel 1960 ja 1966.

Pärandi ümberhindamine

Õigupoolest hakati esimest Balti riikide ühist kunsti dekaadi ette valmistama juba 1940. aasta detsembris, kuid sõja tõttu jäi järgmiseks sügiseks planeeritud uute nõukogude vabariikide kunsti tutvustamise ühisüritus ära. Esmakordselt nägid moskvalased Balti riikide kunsti suuremas mahus alles poolteist aastakümnet hiljem, kui toimusid eraldi Läti (1954), Leedu (1955) ja Eesti (1956) kunsti ja kirjanduse dekaadid.¹⁷ Et Eesti dekaad toimus murrangulise NLKP XX kongressi aasta lõpus, tasub nn sula algseisu silme ette manamiseks heita pilku heita sellegi sündmuse tagamaadele.

Nagu dekaadi kajastused tõendavad, jäi kujutava kunsti ekspositsioon sel pidulikult kultuurifestivalil kirjandus-, teatri- ja muusikasündmuste kõrval marginaali rolli (Kroonika 1965). Kujutavast kunstist enam märgati eraldi hoonetes esitatud kujundusgraafika ja tarbekunsti saavutusi.¹⁸ Viimane kuulutati lausa eesrindlikumaks terves Nõukogude Liidus ning seda infot proklameeriti uhkusega igas olulisemas Eesti ajalehes (nt Reemets 1956, Veski 1956, Koik 1956 jt). Olgugi et ajakirjanduses oli tagasiside kujutavale kunstile pigem napp, jättis kujutava kunsti näitus oma jälje: nimelt ergutas võõrale autoritaarsele pilgule ekspositsiooni loomine Eestis seni üsna innutult kulgenud kunstipärandi ümberhindamise protsesse.

Arvestades, et just eri rahvuste loomepärandi abil loodeti kunsti stalinistlikust tardumusest välja suunata ehk siis tegemist oli sisuliselt ametliku üleskutsega „rahvuslikult omapärast“ kunsti luua ja neid rahvuslikke eripärasusi minevikust välja tuua, ei olegi ehk nii üllatav, et see väljavaade kunstiringkondades esialgu erilist entusiasmi ei tekitanud. Alles suhteliselt hiljuti oli ju kodanlike natsionalistide vastase kampaania korras suur osa pärandist formalistlikuks kuulutatud. Igatahes ilmneb Tartu kunstiteadlase Voldemar Ermi ettekandest 1955. aasta veebruaris toimunud Eesti NSV Kunstnike Liidu VIII kongressil, et eestlastele on pärandi ja rahvusliku vormi arutamise vähest initsiatiivikut ette heidetud lausa ülaltpoolt (Stenogramm 1955). Aga õieti polnud Eesti kunstiinstitutsioonides ka mingisuguseid inim- ega raharessursse selle ajamahuka töö läbiviimiseks. 1950. aastal oli Teaduste Akadeemia ajaloo instituudi struktuuri kuuluv kunstiajaloo sektor suletud ja selle taastami-

17 Eraldi eesti kirjanduse dekaad toimus 1950. aastal.

18 Kujundusgraafika näitus avati kunstitöötajate keskmajas 14. detsembril, järgmisel päeval avati kunstnike majas tarbekunstinäitus, 18. detsembril NSV Liidu kunstide akadeemia saalides kujutava kunsti näitus.

seni jõuti alles aastal 1961. Karm tõsiasi on seegi, et nõukogude võimu kehtestamisest alates polnud ikka veel ilmunud ühtki mahukamat nõukogude eesti kunstiajaloo üldkäsitlust ega tõhusamat monograafilist uurimust. Lisaks oli sõda hävitanud nii töid kui isikuarhiivimaterjale, nii et pärandi ümberhindamist tuli paljude kunstnike puhul alustada praktiliselt nullist: faktoloogilise materjali kogumisest.

Teisalt jääb vägisi mulje eesti kunstiringkondade teooriavaenulikkusest või vähemalt ettevaatlikkusest. Igatahes tagantjärele vaadates kipuks inertsuse näitena võtma asjaolu, et 1956. aastal, NLKP XX kongressi järel kultuurinädalalehes *Sirp* ja *Vasar* mitmekuuliseks kujunenud avalikust debatist pärandi ümberhindamise teemadel „Progressiivse rahvuskultuuri arengust ja selle „mandumisest““¹⁹ kunstirahvas osa ei võtnud. Ometi puudutas arutelu vajalikkusest revideerida hinnanguid kodanliku kultuuri suhtes ju otseselt ka kujutava kunsti pärandit. Kuigi arutelu kujunes suuresti revisionistide ja konservatiivide vastastikuseks salvamiseks, võttis ajalehe toimetus kokkuvõttes selge revisioniste toetava hoiaku: loobuda mandumisteest ning eritleda ka kodanlikul perioodil sündinud kultuurist väärtuslik, s.t progressiivne.²⁰

Niisamuti näitab kohaliku dekaadieelse näituse arutelu stenogramm, et eksponaatide valimise meetodiks oli pigem nimepildumine kui püüe otsuseid ideoloogiliselt järjekindlalt põhjendada. Lähtepõhimõtetest käivad läbi stsenaariumid, mille järgi 1) igalt (?) kunstnikult oleks esitatud vähemalt üks töö; 2) esitatud saaks kunsti paremik (mis oleks ühtlasi ajalooline ülevaade); 3) kunstiteosed peaksid olema ilusad ja haaravad. Arvestades, et varasem kunstiajalugu oli vähemalt sotsialistlikus võtmes praktiliselt läbi uurimata, päädiski arutelu sisuliselt üksikautorite ja -teoste loobumis- või lisamissoovitustega.²¹ (Stenogramm 1956a.)

Tagantjärele tundub, et näituse kordaminekul mängis küllaltki olulist rolli soodne ajastus. Siiani nähtud teiste vabariikide tsensuurist nuditud ekspositsioonide kõrval mõjus Eesti väljapanek üllatava, mitmekesise ja terviklikuna, nii et isegi Moskva konservatiivselt meelestatud arvamusiidrid olid sunnitud tunnistama, et nii head dekaadinäitust pole varem olnudki (Stenogramm 1956b).²² Ajafaktor näib olevat määranud ka arutelu heatahtlikkuse. Et

19 Debati avas Max Laossoni artikkel „Progressiivse rahvuskultuuri arengust ja selle „mandumisest““ (Laosson 1956). Tähelepanu väärrib asjaolu, et Laosson oli olnud mõned aastad varem üks põhilisi kirjanikkude kodanlikus natsionalismis süüdistajaid.

20 Diskussiooni kokkuvõte ilmus 13.07.1956. Ilmselt ei ole juhus, et sama päeva lehes ilmus ka eelpool mainitud Jegorovi artikkel.

21 Peaaegu teoreetiliseks võiks pidada küsimust baltisaksa kunstnike pärandi kaasamisest, kuid lõppeks lahendati seegi teema pragmaatiliselt – ekspositsioonile määratud ruumid polnud kuigi suured.

22 Tõsi, ka läti dekaadi ekspositsioonis esitati valikut nn kodanliku perioodi kunstist, aga arvustustes kõneldi ikka põhiliselt sellest, mis läti kunsti vene eeskujudega ühendab (vt nt Fjodotov-Davõdov 1956). Leedu puhul aga osutati eelkõige sellele, et temaatiline ja olustikuline maal on liialt vaene. Pärandi osas kõneldi enim

see korraldati juba teisel avamisjärgsel päeval (kusjuures päev pärast tarbekunsti näituse arutelu, milles osalejad olid põhimõtteliselt samad), siis sisulise analüüsi asemel enamik ettekandjaid lihtsalt muljetas, nimetades lemmikautoreid ja -töid. Nõnda sai tänu Moskvas saadud positiivsele tagasisidele korraga kiirlegitimeeritud hea hulk nn ždanovštšina perioodil²³ muuseumite fondisügavustesse peidetud tööde autoreid. Nii võis veel aasta tagasi murelik Voldemar Erm röömustada:

Võib liialdamata ütelda, et dekaadi kunstinäituse üks positiivseid tulemusi oli see, et Moskva kunsti- teadlaste, kunstnike ja publiku poolt antud tunnustav hinnang võimaldab meil Eestiski objektiivsemalt käsitleda tervet 20. sajandi nõukogude-eelse eesti kunsti arenguprotsessi ning selles väärilise koha tagasi anda tervele reale vahepeal põhjendamatult „formalistideks“ tembeldatud silmapaistvaile kunstnikele. Eesti kunsti arengut tuleb kõigil ta ajaloo etappidel jälgida kogu ta stiilide mitmekesisuses ja vastuolude võitluses, seejuures esile tõstes kõike progressiivset, väärtuslikku ja rahvuslikult omapärast. (Erm 1957.)

Näituse positiivse joonena rõhutasidki arutelul esinejad just eesti kunsti rahvuslikku omapära ja nägid mineviku kunstis palju head, mis võiks jätkuvalt kunstnikke inspireerida. Isegi nähtavad lääne modernismi mõjud näiteks van Goghi ja Matisse'i eeskujud Nikolai Triigi ja modernistlik stilisatsioon Kristjan Raua puhul ei varjutavat rahvuslikke allhoovusi. Arutelu emotsionaalset avatust tõendab magusate lahingustseenide maalija, akadeemia liikme Pavel Sokolov-Skalja (ilmselt tarbekunsti näituse arutelu soojuses sündinud) kirjeldus Kristjan Raua modernistliku vormikõnega temperamaalist „Kalevipoja vabastamine“ kui stiliseeritud rahvuslikust mänguasjast, mis paneb ometi end tõsiselt vaatama (Stenogramm 1956b).

Nõnda „omas mahlas“ esitatuna näis nii mitmelegi sõnavõtjale eesti nõukogude perioodi kunst – kuigi jah, tolaeagse nõukogude eluga pisut nõrgas kontaktis – mitte enam niivõrd alaarenenu,²⁴ kuivõrd koolkondlikku omapära esindavana, mis väljenduvat välise efekti,

Čiurlionisest kui kunsti tupikusse sattumise näitest (vt nt Roginskaja 1954).

23 Ždanovštšina (ka Ždanovi režii) oli NSVL Kommunistliku Partei Keskkomitee sekretäri Andrei Ždanovi välja töötatud lääne mõjude (ehk nn kosmopolitismi) vastane kultuuridoktriin, mis tähendas repressiivsete vahenditega ideoloogilise kontrolli suurendamist kultuuri üle. Need põhimõtted suunasid nõukogude kultuuripoliitikat 1946. aastast Stalini surmani. Eestis oli ždanovštšina poliitika kehtestamisel olulisemaks murrangujooneks 1950. aasta nn märtsipleenum, EK(b)P Keskkomitee VIII pleenum, kus esitatud sүүdistused „kosmopolitismis“ ja „kodanlikus natsionalismis“ said aluseks puhastuskampaaniale kultuuriväljal. Kampaania oli retroaktiivne mõju ka kultuuripärandi hindamisele, mis eesti kunsti puhul tähendas eitava hoiaku nt terve nn kodanliku perioodi ehk vabariigi aastate kunsti suhtes.

24 Eestis ei läinud sotsialistliku realismi juurutamine kuigi ladusalt. Üheks põhjuseks oli kahtlemata asjaolu, et kuni 1940. aastate lõpuni toimus kujutava kunsti õpe veel suuresti Pallase vaimus, s.t rõhk oli värvi- ja vormiprobleemidel, mitte figuuraalkompositsioonide loomiseks vajalike oskuste arendamisel. Vt ka viidet 27.

kirevuse ja hiilguse puudumises, kasinuses, talitsetuses ka värvi osas, oskuses selekteerida. Eesti kunstnikele kuulutati omaseks rafineeritud silm, väline selgus, taktitunne, esteetilisus ning mingi eripärane emotsionaalne ja ratsionaalne tasakaal, mis seda võimaldab. (Samas.)

„Kaasaegne“ rahvuslikkus

Kui dekaadil sõnastatud hinnangud lasid eesti kunsti üle uhkust tunda, siis järgnevatel aastatel toimunud võrdlusi võimaldavad ühishäitused seadsid selle eripärased jooned pisut teise valgusesse. Kuigi Moskvas toimus igal aastal mitmeid üleliidulisi näitusi, küll konkreetsete katusteemade all, küll viimase aasta saavutuste aruandluse korras, olid just „Pribaltika“ ühishäitused (1959 Tallinnas, 1960 ja 1966 Moskvas) need, kus Eesti, Läti ja Leedu koolkondlikud eripärad said võimaluse esile tulla. Õieti puudutas see rohkem Leedu ja Eesti kunsti rahvusliku omapära kehtestamist, sest Läti kunst oli pannud endast tänu noorele ekstravertsele suureformaadilisele temaatilisele maalile rääkima juba 1950. aastate lõpus üleliidulisel skaalal. Ometi oli ka Läti edu võimalikkuse tagatiseks eelkõige kõrvutus teiste, endiselt „kasvuraskustes“ Balti riikide kunstiga. Nimelt avati 1957. aastal värskelt näitusehooneks ümber ehitatud Maneežis²⁵ uhke oktoobrinäitus, kus senise žanrilise või temaatilise jaotuse asemel rakendati esmakordselt rahvusi eritlevat eksponeerimisprintsipi: iga liiduvabariigi, krai ja oblasti kunsti näidati eraldi ruumides. Näitusest kujuneski „perifeeria loomingulise aktiivsuse seninägematu demonstratsioon“ (Bernstein 1958), mis sundis seniseid Moskva ülimuslikkusel põhinevaid hierarhiaid revideerima. Huvipakkuv on juba seegi, et näituse arvustustes jagus poolehoidvat tähelepanu neutraalsematele žanritele nagu natüürmort ja maastik, mis osutusid provintsikunstnike meelisaladeks. Tõsi, kuigi seda võib pidada esimeseks õrnaks märgiks nõukogude kunsti depolitiseerumisest või vähemalt kunstispetsiifiliste kriteeriumide rehabiliteerimisest, žanrite hierarhiaid see põhjalikult veel paigast ei nihutanud. Igatahes pole juhuslik, et arvustustes nähti „rahvuslikke omapärasid“ väljenduvat eredamalt eelkõige neis osakondades, kus esil temaatilised maalid: jutustavad figuraalsed kompositsioonid nõukogude elus olulistel teemadel.²⁶ Balti grupis oli selleks Läti ja Taga-Kaukaasia kolmikus Azerbaidžaan, mis kinkisid nõukogude kunstile sellised tärkava karmi stiili esindusmaalijad nagu Edgars Iltners ja Tahir Salahhov.

25 Graafika ja skulptuur olid siiski paigutatud mujale.

26 Aja jooksul arusaam „olulistest teemadest“ muutus. Siinkohal toon väljavõtte 1959. aastal sõnastatud temaatilise kompositsiooni võistluse kuulutusest: „Eskiisides peab kajastuma nõukogude inimeste töökangelaslikkus, nende ennastsalgav töö looduse ümberkujundamisel ja suurehitustel, tööstuses ja põllumajanduses, nõukogude noorsoo elu ja tegevus, sport, pioneeride ja kommunistlike noorte töö, nõukogude inimeste rikas sisemaailm ja kõrge moraalne pale, Nõukogude armee ja laevastiku elu, eesti korpus võitluses suures isamaasõjas, rahvaste sõprus ja võitlus rahu eest jt tänapäeva tegelikkust kajastavad teemad“ (Protokollid 1959).

Läti üleolekut tunnistasid ka endiselt temaatilise maali põuas vaevleva Eesti kriitikud. Boris Bernstein kirjutas:

Naabruses asuv läti kunsti osakond oli tähelepanuväärsem, eredam, suuremõotmelisem [---]. [Eesti kunstnike poolt kasutatavad vahendid on nõtked, teravad, vahel isegi rafineeritud, neid iseloomustab kõrge ja nõudlik maitse [---]. Ja ometi ei saa lahti tundest, et midagi tähtsat puudub. Kui emotsioonid on küll peened ja siirad, jääb neile siiski vajaka avarust ja hoogu. Vormimeisterlikkus on kaheldamatu, kuid seda kasutatakse piiratud ülesannete täitmiseks. Portreed on kaunid, täis omapärasest aroomi, varjundirikkad, kuid tavaliselt meeleolult kammerlikud. Terve rida eesti osakonna iseärasusi – emotsionaalse ja vormialase laadi iseärasusi – on eesti nõukogude kunsti oma palge kehastus. Kuid ei tohiks omapära pärliks pidada ideelis-temaatilise ja emotsionaalse diapasooni piiratud. Piiratus on piiratus, ja ei maksa leiutada sofismi selle tõestamiseks, et puudus on väärtus. (Bernstein 1958.)

Kolme Balti riigi maali jõuvahekorrad (ja koolkondade eripära või puuduste kirjeldamise sõnavara) sätestas selgelt ka 1959. aastal Tallinnas toimunud Balti temaatilise maali näitus ja konverents. Muidugi, arvestades, et märkimisväärne hulk esimese põlvkonna läti professionaalsetest kunstnikest oli saanud oma hariduse Peterburi kunstiakadeemias, polnud lätlastel iial olnud nii suuri raskusi akademistlikus vormis sotsrealistlike figuraalsete kompositsioonide loomisel nagu eesti ja leedu maalijatel.²⁷ Nüüd oli maali arengule lisanud hoogu ka noorte kunstnike nutikas angažeerimine: nimelt jagati Lätis 1950. aastate lõpul lahkelt tellimusi nii noortele kui ka lausa üliõpilase staatuses noorkunstnikele, mis tagas värske põlvkonna huvi kompositsioonide loomise vastu (Zarin 1959). Nõnda koosneski Läti mahukas ekspositsioon ainult viimase paari-kolme aasta töödest, kusjuures enamuse moodustasid noorte karmis stiilis suureformaadilised maalid. Eestiski püüti temaatilise maali näituseks noorte huvi žanri vastu tellimuslubadustega üles kütta, mistõttu 1959. aasta aprillis toimunud noortenäitus üllatas temaatiliste kompositsioonide kavandite rohkusega, aga kuna reaalselt ühtki tellimust ei järgnenud, jäi ka läbimaalitud kompositsioonide saak sedapuhku kesiseks ning noorte ind lahtus. (Stenogramm 1961.)

Nii mõjuski eesti kunst naabritele intiimse ja kammerlikuna. Nad tõdevad, et temaatika pole eriti avar, vahetult ellu tungimist ei näe kuigi palju, kuid tunnustavad siiski tõsist süvenemist ainetikku. (Sirp ja Vasar 1959.) Üsna probleemne oli olukord ka leedukatel, kes pidid rikastama oma hõredat väljapanekut nüüdseks moraalselt, aga ka vormiliselt vananenud

27 Kui eesti kunstnikest õppisid Peterburi Kunstiakadeemias vaid üksikud (Johann Köler, Amandus Adamson, August Weizenberg, Kristjan Raud), siis lätlaste hulgas oli kool 19. sajandi lõpul vägagi populaarne. Kuna seal õppis ka Vilhelms Purvītis, kellest sai Läti Kunstiakadeemia rajaja, oli Peterburi Kunstiakadeemia mõju läti kunsti arengule märgatav. Eestis aga mindi ateljeetüüpi kunstihariduse arendamise teed (Pallas jt) ja figuraalkompositsiooni loomisvõimet põhieesmärgiks pidavat klassikalise akadeemilise õpetuse põhist kunstikooli ei tekkinud siin kunagi. Nõukogude perioodi kunstiinstituut oli oma õpetussüsteemilt tarbekunstikool ja selle praegune nimetus – Eesti Kunstiakadeemia – ei ole sisuliselt seoses traditsioonilise akadeemia tähendusega.

töödega Stalini perioodist. Näitusega kaasnenud konverentsi ettekandes nentiski Leedu esindaja Savickas kahetsevalt, et nende kunstis ei väljendu rahvusliku karakteri jooned veel kuigi selgelt (Stenogramm 1959). Niisamuti kinnitasid jälle ka eesti kriitikud, et rahvusliku omapära jooned avalduvad eredalt just läti kunstnike töödes:

Läti maalidele on omane tugev emotsionaalne kõla, mis tõuseb tihti jõulise paatoseni. Kui eesti ja leedu kunstnikud nagu pidurdavad oma temperamenti, ei avalda oma tundeid täie häälega, siis lätlased armastavad oratorlikku žesti, aktiivset tunnete väljendust (Gens 1959).

Tagantjärele on küll võimatu kõiki kunsti mõjuahelaid täie veendumusega rekonstrueerida, aga vaevalt on päris juhulik, et pärast temaatilise maali näitust hakkas Eestiski karmistiilne temaatiline maal tugevamalt kanda kinnitama. Ka almanahhi Kunst koondatud eesti eri põlvkondade kunstnike järelkajades temaatilise maali näitusele kumab läbi imetus Läti maali suhtes. Kunstnikud tunnistavad, et lätlaste eeskuju nakatab enam katsetama ka temaatilise maali valdkonnas. Huvipakkuv on seegi, et nii mitmedki sõnavõtjad kuulutatavad eesti kunstis Pallase pärandina edasi kandunud impressionistliku käsitluslaadi vananenuks, kust tuleks edasi minna. (Kunst 1960.) On ilmne, et kunstnike arutlusi mõjutas tugevalt „kaasaegse stiili“ retoorika. Nimelt tõi temaatilise maali näitusega kaasnenud rahvusvaheline konverents Moskva väljaannetes juba mõnda aega kunstiteoreetilisi arutlusi suunanud „kaasaegse stiili“ küsimuse lõpuks nähtavamalt ka Eestisse. Nagu eelpool mainitud, oli arutluste laine „kaasaegse stiili“ üle vallandanud Nina Dmitrijeva artikkel ajakirja *Tvortšestvo* 1958. aasta juuninumbris. Dmitrijeva leidis seal, et uus ajastu nõuab ka maalikunstilt publitsistlikumat paatost ja uusi – sünteetilisemaid, monumentaalseid, tingliklagoonilisi ja ekspressiivseid – praeguste arusaamade järgi mõõdukalt modernistlikke väljendusvahendeid. Just neis omadustes nägi ta uue, kogu sotsialismiblokile ühise tärkava stiili algeid.²⁸ Läti tärkav karm stiil just sel suunal liikuski ja mõne järgneva aasta jooksul keerlesid Eestiski kunstiarutelud põhiliselt uue stiili ümber. Et selgemalt hakkas uus laad vormi võtma noortenäitustel, oli kriitika esialgu nähtuse suhtes kriitiline: tööd tundusid tehniliselt abitud. Eriti puudutas see maali. Arvestades, et „kaasaegse stiili“ küsimus kerkis üles üsna paralleelselt „kunstide sünteesi“ ehk monumentaalmaali arendamise probleemistikuga, leidis kriitilistes kajastustes osutusi tahvelmaali jaoks sobimatule dekoratiivsuusele. (Pöldroos 1960.)

Et Dmitrijeva artikkel oli oma retoorikalt pigem manifestatiivne kui põhjendav, tasub ehk nähtuse tagamaadest aimu saamiseks osutada Boris Bernsteini artiklile „Mõningaid kunsti kaasaegsuse probleeme“ almanahhis Kunst, kus autor kirjutab, et „Suures vaidluses, mis eraldab praegu kogu maailma kunstnikke kahte leeri, esitab abstraksionistide erakond oma

28 Susan E. Reid on tõlgendanud Dmitrijeva artiklit nõukogude modernismi manifestina (vt Reid 2009).



Edgars Iltners. Maa peremehed. 1960. Õli. Läti Rahvuslik Kunstimuseum. © EAÜ 2017

õigsuse põhjendamiseks peamise argumendina kaasaegsuse” (Bernstein 1960). Arutelud „kaasaegse stiili” üle kunsti rahvuslikkuse küsimusi päevakorrast päris maha ei surunud (vt nt Pihlak 1961) ja ehk võiks seda etappi nõukogude kunstis vaadelda tulevikuideaali – rahvuslikke omapärasid säilitava ühise „internatsionaalse” kunsti läbiproovimisena.²⁹

Läti maali tõeliseks triumfiks kujuneski „kaasaegse stiili” arutluste kõrghetkel, 1960. aastal Moskvas Maneežis toimunud ühine juubelinäitus: 20 aastat nõukogude Leedut, Lätit ja Eestit. Kuigi Leedut kiideti vitraaži ja skulptuuri eest, mis mõlemad toetusid varasele rahvustraditsioonile, Eesti puhul tõsteti esile graafikat ja tarbekunsti, määras kolmiku positsioonid siiski temaatiline maal. Tõsi, ka eesti ja leedu maalijad olid varasemaga võrreldes mõnevõrra enam panustanud temaatilisele maalile, kusjuures eesti näitusel eksponeeriti nii mõndagi karmistiilset kompositsiooni, mida kodunäitustel oli kõrgelt hinnatud. Võrdlust läti rikkaliku karmis stiilis figuurimaalide kollektsiooniga need siiski välja ei kandnud. Läti kunstis imetleti mehisust ja elulisust. Kriitikuid lummasid harjumuspäratud lahendused: huvitavad rakursid ja julged kontrastsed värvikooslused: „[---] läti maal sõna otseses mõttes laulis” (Gastev 1960: 207). Leedu kunstis nähti küll toredaid kujundeid, kuid kompositsioonid ei mõjuvat terviklikena ning maalimisviis tundus toores. Eesti puhul leidsid välis-

29 Kuigi ei saa eitada nõukogude ideoloogia unifitseerivat toimet kultuurile, ei jõutud tõeliselt „internatsionaalse” eesmärgini kunagi. Propagandatekstides hoiti aga sellest ideaalist kinni Nõukogude Liidu lõpuni. Näiteks osutab veel nn üleminekuajal Eesti esteetik Leonid Stolovitš rahvuskultuurist kirjutades NLKP programmi uuele redaktsioonile (1986), kus määratletakse rahvuspoliitika põhiülesanne järgmiselt: „[---] arendada sisult sotsialistlikku, rahvuslikelt vormidelt mitmekesist ja vaimult internatsionalistlikku nõukogude rahva ühtset kultuuri NSV Liidu rahvaste parimate saavutuste ja omanäoliste progressiivsete traditsioonide alusel” (Stolovitš 1986: 16).

vaatlejad, et kuigi on tajuda püüdu üle saada kammerlikkusest ja vaatlevast hoiakust, on julge ja fantaasiarikkama läti kõrval eesti maal nõrk: liialt kinnine ja tagasihoidlik, kohati külm ja kuiv, isegi loid. Tõsi, eesti maalis tunnustatakse peent ilu, aga isegi loodusvaadetes igatsesid moskvalased näha rohkem hingestatust, poeetilist hoogu (Sirp ja Vasar 1960) „ja üldse tahaks vabariigi kunstnikele südamest soovida suuremat kodanikutunnet loomingus“ (Kamenski 1960). Ei jää ka eesti kriitikul üle muud kui jälle nentida: „Meie maali kõrval äratub see [lätlaste] elav ja otsiv loomisind paratamatult kadedust“ (Pihlak 1960).

Sooritades nüüd jõulise hüppe järgmise Balti riikide juubelinäituseni Moskvas 1966. aasta algul, tuleb nentida, et seisud on suuresti muutunud. Esmalt, 1960. aastate algul levis karm stiil ka eesti kunstis nähtavamalt. Lisaks kehtestas end siingi noorem põlvkond (Enn Põldroos, Nikolai Kormašov, Raivo Korstnik, Ilmar Malin, Valdur Ohakas), kes olid rohkem või vähem karmi stiili esteetikast mõjutatud ja ei peljanud nn temaatilisi maale. Koos juba tunnustatud vanema põlve maalijatega, kelle loomingusse tulevad 1950. aastate teisel poolel samuti karmimad jooned (Evald Okas, Valerian Loik, Lepo Mikko, Leili Muuga, jt) määrasid nemad nüüd näituse ilme. Teisalt oli monumentaalsuse, lakoonilisuse ja ekspressiivsuse ümber keerelnud „kaasaegsuse“ diskursus tolleks hetkeks üsna läbi kurnatud. Nõukogude bloki ühtse stiili ideest küll ei loobutud, kuid selle arendamiseks leidis sobivam formaat: monumentaalkunst.

1966. aasta juubelinäitusel mõjusidki nii mõnelegi arvustajatele läti suured ekspressiivsed lõuendid pigem šabloonsetena ja oma edu kuvandi vangina näis läti maal tervikuna arengus pidurdununa (nt Rakitin 1966, Põldroos 1966 jt). Seda enam said moskvalastelt kiita eesti ja läti eredad rahvuslikud koolkonnad (Stenogramm 1966). Arvustustest on märgata, et teoste deklaratiivsus enam ei veena ja osatakse hinnata kujutava kunsti spetsiifilisi vahendeid: on hakatud mõistma leedu ekspressiivse värvika maali omapärasust (nt Šmarinov 1966, Lebedev 1966, Soosaar 1966 jt) ning ka eesti maali seni puudusteks peetud jooni nähakse nüüd pigem väärtustena.

Ligikaudu 30 eri kaaluga osutust kohalikus meedias, põhjalikud sissevaated keskajakirjanduse väljaannetes ja võrdlevad analüüsid kunstiajakirjades – teiste hulgas näiteks terve ajakirja *Tvortšestvo* 5. number – annavad tunnistust positiivsest elevusest. Moskvas kiidetakse, et eesti maal on selgelt tahvelmaal, mõõtmelalt tagasihoidlik, aga just see tegevat ta tähenduslikuks, sest on aus. Eesti kunst on küll askeetlik, aga pole vaene. (Šmarinov 1966.) Seda iseloomustavat omapärane emotsionaalne intellektuaalsus; karm, konstruktiivselt tunnetatud ilu (Zinger 1966, vt ka Kirme 1966, Soosaar 1966).

Moskvalased vaatasid Nõukogude Eesti kunsti huviga, mõtlikult ning tõsiselt. [---] Üheks esimeseks ja eredaks muljeks näituselt oli tagasihoidlikkus, kohati isegi karmus, mis avaldus eesti kunstnike suhtumises kaasaja inimestesse ja tema elusse. Seda enam köitsid küllastajaid humanistlikud ideed, ausus, kodanikutunne, kuigi karm, ent selgelt tajutav optimism, mis teostes peitus. Seal ei olnud spetsiaalselt Moskva „paraadi“ jaoks tehtud suuri pidulikke lõuendeid. Kuid piltide väikesed mõõtmed ei



Nikolai Kormašov. Raubetoon. 1965. Õli. Eesti Kunstimuseum.

takistanud muidugi suurte kaasaja teemade käsitlemist [---] Inimese karm, hingestav ilu [---] Kas mitte see ei peitu eesti maalide aluskoes? (Jablonskaja 1966.)

Pisut ehk liialdades võiks väita, et just „internatsionaalne“ karm stiil legitimeeris seni eesti kunsti olulisema tunnusjoonena välja toodud kammerlikkuse ja lasi külmust väärtustada karmusena. Kui 1956. aasta dekaadil aitas kunstipärand näha ka nõukogude perioodi eesti kunsti omapära, siis nüüd, kümme aastat hiljem, andsid selleks võimaluse temaatilised kompositsioonid, mida eesti kunsti ekspositsioonis polnud iial varem sellisel hulgal nähtud. Meenutagem Bernsteini sõnu: „Ja ometi ei saa lahti tundeist, et midagi tähtsat puudub“ (Bernstein 1958). Võrreldes Moskva või läti karmi stiili koolkondadega olid eesti karmistiilsed kompositsioonid mõõtmetelt väikesed, koloriidilt talitsetud ja meeleolult vaoshoitud – õieti kammerlikud. „Suure puudujäägi“ pinge hajudes said aga eesti kunsti nõrkustena

nähtud tunnused end kehtestada rahvusliku omapärana ka vähem olulistes žanrites nagu maastik ja portree.

Õigupoolest kujuneski näitus eesti maali tõusu tunnistajaks. Ja jällegi legitimeeris just Moskva eesti kunsti rahvusliku omapära. Nüüd julgeti neid jooni hinnata koduski. Isegi kriitiliselt meelestatud Enn Põldroos nentis oma näitusekajastuses, et

[---] juubelinäituste puhul kuuluvad komplimendid hea tooni juurde. Kui aga praegu moskvalased nimetavad Balti vabariikide kunstinäitust kultuurielu suursündmuseks, siis näib neil sellega tösi taga olevat [---] ilmselt pole veel kusagil (ka kohapeal) olnud ekspositsiooni, mis pakuks nii head ja mitmekülget läbilõiget eesti kunstist [---] vähemalt minule tähendas see kohati meie kunsti uuesti avastamist. (Põldroos 1966.)

Tunnistusena, et pikka aega eesti kunsti puudujäägina nähtud kammerlikkust aktsepteeriti nüüd ka kodus „rahvusliku omapärana“, tahaksin lõpetuseks esitada lõigu Boris Bernsteini 1968. aastal kirjutatud (1979 ilmunud) artiklist, kus ta vaatlleb eesti rahvusliku kunstitraditsiooni jätkuvust inimese ja teda vahetult ümbritseva maailma vaheliste suhete kaudu:

Eesti koolkonnale on omane eriline emotsionaalne toonus ning sellele vastav poeetiline väljenduslaad, mida kõige täielikumalt, ehkki umbkaudselt, saab tähistada sõnaga „talitsetus“. See määratlus ei tee kitsendusi sisule: eesti kunstile pole võõrad ei romantiline maailmatunnetus, ei suured ideed ja probleemid ega heroilised, dramaatilised või lüürilised elamused. Ent seda kõike kujutatakse äärmiselt rahulikult ja teatud määral suletult. Tahetakse nagu tagasi hoida emotsionaalset purset, mis transformeeritakse pikaliseks mõtiskluseks. Ebateadlik, loomupärane enesepiiramine on vastukaaluks retoorikale, paatosele, teesklusele. Siit järgnevad mõned eesti kunsti kujundstruktuuri iseärasused: pinge tunnete ja väljendusvormi vahel, mis teeb plastilise kõne eriti tugevaks ja tihedaks. Mõte, suhe, elamus oleksid nagu kõrge surve all visuaalsesse vormi pressitud [---] Jutustava laadi puudumine või selle väljaarendamatus on omane eesti kunsti kõikide perioodide kõige tüüpilisematele ja silmapaistvamatele meistritele, sealhulgas ka nõukogude kunstnikele. (Bernstein 1979: 137.)

Kokkuvõtteks

Kahtlemata on kunsti „rahvuslikkuse“ küsimus palju laiem teema, kui siin artiklis esitatud. Ometi õnnestus ehk karmi stiili ja Balti riikide ühiste esindusnäituste abil juhtida tähelepanu asjaolule, et rahvuslik diskursus ei olnud pelgalt vastupanukultuuri puutuv. Kui 1940. aastate lõpu ja 1950. aastate alguse formalismi ja kodanliku natsionalismi vastase kampaania tingimustes saab rääkida üsna ühesest kunsti rahvuslikkuse väljenduste represseerimisest, siis pärast Stalini surma sai just kunsti (taas)rahvuslikustamisest üks olulisemaid kunsti värskendamise ja mitmekesistamise meetodeid. Kuigi tegemist oli nn ülalt alla pakutud mudeliga – nõukogude kunsti rahvuslikustamisega, avaldas see protsess mõju ka rahvusliku kunsti (mõiste) sovetiseerumisele, mistõttu tundub tagantjärele rahvusliku ja nõukogude diskursuse jäik eritlemine üsna probleemse ettevõtmisena.

Eesti kontekstis võib artiklis välja toodud „ametliku” rahvuslikkuse kontseptsiooni sügavamast omaksvõtust rääkida ehk 1960. aastate keskpaigast. Näiteks võib kohanemise ilminguks pidada asjaolu, et artiklis käsitletud Balti riikide ühiste juubelinäituste formaat leidis kümnendi lõpul järgimist tunduvalt vähem ametlike eesti-läti-leedu kunsti mõõduvõtmistena Tallinna graafikatriennaalidel (alates 1968), Vilniuse maalitriennaalidel (alates 1969) ja Riia skulptuuri kvadriennaalidel (alates 1972).³⁰ Igatahes olid „rahvuslikud omapärad” põhituumaks nende näituste retseptsioonis. Kuigi kunst muutus, oli emotsionaalne vaoshoitus – nimetatuna küll karmuseks, ratsionaalsuseks või intellektuaalsuseks – edaspidigi eesti kunsti iseloomustuste põhisõnavaras.

Karmi stiili üldistav-ekspressiivne visuaalia ei haakunud ehk otseselt eesti maalikooli põhijooneks peetud ja peetava „peene vormikultuuriga”, ometi aitas just see, 1960. aastatel ametlikult aktsepteeritud nähtus eesti vähepaatoslikul tagasihoidlikul representeerimisviisil end üleliiduliseski kontekstis „rahvusliku omapärana” kehtestada.

Lõpetuseks tahaksin aga osutada Georg Schöpflini tähelepanekule: „Mida kommunism tegi, oli kõigi teiste identifitseerimisvormide hävitamine peale kommunismi ja rahvuse” (Schöpflin 1999: xii). Ehk siis õigupoolest võiks ju küsida sedagi, kas rahvuslikkuse märksõna kasutamine tänapäeva kunstiajalookirjutuses teisiti kui kriitilise terminina pole suu-
restli nõukogude pärand.

Kirjandus

Bekus, Nelly 2010. *Struggle over identity: the official and the alternative „Belarusianness”*. Budapest; New York: Central European University Press.

Bernstein, Boris 1958. Uue jooned. – *Sirp ja Vasar*, 11.04.

Bernstein, Boris 1960. Mõningaid kunsti kaasaegsuse probleeme. – *Kunst*, nr 1, lk 1.

Bernstein, Boris 1979 [1968]. Inimesekontseptsioon eesti kunstis. – Boris Bernstein, *Ringi sees ja ringist väljas*. Tallinn: Kirjastus Kunst, lk 128–140.

Brubaker, Rogers 1994. Nationhood and the national question in the Soviet Union and post-Soviet Eurasia: An institutionalist account. – *Theory and Society*, Vol 23, Issue 1, pp. 47–78. – DOI: 10.1007/bf00993673.

Brubaker, Rogers 1998. Myths and misconceptions in the study of nationalism. – *The State of the Nation*. Ed. J. A. Hall. Cambridge University Press, pp. 272–306. – DOI: 10.1017/cbo9780511897559.013.

Brüggemann, Karsten, Andres Kasekamp 2014. Singing Oneself into a Nation? Estonian Song Festivals as Rituals of Political Mobilisation. – *Nations & Nationalism: Journal of the Association for the Study of Ethnicity and Nationalism*, Vol. 20 (2), pp. 259–276. – DOI: 10.1111/nana.12059.

30 Need formaadid, nüüd küll internatsionaalsete näitustena, toimivad praeguseni.

- Davoliūtė, Violeta** 2013. *The Making and Breaking of Soviet Lithuania: Memory and Modernity in the Wake of War*. London, New York: Routledge. – DOI: 10.4324/9781315882628.
- Dmitrijeva** 1958a = Дмитриева, Нина. К вопросу о современном стиле в живописи. – *Творчество*, 1958, No. 6, с. 9–12.
- Dmitrijeva, Nina** 1958b. Kaasaegsest stiilist maalikunstis. – *Sirp ja Vasar*, 04.07.
- Einmann, Eduard** 1958. XXVIII Biennaale kunstinäitus Veneetsias. – *Kunst*, nr 1, lk 35–45.
- Erm, Voldemar** 1957. Dekaad ja eesti nõukogude kunst. – *Edasi*, 20.02.
- Fjodotov-Davõdov** 1956 = Фёдоров-Давыдов, А. Декада искусства Латвийской ССР в Москве: художники латышского народа. – *Искусство*, 1956, No. 2, с. 23–31.
- Gasteв** 1960 = Гастев, А. Рига – Вильнюс – Таллин. Заметки об искусстве прибалтийских республик. – *Дружба Народов*, 1960, No. 7, с. 205–223.
- Gens, Leo** 1959. Vaadeldes, võrreldes, sihtjooni otsides. Mõtteid Balti Liiduvabariikide kunstnike temaatilise maali näitusest. – *Rahva Hääl (Lisa Kirjandus ja Kunst)*, 19.11.
- Guber** 1957 = Губер, А. Итоги XXVIII Биеннале в Венеции. – *Творчество*, 1957, No. 1, с. 61–68.
- Helme, Sirje** 2000. Mitteametlik kunst. Vastupanuvormid Eesti Kunstis. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, nr 10, lk 253–269.
- Helme, Sirje** 2002. Nationalism and Dissent: Art and Politics in Estonia, Latvia and Lithuania under the Soviets. – *Art of the Baltics: the struggle for freedom of artistic expression under the Soviets, 1945–1991*. Ed. A. Rosenfeld, Norton T. Dodge. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, pp. 6–16.
- Helme, Sirje** 2013. Kujutavas kunstis toimunud muutused: taastamine, kohanemine, uuenemine (1955–69). – *Eesti kunsti ajalugu, 1940–1991, köide 6, osa 1. Toim J. Kangilaski*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kultuurileht, lk 233–364.
- Helme, Sirje** 2016. Paradigmamuutus kümnendivahetusel. Popkunst. Kontseptuaalne ja geomeetiline kunst. Realismi mõiste hajumine ja peavool kunstis. – *Eesti kunsti ajalugu, 1940–1991, köide 6, osa 2. Toim J. Kangilaski*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kultuurileht, lk 29–165.
- Herzog, Philip** 2010. National in Form and Socialist in Content or rather Socialist in Form and National in Content?: The Amateur Art System and the Cultivation of Folk Art in Soviet Estonia. – *Nar. umjet*, No. 47 (1), pp. 115–140.
- Holmogorov, Aleksandr** 1973. Nõukogude rahvuste arengujooned. Tallinn: Eesti Raamat, Kommunist.
- Hruštšov, Nikita Sergejevitš** 1959. Lõppsõna NLKP erakorralisel, XXI kongressil. 5. veebruaril 1959. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Hruštšov, Nikita Sergejevitš** 1963. Kõrge ideeline tase ja kunstimeisterlikkus on nõukogude kirjanduse ja kunsti suur jõud. Kõne partei ja valitsuse juhtide kohtumisel kirjanduse ja kunstitegelastega 8. märtsil 1963. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Jablonskaja, M.** 1966. Meie kunstis on ühiseid jooni. – *Noorte Hääl*, 12.05.
- Jegorov, Anatoli** 1956. Kunsti rahvuslikest iseärasustest. – *Sirp ja Vasar*, 13.07, 20.07.
- Jegorov, Anatoli** 1962. Internatsionaalsest ja rahvuslikust kunstis. – *NLKP XXII kongress ja nõukogude kooli ülesanded. Artiklite kogumik*. Koost G. Sarri. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, lk 251–265.

- Kagan** 1958 = Каган, М. К вопросу о национальном своеобразии искусства. – Вопросы философии, 1958, No. 1, с. 113–124.
- Kamenski** 1960 = Каменский, А. Национальные традиции и современность. – Известия, 12.10.1960.
- Kaneva, Nadia** (ed.) 2011. Branding post-communist nations: marketizing national identities in the „new“ Europe. New York; London: Routledge.
- Kapper, Sille** 2011. Pärimus ja jäliendus. Postkolonialistlik katse mõista rahvatantsu olukorda Eesti NSV-s ja pärast seda. – Methis. *Studia humaniora Estonica*, Nõukogude aja erinumbr, koost S. Olesk, T. Saluvere, nr 7, lk 122–135. – DOI:10.7592/methis.v5i7.541.
- Kapper, Sille** 2016. Post-colonial folk dancing: reflections on the impact of stage folk dance style on traditional folk dance variation in Soviet and post-Soviet Estonia. – *Journal of Baltic Studies*, No. 47 (1), pp. 93–111. – DOI: 10.1080/01629778.2015.1103515.
- Kemp, Walter A.** 1999. Nationalism and Communism in Eastern Europe and the Soviet Union: A Basic Contradiction? London: MacMillan Press Ltd.
- Kionka, Riina** 2004. Sovetoloogია tõus ja hääbumine. – *Diplomaatia*, 04.01. – <http://www.diplomaatia.ee/artikkel/sovetoloogija-tous-ja-haabumine/> (27.09.2017).
- Kirme, Kaalu** 1966. Mida arvati Moskvast meie kunstist: Meenutusi Balti liiduvabariikide kunstinäituse arutelult. – *Noorte Hää*, 22.03.
- Koik, L.** 1956. Eesti tarbekunstile anti kõrge hinnang. – *Õhtuleht*, 20.12.
- Kroonika 1965 = Artiklite ja retsensioonide kroonika: Eesti riiklik bibliograafianimestik. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, 1965.
- Kunst 1960 = Pärast temaatilise maali näitust ja nõupidamist (kunstnike arvamusi). – *Kunst*, 1960, nr 2, lk 11–17.
- Kurg, Andres** 2011. Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, nr 20, lk 26–58.
- Kurg, Andres** 2014. Boundary Disruptions: Late-Soviet Transformations in Art, Space and Subjectivity in Tallinn 1968–1979. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Laosson, Max** 1956. Progressiivse rahvuskultuuri arengust ja selle „mandumisest“. – *Sirp ja Vasar*, 23.05.
- Lebedev** 1966 = Лебедев, В. Живопись Советских Прибалтийских республик. – *Искусство*, 1966, No. 6, с. 11–21.
- Luuk, Tamara** 1994. Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960-ndate aastate graafikas. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, nr 7, lk 209–225.
- Mevius, Martin** 2009. Reappraising Communism and Nationalism. – *Nationalities Papers*, 37: 4, pp. 377–400. – DOI: 10.1080/00905990902985637.
- Pihlak, Evi** 1960. Võrdlusi ja järeltusi. Balti liiduvabariikide kunstinäitusest Moskvast. – *Sirp ja Vasar*, 07.10.
- Pihlak, Evi** 1961. Mõnda kunsti kaasaegsusest, rahvuslikkusest ja muust. – *Sirp ja Vasar*, 03.02.
- Programm 1961 = Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programm. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1961.

- Põldroos, Enn** 1960. Noorte kunstnike näituse arutelult. – Sirp ja Vasar, 30.06.
- Põldroos, Enn** 1966. Mõtteid (ka kiuslikke) maalikunstist. Balti vabariikide kunsti juubelinäitus Moskvas. – Sirp ja Vasar, 04.03.
- Rakitin** 1966 = Ракитин, В. Картина – жанр философский. – Творчество, 1966, No. 5, с. 4–6.
- Reemets, Elgi** 1956. Tarbekunstinäituselt. – Edasi, 22.12.
- Reid, Susan E.** 2007. Toward a New (Socialist) Realism: The Re-engagement with western modernism in the Krushchev Thaw. – Russian Art and the West: a Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts. Ed. R. P. Blakesley, S. E. Reid. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, pp. 217–239.
- Reid, Susan E.** 2009. Nõukogude kaasaegne stiil. Sotsialistlik modernism. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toim S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, lk 71–88.
- Roginskaja** 1954 = Рогинская, Ф. Г. Изобразительное искусство литовского народа. – Искусство, 1954, No. 4, с. 5–14.
- Rowley, David** 2001. Interpretations of the End of the Soviet Union: Three Paradigms. – Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History, Vol. 2, No. 2, Spring, pp. 395–426. – DOI: 10.1353/kri.2008.0107.
- Schöpflin, George** 1999. Foreword. – Walter, A. Kemp, Nationalism and Communism in Eastern Europe and the Soviet Union: A Basic Contradiction? London: MacMillan Press Ltd, pp. xi–xiv.
- Selg, Peeter, Rein Ruutsoo** 2014. Teleological historical narrative as a strategy for constructing political antagonism: The example of the narrative of Estonia's regaining of independence. – Semiotica, No. 202, pp. 365–393.
- Simon, Gerhard** 1991. Nationalism and Policy Towards the Nationalities in the Soviet Union. Westview Press.
- Sirp ja Vasar 1959 = Vastastikkuseid muljeid. – Sirp ja Vasar, 13.11.1959.
- Sirp ja Vasar 1960 = Moskva hinnanguid eesti kunstile. – Sirp ja Vasar, 04.11.1960.
- Slezkine, Yuri** 1994. The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism. – Slavic Review, Vol. 53, No. 2, pp. 414–452.
- Soosaar, Martti** 1966. Balti vabariikide kunst Moskvas. Hinnaguid, arvamusi, mõtisklusi. – Õhtuleht, 16.–19.03.
- Stalin, Jossif** 1946. Marksism ja rahvus- ning koloniaalküsimus. Valimik artikleid ja kõnesid. Tallinn: Poliitiline Kirjandus.
- Stolovitš, Leonid** 1986. Rahvuslik ja internatsionaalne kunstis. – Eesti Kommunist, nr 6, lk 16–19.
- Šmarinov** 1966 = Шмаринов, Д. Искусство Советских Прибалтийских республик. – Искусство, 1966, No. 5, с. 5–16.
- Zarin, I.** 1959. Ühisel loomingu teel. – Sirp ja Vasar, 04.12.
- Zinger** 1966 = Зингер, Е. Критерий зрелости. – Советская Культура, 19.02.1966.
- Taev, Karl** 1945. Sotsialistliku realismi rahvalikkus. – Sirp ja Vasar, 02.06.

Tamm, Marek 2007. Eestlaste suur vabadusvõitlus: järjepidevus ja kordumine Eesti ajaloomälus. – Riigikogu Toimetised, nr 16, lk 9–19.

Toró, Tibor 2010. Compatibilities and Incompatibilities in the Political Doctrines of Communism and Nationalism. – European and Regional Studies, Vol. 1, No. 1, pp. 33–58.

Veski, K. 1956. Suur tänu eesti tarbekunstnikele! – Noorte Hääl, 20.12.

Käsikirjalised allikad

Protokollid 1959 = Temaatilise kompositsiooni alase konkursi žürii protokollid. 14. aprill 1959. – Rahvusarhiiv, ERA.R-1665.2.306.

Stenogramm 1955 = Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu VIII kongressi stenogramm. 15.–17. veebruar 1955. – Rahvusarhiiv, ERA.R-1665.2.141.

Stenogramm 1956a = ENSV Kunsti ja kirjanduse dekaadi valiknäituse arutelu stenogramm. 14. september 1956. – Rahvusarhiiv, ERA.R-1665.2.203.

Stenogramm 1956b = ENSV maali, graafika ja skulptuuri näituse arutelu stenogramm. 20. detsember 1956. – Rahvusarhiiv, ERA.R-1665.2.204.

Stenogramm 1959 = Balti vabariikide temaatilise maali konverentsi stenogramm. 1.–2. detsember 1959. – Rahvusarhiiv, ERA.R-1665.2.291.

Stenogramm 1961 = Noorte kunstnike näituse arutelu stenogramm. 23. juuni 1961. – Rahvusarhiiv, ERA.R-1665.2.365.

Stenogramm 1966 = NSVL Kunstnike Liidu IV pleenumi stenogramm. Balti vabariikide kunstinäituse arutelu. 10.–12. märts 1966. – Rahvusarhiiv, ERA.R-1665.2.498.

Kädi Talvoja – Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse doktorant, kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi projekti „Kunsti ajaloostades: kunstiajaloo-alane teadmisoome Eestis muutuvate ideoloogiate ja distsiplinaarsete arengute ühiseväljal“ töörühma liige. Peamiseks uurimissuunaks on nõukogude ajajärgu kunsti ajaloostamise problemaatika.

E-post: talvojak[at]hotmail.com

Soviet Severe style as a representative of national particularities in Estonian art
Kädi Talvoja

Keywords: Soviet era, cultural policy, national art, Baltic States

The article addresses the developments of national discourse in visual arts during the Thaw, exploring the role of Estonian version of the Severe style – an all-union phenomenon retrospectively labeled the “official” art of the Khrushchev period – in defining the national characteristics of Estonian art in the 1960s.

In Estonian post-Socialist art history writings on the Soviet era, the concept national has mostly been introduced as a defense mechanism against the regime, identified in art of the Thaw period first and foremost in reviving the impressionist qualities prominent in local prewar art. Nevertheless, the national question has also been one of the central concerns in Soviet cultural policy, undergoing quite remarkable changes over the time. Being suppressed during the Stalinist years, the clarification and cultivation of national particularities became one of the most important methods of de-Stalinization in visual arts after the 20th Congress of the Communist Party of the Soviet Union in 1956. The critical revisions of the stiff division of cultural creations into “socialist content” and “national form” followed, seeing the national qualities manifesting itself also in substance of art works. This brought along the gradual reassessing of the great part of pre-Soviet artistic heritage. The main aim of the “nativization” or “(re-)nationalization”, however, was to reawake contemporary art, having been restrained by rigid restrictions of Stalinist socialist realism dogmas. Additionally, due to Khrushchev’s policy of opening up to the world, since the end of 1950s the rivalry with the West provided reason to modernize the visual language of Soviet art, and to mobilize on an anti-abstractism front to establish a common (international) socialist contemporary artistic language. Consequently, the discussions about “contemporary style”, envisaging the qualities like publicist pathos, synthesis, expressiveness, laconism and monumentalism, overflowed the cultural media. Around 1960 the new program of Soviet art evolution started to take form, being described as a “dialectic” process of simultaneous blossoming of national cultures and internationalization (drawing together the cultures of Soviet nations).

In the visual arts, the characteristics of “contemporary style” related most closely with the attributes of Severe style, especially in the so called thematical pictures (figurative compositions on the “important” subject). Most prominent schools of the style emerged in the end of 1950s-early 1960s in Moscow and Riga, but similar features were quite strongly visible in Estonian art of the era as well. Although since the 1990s the Estonian art history studies have seen the phenomenon as being more foreign than intrinsic to Estonian art, I argue that the local version of “international” Severe style had an impact on the perception of Estonianness in the 1960s. As back then the topic of national particularities was addressed most profoundly in relation to representative exhibitions, especially those providing possibilities of comparing the different national schools, in the article the reception of joint exhibitions of Baltic art (the 1959 exhibition and conference of Baltic Thematic Painting in Tallinn and the 1960 and 1966 anniversary art exhibitions of 20 and 25 years of Soviet Lithuania, Latvia and Estonia in Moscow) are analyzed.

It appears that in the end of 1950s and early 1960s it was Latvian large scale Severe styled thematic paintings that overshadowed the Lithuanian and Estonian art, lacking proper thematic compositions. Estonian art was criticized for being too modest and reserved, even cold. Its intimate format and restrained mood were not considered that much national particularities as shortcomings. However, the mid-1960s brought changes. Inspired by Latvian success, Severe style established itself more strongly in Estonian art as well, providing quite a few thematic compositions (still rather small in size). What's more, the discussions on "contemporary style" found a new format to elaborate – monumental art –, allowing to reinstate the specific qualities of panel painting. Respectively the reception of the 1966 joint exhibition of Baltic art in Moscow was very favourable to Estonian school: its intimate format was now praised for being honest, its ascetism no longer associated with poorness. The school was characterized by a severity, its unique, emotional intellectuality. Accordingly one could claim that it was in large part thanks to the "international" Severe style that the most important features of Estonian art – restraint and reticence – were officially approved and coldness became valued and re-termed severity. The case of Severe style quite well demonstrates how the nationalization of art worked concurrently as a tool of sovietization. As the authoritative assessments had a strong impact on the self-descriptions of the Estonian school, it is rather impossible in retrospect to distinguish the defensive nationality from the soviet national discourse.

Kädi Talvoja – doctoral student of art history at the Institute of Art History and Visual Culture of Estonian Academy of Arts, member of the research team of the project "Historicizing art: Knowledge production in art history in Estonia amidst changing ideologies and disciplinary developments". Main research field is historiography of art of the Soviet era.

E-mail: talvojak[at]hotmail.com