

Nõukoguliku avaliku diskursuse eripäradest 1940. lõpu ja 1950. aastate džässialaste kirjutiste näitel

Heli Reimann

Teesid: Artikkel analüüsib nõukoguliku diskursuse eripärasid 1940. aastate lõpul ja 1950. aastatel Eesti ajakirjanduses ilmunud džässi käsitlevates tekstides. Fookuses on kuni 1953. aastani kestnud ideoloogilise jäikuse ja kultuurielu range kontrolliga iseloomustatav hilisstalinismi periood, mil džässi kujutati vaenuliku ideoloogiat esindava dekadentliku nähtusena. Muutused keelekasutuses leiavad aset seoses 1950. aastatel alguse saanud sulaga, kui džässi püütakse uutele tekkinud oludele vastavalt kohandada.

Võtmesõnad: nõukogulik diskursus, džäss, hilisstalinism, sulaja algus

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v30i37.27265>

Sissejuhatus

Nõukogude võimu üheks oluliseks enesekehtestamise viisiks oli spetsiifiline verbaalne retoorika, mille kaudu kujundati ja kontrolliti avalikku diskursust. Marksistlik-leninliku doktriini dogmadest lähtuvalt oli ideoloogilist sõnumit kandvatel tekstidel keskne roll inimeste teadvuse suunamisel ja „õigesti“ mõtlevate nõukogude kodanike kasvatamisel. Nõukoguliku diskursuse eripära seisnes tema kõikehõlmavuses – see täitis avalikku ruumi kõigil tasanditel: ajakirjanduses, ametlikes aruannetes ja kõnedes, töökollektiivide koosolekutel, kongressidel ja konverentsidel. Ideoloogiast juhinduv keelekasutus ei olnud pelgalt kommunikatiivne tööriist, vaid lisaks sümboolne võimu toimimise vorm – viis, kuidas nõukogulikku tegelikkust keele abil sõnastati ja ideoloogiliselt raamiti.

Totalitaristliku diskursuse haardesse sattus ka džäss, mis oma lääne päritolu, improvisatsioonist tuleneva vabaduse ning nõukogulikku konservatismi ärritavate helide ja rütmidega oli teatud perioodidel vastuolus kehtestatud ideoloogiliste printsiipidega. Käesolev artikkel võtab vaatluse alla hilisstalinismi perioodil, 1940. aastate teises pooles ja 1950. aastate alguses Eesti ajakirjanduses ilmunud džässialased kirjutised. Tegemist oli ajavahemikuga, mida iseloomustas ideoloogiline jäikus ja kontrolli tugevnemine. Just sel ajal eksisteeris jõuline džässivastane retoorika, mis peegeldas külma sõja kontekstis Nõukogude võimu sõjajärgset püüdu läänest distantseeruda ja ennast sellele vastandumise abil kehtestada.

Peale Stalini surma toimus oluline diskursiivne nihe – endise ründava retoorika asemele tekkisid kirjutised, mis püüdsid uutes, Hruštšovi sula ideoloogiliselt leevenenud oludes džässmuusikat nõukoguliku kultuurimudeliga sobitada. Džässi ei käsitletud enam mitte poliitilise vastandumise kaudu, vaid otsiti võimalusi muusikat olemasolevate kultuurielu korraldavate struktuuride ja diskursusega kohandada.

Artiklis otsitakse vastuseid järgmistele küsimustele:

- Millised keelelised strateegiad iseloomustasid hilisstalinismi ajajärgu avalikku džässidiskursust Eestis, kuidas nende abil džässi tähendusvälja konstrueeriti ning kuidas see seostus külma sõja aegse läänevastase diskursusega?
- Millised diskursiivsed nihked toimusid džässi käsitlemises 1950. aastate sula alguses?
- Kuidas peegeldasid Eesti ajakirjanduses ilmunud džässialased tekstid üleliidulisi ideoloogilisi mudeleid?

Detailse vaatluse alla tuleb Valter Ojakääru nime all 1949. aastal Sirbis ja Vasaras avaldatud artikkel pealkirjaga „Tänapäeva Ameerika džässimuusikast“. Lisaks käsitletakse 1950. alguses ilmunud džässi jõuliselt pilkavaid satiirilise sisuga kirjutisi. Stalini surma järel muutunud tingimustes sai oluliseks teetähiseks Leonid Utjossovi 1954. aastal ilmunud artikkel „Laulust ja kergest muusikast“. Muutunud retoorika näitena on vaatluse all ajalehes Edasi 1950. aastate keskel toimunud džässiteemalised diskussioonid.

Nõukoguliku diskursuse eripärad

Totalitaarset diskursust on peetud üheks režiimi üleval hoidvast kolmest vahendist kuriteo ja vägivalda kõrval (Petrauskaitė 2014, 236). Totalitaarset keelt iseloomustatakse kui ebatäpset, primitiivset, manipuleerivat ja absurdset. Seda nähtust on nimetatud semantiliseks atroofiaks või kõne deformatsiooniks (samas). Samuti on totalitaarselt keelt käsitletud kui spetsiifilist tüüpi keelt, mis on seotud propaganda-, sõja-, vägivalda- või üldisemalt poliitilise diskursusega. Václav Havel ([1978] 1991) peab ametliku ideoloogia keelt kõrgelt formaliseeritud rituaaliks, millel puudub reaalsusega semantiline kontakt.

Nõukogulikku diskursust on nimetatud erinevalt, sealhulgas totalitaarseks, autoritaarseks ja kommunistlikuks. Rõhutamaks totalitaarse keele ebaloomulikkust ja jäikust, on eri keeltes kasutatud ka võrdlusi kõvade materjalidega, nagu puit, betoon vmt: ingl *wooden language*, pr *le langue de bois*, vn *dubovnyi/derevjannyi jazyk*, sks *Betonsprache* jm (vt nt Delporte 2009) – eesti keelde võiks neist sobida *Betonsprache* vaste *betoonkeel*. Prantsuse ajaloolane ja sovetoloog Françoise Thom (1987) on välja toonud *le langue de bois* ('puukeele') neli tunnust: abstraktsus ja konkreetseuse vältimine; tautoloogiad, kus süsteem valideerib ennast iseenesele viitavate tõestuste abil; halvad metafoorid – toetumine aegunud ideoloogilistele klišeedele ja jäigale kujutlusvõimele ning manihheism ehk maailma jagamine heaks ja halvaks. Betoonkeelt iseloomustavad paatoslikkus, abstraktsus, formulaarsus, ülepaistunud stiil ning valdavalt ideoloogilised klišeed ja vananenud kujundid.

Totalitaarse diskursuse oluliseks jooneks on süstemaatiline binaarne tähenduste struktuur, mis mitte ei kajasta keelelisi reaalsusi, vaid konstrueerib neid. Nagu Thom on näidanud, toimib *le langue de bois* rangete opositsioonide süsteemina, milles mõisted omandavad tähenduse üksnes oma asetuse kaudu vastandpaari sees (samas). Tartu-Moskva semiootikakoolkonna poolt on totalitaarset diskursust kirjeldatud kui bipolaarset kultuurilist semiosfääri, milles piir oma ja võõra vahel muutub kõikide muude vastanduvate tähenduste allikaks (Lotman 1990). Selline monoloogiline ja autoritaarne keelekasutus, mida Mihhail Bahtin seostab ambivalentsuse mahasurumisega (vt Bakhtin 1990), loob ruumi, kus pluralism on asendunud ideoloogiliselt kodeeritud märksõnadega ning keeleline polariseerumine tagab diskursuse üha uuesti loomise (Holquist 1990). Boris Groysi (1988) jaoks on totalitaarne retoorika sakraliseeritud vastanduspõhine narratiiv, kus keeleline polarisatsioon muutub poliitilise identiteedi määravaks mehhanismiks. Toimub progressi ja valgust kandva uue aja inimese vastandumine vanale, pimedale ja dekadentlikule. Seega toimib totalitaarne diskursus ühtaegu nii keelelise süsteemina kui ka poliitilise võimu tehnoloogiana, mis on üles ehitatud rituaalsetele vastanditele, normatiivsetele epiteetidele ja poliitiliselt määratletud märksõnadele.

Üheks totalitaarse diskursuse binaarse struktuuri mudeliks on hea ja halva vastandamine. Kui heaks peeti kõike sotsialistlikku/kommunistlikku reaalsusesse kuuluvat, siis halvana nähti seda, mis mingil viisil toimis selle vastu (Andrews 2011, 7–8). Kõik süsteemi endaga seostuv pidi olema esitatud ülistavas, positiivses, edasiviivas võtmes. Tüüpilised stampväljendid olid siinkohal näiteks *arenenud, progressiivne, õitsev, sotsialistlik, kommunistlik, rahvalik, kangelaslik, eesrindlik, suurte saavutustega, töövõidud, võitlus rahu eest*. Sageli viidati institutsioonidele – *partei, noorsugu, sotsialistlik kodumaa, suur juht* – ja kasutati metafoore – *helge tulevik, valguse tee*. Samas liigitati halvaks kõik see, mis kuulus kapitalistlikku maailma. Halvast maailmast maaliti sageli apokalüptiline, ohustav pilt, et rõhutada selle taustal oma süsteemi kui „ainuõiget teed“. Märksõnadest võiks siinkohal välja tuua *imperialistlik, mädanev, kriisis, agressiivne, kapitalistlik, vaenulik propaganda, kodanlik moraal*.

Ajalooline kontekst – hilisstalinism ja džäss

Nõukogude džässi ajaloos on Teise maailmasõja järgset perioodi nimetatud iroonilises võtmes „saksofonide sirgeks painutamise ajastuks“ (Moshkow 2023, 10). Tege- mist oli džässi jaoks dramaatiliseks kujunenud ajajärguga, mil hilisstalinismi aegsete tõmbetuulte käigus hakkas võimude sallivus džässi suhtes järk-järgult langema. Kui Suure Isamaasõja ajal oli džäss dialoogis nõukogude propagandaga, mängides olulist rolli patriotismi õhutamisel kodumaa kaitsel, siis alates 1946. aastast hakkas sallivus ilmutama hääbumise märke. Selle põhjusteks olid partei püüe saavutada kontroll

ühiskonna üle, Kremli poliitikute omavaheline võitlus ja suurenev vastasseis lääne- ning sotsialistliku maailma vahel.

Ždanovštšinaks nimetatud ideoloogiliste rünnakutega tehti algust 1946. aastal dekreediga „ÜK(b)P KK otsused ajakirjadest Zvezda ja Leningrad“, kus süüdistuste osaliseks said rahva seas väga populaarne humorist Mihhail Zoštšenko ja luuletaja Anna Ahmatova. Nõukogude Heliloojate Liidu orgkomitee reageeris otsusele pleenumiga 2.–8. oktoobril Moskvas, kus laululooja Isaak Dunajevski rõhutas, et Lääne-Euroopa tantsu- ja džässmuusika mehhaaniline kasutamine nõukogude inimeste tunnete ja mõtete väljendusvormina tuleb kõige otsustavamal viisil hukka mõista. Lisaks kritiseeritakse „teooriakest“, mille kohaselt vajab rahvas sõja järel puhkust suurtest ideedest. See olevat paraku viinud ideetute, apoliitiliste teoste loomiseni ning toonud kaasa otsese labastamise ja nõukogude inimese kuvandi moonutamise (Sovetskaja Muzyka 1946).

Teine ždanovštšina ajastul toimunud ideoloogiline kampaania oli seotud otsusega Vano Muradeli ooperi „Suur sõprus“ kohta. 10. veebruaril 1948 vastu võetud resolutsioon algatas kõige jõulisema muusika vastu suunatud kampaania kogu nõukogude muusika ajaloos. Stalini isikliku vastumeelsuse tõttu ooperi suhtes sai Muradeli etturiks suuremas mängus, mille eesmärgiks oli puhastustöö sõjajärgse klassikalise muusika laval. Määruse sõnavaras oli keskseks terminiks *formalism*. Richard Taruskini (2005) sõnul kasutati formalismi mõistet halvustava sildina nende teoste kohta, mis keskendusid eeskätt vormilistele ja tehnilistele aspektidele ning jätsid tagaplaanile ideoloogilise ja ühiskondliku sõnumi. Selline muusika ei vastanud nõukogude esteetilistele tõekspidamistele, kuna oli arusaadav ainult muusikalisele eliidile ja mitte laialele massidele. Kuigi otsuse fookuses oli Muradeli ooper, oli kampaania suunatud ka teiste formalismi viljelevate heliloojate vastu, nagu Dmitri Šostakovitš, Sergei Prokofjev ja Aram Hatšaturjan.

Kohe peale „Suure sõpruse“ otsuse ilmumist toimub Eesti Nõukogude Heliloojate Liidus arutluskoosolek, kus tunnistatakse, et selles toodud kriitika käib ka eesti heliloomingus esinevate puuduste ja väärnähtuste kohta. Liidu juhatuse avalduses mainitakse muuhulgas ka džässi ja tõdetakse, et see muusika ei sobi kokku nõukogude inimese kunstimaitsuga:

Eriti tuleb aga meie kergesisulisele ja ajaviitemuusikale ette heita tühise ning talumatu ameerika džässmuusika matkimist. Sellise repertuaari kasutamine on väär ja vastuvõtmatu nõukogude inimese arenenud kunstimaitsel. Lähtudes neist kõrgeist nõudeist, mida ÜK(b)P Keskkomitee otsus asetab meie muusikakultuuri arengule ja selle viljelemisele, peame viibimata võtma revideerimisele senise repertuaari, kõrvaldades sealt kunstinõudeile mittevastavad palad. (Härm 1948)

„Saksofonide sirgeks painutamise ajastu“ džässivastane retoorika Nõukogude Liidus tipnes Viktor Gorodinski (1950) esseega „Dzhaz i muzykalnaja kultura dekadansa“ („Džäss ja dekadentsi muusikakultuur“), mis nägi trükivalgust autori ajastu vaimus kirjutatud kogumikus „Muzyka duhovnoj nishhety“ („Vaimse vaesuse muusika“). Vladimir Feiertag (1999, 346) on „teost“ selle äärmuslikkuse tõttu kutsunud irooniliselt „ultrapatriootilise konservatismi manifestiks“. Dirigent Gennadi Roždestvenski (1963, 240) on raamatu kohta maininud, et see on täis võhiklikkust ja väited, mis esitatakse lugejale ebaviisakas ja labases vormis. Kuid just need „asjatundmatud avaldused“ määrasid 1950. aastatel Nõukogude ideoloogide ametliku seisukoha džässi. Pilguheit Gorodinski eluloosse näitab, et tegemist oli professionaalse muusikateadlase ja kirjas-tuse Muzgiz peatoimetajaga, kelle teadmised džässist olid paraku puudulikud.

Gordinski vulgaar-ideoloogilise sõnavara kaudu räägitakse džässist kui metsikute inimeste ja vaimse vaesumise muusikast:

Kui raadio toob meie kõrvu ebakõlalist müra ja mõirgeid, katkiste nõude klõbinat, mingi kaamelisarnase eluka kõrist tulevat ulgumist, mõttetute sõnade lausumist, retsitatiivi, sekka kas nuttu või purjus luksu-mist, tundmatute pillide helisid, mis ajavad peale külmavärinad, siis me kuulame metsikute inimeste muusikat, ennekuulmatu vaimse vaesuse muusikat, ükskõik kuidas me seda nimetama – kas džäss või sving või bugi-vugi.¹ (Gorodinski 1950, 81)

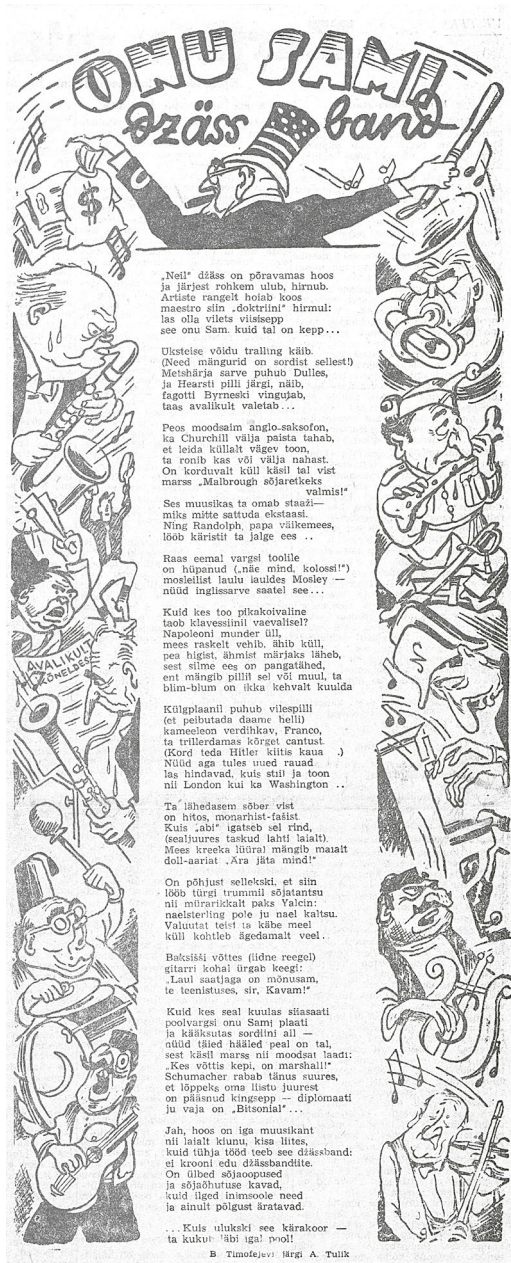
Eesti kultuurielu kulges sõjajärgsel perioodil järkjärgulise ideoloogilise haarde tugevnemise suunas. Vahepeal sõjajärgsel järel-eesti ajaks kutsutud perioodil olulist ideoloogilist sekkumist ei toimunud ja loomingu valdkonnas jätkus tegevus sarnaselt Eesti Vabariigi aegadele. Pööre toimus 1947. aastal, mil sovetiseerimisprotsess intensiivistus ning nõukogulike seaduste ja valitsemismudelite kehtestamiseks hakati kasu-tama repressiivsemaid meetodeid. Ideoloogiline haare tugevnes veelgi 1950. aasta märtsis Eestimaa Kommunistliku Partei VIII pleenumil vastu võetud otsusega, mille kohaselt endine „pehme kriitika“ asendus „puhastusega“. Selle käigus süüdistati suurt hulka Nõukogude-eelsel ajal tegutsenud kirjanikke, kunstnikke ja heliloojaid „kodanli-kus natsionalismis“ (Kuuli 2006).

„Onu Sami džässband“ – džäss ja poliitiline satiir

Ajakirjandusest leiame 10. jaanuaril 1948. Sirbi ja Vasara viimasel leheküljel ilmu-nud džässiteemalise fõljetoni pealkirjaga „Onu Sami džässband“. Keskajakirjandusest tõlgitud luulevormis üllitis räägib lääne poliitikutest koosnevast džässorkestrist, mida dirigeerib onu Sam. Satiirilise kirjutise eesmärgiks on rünnata nõukogude ideoloogilisi

1 Tõlked siin ja edaspidi käesoleva artikli autorilt.

vaenlasi – lääneriikide poliitilisi juhte, keda on tekstis kujutatud grotesksete eri instrumentidel mängivate karikatuuride tegelastena. „Muusikute“ tegevuse visuaalseks illustreerimiseks on kasutatud teksti ümbritsevaid karikatüüre. Muusikariistad ja neid „piinavad“ poliitikud on üllitises muutunud ideoloogilisteks sümboliteks, mille kaudu kujutatakse imperialismi, sõjaõhutamust ja poliitilisi manipulatsioone. Džässbändi tervi-



Fõljeton „Onu Sami džässband“. Sirp ja Vasar, 10. jaanuar 1948.

kuna võib vaadelda allegoorilise mudelina kapitalistlikust maailmast, kus poliitika, raha ja kultuur on lahutamatult põimunud ning moraalselt korrumppeerunud. Seega on siinkohal džäss ja lääne poliitikut osutunud võrdväärteteks partneriteks vaenlase kujutamisel.

Orkestrisse kuuluvad näiteks „metshärja sarve puhuv“ John Forester Dulles – ameerika poliitik ja oluline figuur külma sõja perioodil, kes toetas agressiivset hoiakut kommunismi vastu; poliitik William Randolph Hearst, kes rajas riigi suurima meediakompani Hearst Communications, ja „fagotti vingutav“ James Francis Byrnes – Ameerika riigisekretär, kes sõja ajal juhtis sõjamobilisatsiooni ametit. Mainitakse ka Briti fašismi-meelset poliitikut Oswald Mosley't. Kavam'i all peetakse ilmselt silmas Iraani peaministrit Ahmad Qavam'i, kellega Nõukogude Liidul olid tol ajal vastuolulised suhted.

Retooriliste võtete hulgast leiame kirjutises džässi animaliseerimist, millele viitavad kirjeldused sellest, et muusika ulub, hirnub, kiunub ja vingub. Kõnekujundite funktsioon ei ole siinkohal mitte poeetiline kirjeldamine, vaid ideoloogiast lähtuva moraalse hinnangu andmine džässile – see muusika on loomalik ja taandub instinktiivseks ja kontrollimatuks häälitsemiseks.

Kirjutisest ei puudu ka nõukogulikule retoorikale omane sõjatemaatika. Näiteks orkestrisse kuulunud Türgi nõukogudevaenulikku poliitikut Hüseyin Cahit Yalçın'i iseloomustatakse järgmise fraasiga: „Lööb türgi trummil sõjatantsu nii mürarikkalt paks Yalçın.“ Följetoni lõpus seostatakse džässbändi sõjaohuga:

Jah, hoos on iga muusikant
nii laialt kiunu, kisa liites,
kuid tühja tööd teeb see džässband:
ei krooni edu džässbandiite.
On ülbed sõjaoopused
ja sõjaõhutuse kavad,
kuid ilged inimsoole need
ja ainult põlgust äratavad.

Ent õnneks ei krooni „džässbandiitide“ tegevust edu. Tuginedes nõukogulikule „ette määratud lõpu“ loogikale, mille kohaselt vaenlase tegevus on määratud läbikukumisele, leiavad nii džässbänd kui ka poliitikut vältimatu lõpu: „Kuis ulukski see kärakoor – ta kukub läbi igal pool!“

Valter Ojakäär – „Džässimuusikast“

Ilmekas näide hilisstalinismi aegsest džässiretoorikast on Valter Ojakääru nime all ajalehes Sirp ja Vasar ilmunud artikkel pealkirjaga „Tänapäeva Ameerika džässimuusi-

kast“ (Ojakäär 1949). Üllitise kirjutamist on Ojakäär hiljem meenutanud enesekriitilises võtmes, tunnistades oma teo ebakohasust:

Tõele au andes olen kirjutanud ka lollusi. Minu üks esimesi katsetusi oli siis, kui kavatsesin kirjutada tutvustava artikli džässist. Tollal algas kodanlike natsionalistide jälitamine ja külma sõda ning soe vahekord ameeriklastega lõppes. Ma mängisin tollal džässorkestris.

Kirjutasin esimese artikli valmis, saatsin Sirpi ja Vasarasse. Mind kutsuti vestlusele ja tuli välja, et artikkel on ideoloogiliselt vildakas. Ütlesin, et võtame tagasi. Aga toimetaja ütles, et töötame selle ümber ja avaldame. Ta küsis, kas on koomilisi seiku. Tollal naeruvääristati džäss. Ma ütlesin, et on naljakaid laulupealkirju nagu „Avocado Seed Soup Symphony“. Tema korjas sealt paar pealkirja kokku ja kirjutas loo ümber, öeldes, et nüüd see sobib.

Orkestrikaaslased naersid, et sellist lollust pole nad varem küll lugenud. Aga mõni oli tõesti pahane. Ütlesin, et loost on minu oma ainult algus. Nii et minu tulek tollasesse ajakirjandusse oli täielik ebaõnnestumine. Ma usun, et keegi tollal alustanud ajakirjanikest ei saa öelda, et kõik, mis ta kirjutas, avaldati muutmata kujul. Ikka muudeti. (Niineste 2008)

Artikli toimetajaks oli tol ajal ajalehe muusikaosakonna juhatajana töötanud Aron Tamarkin, kelle „tsensorikääride“ lõikustöö järgselt sisaldas džäss ajaloo tutvustuseks mõeldud kirjutis vaid 25 protsenti algselt kirjutatud tekstist (Ojakäär 2008, 335). Džäss ajaloo asemel leiame artiklist läbi nõukoguliku ideoloogilise prisma kujutatud moonutatud ülevaate, mille sisuks on vihane Ameerika- ja kapitalismivastane propaganda.

Artikli keskmeks on retoorika, mis nahutab Ameerika elustiili, selle väärtuseid ja kultuuri ning halvustab Ameerika „barbaarset meelelahutust“ ja kodanliku ühiskonna „langevat mentaliteeti“. Džäss vastu ollakse meelestatud juba artikli alguses:

Tänapäeva Ameerika muusikaelus on džässimuusikal suurim sõnaõigus. Džässimuusikast koosneb kaugelt üle poole raadiosaadetest, heliplaaditööstused paiskavad turule aastas miljoneid džässimuusika-plaate ja kontserdisaalid lähevad üha enam džässorkestrite käsutusse. See on eredamaid näiteid ameerika muusikakultuuri „õitsengust“. (Ojakäär 1949)

Ameerika ühiskonna rahakesksusest ja selle hävitavast mõjust andekatele muusikutele räägitakse järgmist:

Muusika nagu muudegi kunstiharude väärtuse peamiseks mõõdupuuks on Ameerikas dollar. Soliste ja orkestreid hinnatakse summade järgi, milliseid nende esinemised kokku toovad. Seetõttu on džäss ja dekadentliku, kerge muusika alale siirdunud tasuvama teenistuse huvides mitmed tõeliselt andekad kunstnikud, nagu sopran Lily Pons ja pianist Oscar Levant. (Ojakäär 1949)

Viimati nimetatute puhul oli tegemist muusikutega, kes tegutsesid nii klassikalise kui ka populaarmuusika vallas. Lily Pons oli tuntud Prantsuse-Ameerika päritolu koloratuursopran ja näitleja, kes oli sage külaline Metropolitan Opera laval. Samaaegselt ei peljanud ta laulda populaarmuusikat, tehes salvestusi ja osaledes TV- ja radiošou-des. Ameeriklasest Oscar Levant tegutses kontsertpianisti ja heliloojana ning osales mitmes populaarseks saanud filmis.

Ka laulude sõnad väidetakse esindavat „Ameerika monopolistide huve“. Nende eesmärk on joovastada inimeste teadvust illusioonidega „muinasjutulisest ja õnnelikust elust“. „On selge, et selliseid eesmärke teenides džässimuusika pidi kaotama ja tegelikult kaotaski igasuguse sisulise väärtuse ning suundus välisele efektitsemisele, sensatsiooni taotlemisele,“ kõlab hävitav hinnang džässile.

Korduvalt võib kirjutisest leida viiteid rassi(smi) teemadele. Näiteks artikli eelviimane lõik esindab tüüpilist mustanahalise-valge vastandamist džässialases kõnepruugis. Kui muusika must päritolu oli nõukogude ideoloogia peamine põhjus džässi toetamiseks, siis džässi „kodanlikku valget“ alget nähti vaenuobjektina. Siinkohal tuleks mainida, et Nõukogude Liidus oli poliitiline vaade välismaalastele ideoloogiliselt, mitte etniliselt või rassiliselt määratletud, selle aluseks oli marksistlikust seisukohast lähtuvalt töölisklassi ülimuslikkus. Ametliku kuvandi kohaselt oli mustanahaline „sõbralik välismaalane“ ja sotsiaalselt lähedane sõber, erinevalt „võõrast välismaalasest“, kes oli peaaegu alati „valge, rikas ja paks“ kodanlane (Weitz 2002, 17). Samal ajal ei suutnud Nõukogude võimu antikolonialistlik retoorika varjata riigi kodumaist rassismi ja ksenofoobiat. Nõukogude Liidus elavaid aafriklasti ajas sageli segadusse arusaamatu segu riiklikult toetatud propagandast, rassismist tegelikus igapäevaelus ning ennastsalgavast suuremeelsusest ja soojusest, mida nad kohtasid paljudes nõukogude inimestes (Matushevich 2006).

Sümpaatiaga viidatakse kirjutises džässi mustadele juurtele – Mississippis alamjooksul levinud „kurvakõlaliste neegrilaulukestele, nn. bluesidele“. Ent edasine muusika areng toimub kapitalistliku kommertsiaalse maailma seaduste järgi:

Džässirütmi alusel valgete juures tekkinud salongtantsud avasid ameerika businessmanidele suurejoonelised võimalused panna see uus muusikaliik raha teenima. Järk-järgult kiskusid valged mustadelt monopoli džässimuusikale ja arendasid sellest viimase kolmekümne aastaga „muusika“, mida praegu ameerika džässi apoloogeetid uhkusega nimetavad ameerika kunsti puhtaimaks väljenduseks. (Ojakäär 1949)

Järgmine näide illustreerib tüüpilist naiivsusele kalduvat Ameerika rassilise ebaõigluse esitusviisi:

Kuigi džässorkestrites esinevad värvilised muusikud valgete kõrval, ei ole sugugi kadunud tavaline nn. „color-line“ (värvusepiir). Kontsertidel on neegritele ainult tagumised istmed. Mõni neegermuusik võib olla publiku suur lemmik, aga väljaspool poodiumi koheldakse teda niisama alandavalt nagu iga teist musta. (Ojakäär 1949)

Üheks nõukoguliku verbaalse rünnakustrateegia võtteks olid tendentslikud tõlgendused. Kujukas näiteks on siinkohal lõik, mis pühendatud Ameerika džässlauljale ja muusikule Slim Gaillardile (artiklis nimekujuga Caillard). Tegemist oli 1930. aastate lõpus ja 1940. aastate alguses tegutsenud muusikuga, kelle publiku meelt lahutavateks võteteks olid koomilised paroodiad, rahvalik huumor ja absurdsed tühisõnaliste tekstidega laulud. Tal oli oskus kirjutada lauludele naerutavaid pealkirju, nagu „Banaani-koored langevad“ või „Serenaad puudlile“ ja lavastada omanäolisi etendusi, mis segasid omavahel svingivat džässi, humoorikat jutuvada ning Gaillardi enda poolt leiutatud fantaasiarikast ja koomilist keelt (Garrett 2012, 57). Gaillardi, Leo Watsoni ja Slam Stewarti poolt mängitud triot „Avokaado seemnesupi sümfoonia“ kirjeldatakse artiklis kui „muusikalist bakhanaali“, mis koosnes „kolme laulja mõttetust lällutamise klaveri, kitarr ja bassi saatel“. Publikut tõmmati ligi peaasjalikult sellega, et „kõik kolm lauljat esinesid marijuana-taimest valmistatud uimastusaine mõju all“. Artikli lõik lõpeb järelausega: „Üldse levib džässimuusikas mõistusele käegalöömise ja absoluutse vaimse tühjuse kummardamise kultus.“ Tühjuse näideteks on fraasid „Mop, Mop“, „Blop, Bah“, „Pom Pom“, „Raba kirves, Max“ ja „Ära löö oma naist labidaga“.

Džässi muusikalisest arengust räägitakse seoses svingiga. Esialgu viidatakse selle ilmumisele 1930. aastate keskel neutraalses võtmes: rõhutatakse stiili sensatsioonilisust ja esitletakse Benny Goodmani kui esimest bändijuhti, kes kasutas svingi, „mida kõik džässorkestrid kohe jäljendasid“. Negatiivseks peeti aga „swingimise“ traditsioon halba mõju klassikalistele meistriteostele: „Halastamatult tõmmati džässi rataste vahele Bachi, Brahmsi, Tšaikovski, Griegi jt. heliteosed. [. . .] See barbaarne „kosutamine“ kestab edasi tänapäevani, olgugi et swing ise on juba teed andmas uutele stiilidele.“

Järgmisena tutvustatakse *bebop*'i – stiili, mis olevat oma nime saanud „neegrite žargoonist ja tähendab tugevat eksaltatsiooni“. Ajalooliselt on *bebop*'il iseenesest mitu etümoloogiat. Üks enamlevinud nn onomatopoeetiline selgitus räägib sellest, et sõna *bebop* jäljendab kiiret kahenoodilist fraasi, mida solistide poolt soolo sissejuhatuses või lõpus mängiti. Vaatamata sellele, et ajalooliselt seostub *bebop* eelkõige mustanahaliste muusikutega, on arvamus stiili suhtes hävitav: „See stiil pakub mõttetuid helide ja rütmide kombinatsioone, misjuures tekst on asendatud sisutu lällutamisega.“

1940. teises poole areenile ilmunud progressiivset džässi kirjeldatakse formalistlikus võtmes kui muusikat, millel „puudub meloodia, tonaalsus ja ühtlane rütm“. Progressiivse džässi „isa“ Stan Kentoni muusikalised uuendused saavad kindlalt hukkamõistu osaliseks. Tema pala „Artistry in Percussion“, mis on tõlgitud kui „Kunstitöö perkussiooni alalt“ leitakse olevat teos, „milles peale 8 löökinstrumenti kolina vaevalt kuuleb midagi muud“. Loos pealkirjaga „See on minu teema“ (originaalis „This is My Theme“) retsiteerib vokalist June Christy (artiklis Christie) „segast, riimita ja värsimõõduta luuletust purunevaist aknaaklaasidest, tuhande marssiva jala müdinast ja „mõtete kaugest kajast““. Seda saadavad „juhuslikud karjatused üheksal vaskpillil ja trummi häirivad kolksud“.

Vihavalangu alla satub ka „dekadentsiapostel“ Igor Stravinski ja tema „Eebeni kontsert“, mida tituleeritakse kui läbinisti formalistlikku teost. Originaalis on „Ebony concerto“ nimetust kandev teos kirjutatud 1945. aastal Woody Hermanile ja tema First Herd'ile. See kõrgelt tunnustatud Stravinski heliteos klarinetile ja džässbändile on pärit helilooja neoklassikalisest perioodist. „Ebony Concerto“, mida Stravinski ise nimetas „džäss *concerto grosso*’ks koos bluusiliku aeglase osaga“, valmis vahetult pärast Teise maailmasõja lõppu ja esindab helilooja süvenemist kergesse muusikasse.

Džässikriitiliste märkuste hulka kuuluvad väited, et džässmuusika peamiseks eesmärgiks on sensatsiooni taotlemine, mida saavutatakse läbi välise efekti ja originaalitsemise. Näitena on siinkohal toodud „Spike Jones ja Tema Linnasellid“, kes on „spetsialiseerunud vähenõudliku publiku naerunärvide kõditamisele muusikaliste ulakuste kaudu“. Selleks kasutatakse äratuskella, politseivilet, jalgrattapumpa ning lõhutakse klaasnõusid. Olgu mainitud, et Spike Jones (1911–1965) oli Ameerika muusik ja koomik, kes sai tuntuks oma ansambliga Spike Jones and His City Slickers. Ta parodeeris populaarset muusikat ja klassikalisi teoseid, kasutades tahtlikult absurdseid heliefekte, müra, instrumentide „valesti“ mängimist ja *slapstick*-humorit. Jonesi looming tõi muusikasse teadlikult koomilise ja anarhilise mõõtme ning mõjutas oluliselt muusikalise huumori, satiiri ja heliparoodia arengut 20. sajandi keskpaigas.

Džässiteemalised kirjutised 1950. aastate algul

1950. aastate alguse Õhtulehes on avaldamist leidnud järjekordne džässi halvustav kirjutis: Harald Suislepa² (1951) luulevormis „Bugi-vugi ehk Ameerika „muusika““. Lühike, kuid äärmiselt kontsentreeritult ründav üllitis kirjeldab argist olukorda, kus minategelane on lahti keeranud raadio, millest kostavad paanikat ja õudust tekitavad

2 Harald Suislepp (1921–2000) oli ajakirjanik, kirjanik ja luuletaja, kes kasutas oma loomingus sageli kommunistlikule ideoloogiale omast sõnavara, tegutses nõukogude ideoloogilises raamistikus ning tema looming vastas kommunistliku kultuuripoliitika väärtushinnangutele.

helid. Tekstile seatakse raam juba pealkirjas: jutumärgid sõna „muusika“ ümber tühis-
tavad džässi kui aktsepteeritava kunstivormi ning osutavad sellele kui pseudokultuu-
rilisele nähtusele.



„Bugi-vugi ehk Ameerika „muusika““. Õhtuleht, 14. juuli 1951.

Selles, et džäss kujutab endast võõrast ja kultuuriliselt hävitavat ilmingut, püü-
takse lugejat veenda, kasutades emotsioone mõjutavaid vahendeid – nii sensoorset
šokiefekti kui ka groteskselt mõjuvat õudusepoetikat.

Teksti narratiiv on üles ehitatud jutustaja isikliku kogemuse kaudu: juhuslik raadio
sisselülitamine vallandab jõuliselt pealetükkiva ja kontrollimatu helidevoo. Raadiost
kuuldav pole muusika, vaid heliline agressioon, mis „paugub“, „kriiskab“ ja „oigab“. Kuuldav müra on muutunud lausa füüsiliselt ründavaks, tekitades kuulajates kehalisi
reaktsioone – higipiisku, ehmatust ja paanikat. Kõikidest kohalolijatest on saanud
hirmuäratava helide pealetungi ohvrid: laps kisendab, kass põgeneb, naaber tarvitab
rahusteid, naine varjub teki alla ja vanaema peab toimuvat viimsekspäevaks. Niisiis,
džäss kujutab endast suisa kollektiivset ohtu.

Luuletuse lõpp mõjub omamoodi ootamatult. Pärast apokalüptilisuseni küündi-
nud paanikat ja õudu selgub, et „see mürgel oli ainult Ameerika džäss“. Kuid sõna
ainult ei toimi selles kontekstis rahustavana, vaid irooniliselt – see rõhutab, et juba
džässi olemasolu on piisav, et tekitada kaost ja hirmu. Džäss on koondanud endasse
kõik omadused, mis on seotud võõra, ohtliku ja kontrollimatuga. Tegemist ei ole siin-
kohal muusikalise stiili kriitikaga, vaid ideoloogilise tähenduse projitseerimisega
muusikale.

Paanikat külvatakse ka 1952. aastast pärit Põltsamaa ajalehe Kiir rubriigis „väike
veste“ avaldatud teates, mille kohaselt kohaliku kooli peoreklaami hulgas seisis kuu-

lutusel rasvaste tähtedega maalituna: „Tants. Mängib džässorkester“. Kuulutus osutub sedavõrd õudusttekitavaks, et sunnib autorit kirja panema koguni gängsteriloo sugetemega kirjutise:

Olles palju lugenud metsikust ookeanitagusest maast ja nähes, et ka siin hakkab meid kummitama mingisugune džäss, võime oma silme ette maalida järgmise pildi:

„Peen“ ameerika tantsulokaal. Džässi juurde on kuhjatud hunnik lammutamisele kuuluvat utili. Igasugu jänkide ja gangsterite saatel liiguvad saalis ringi ainult osaliselt kaetud „seltskonnadaamid“, peletades eemale sumbunud õhku Ilse Holdi inimnahast lehvikutega.

Äkki ilmub lavale konferansjee ja sihib püstoliga rahva sekka. Kostab pauk, teine... ja siis alustab džäss metsikut mängu. Džässi kõrvulukustava kolina sekka kostab püstolipauke ja sureva inimese korinat...

Ja mis meid sügavamalt mõtlema paneb on see, et kas ka Põltsamaa Keskkoolis on siis kokku klopsitud mingisugune metsik džäss, et on hakatud lõmitama lääne kultuuri ees? Kas kooli muusikaõpetajad pole siiski läinud äärmustesse, organiseerides estraadiorkestri või ansambli asemel mingisuguse jazz-bändi? Või on arvatud, et ameerikalik džäss on kuulutusele mõjuvam maalida kui lihtsalt orkester ja see sinna paigutatud nn. mõjuva sõnana, mis meelitab rohkem rahvast...?

Kui nii, siis on talitatud väga valesti, sest meie armastame kuulata küll head estraadimuusikat, mitte aga mingisugust ameerikalikku džässi. (Kaalep 1952)

Kirjeldus algab Ameerika tantsulokaalis toimuva kujuteldava stseeni kirjeldamisega, mis on edasi antud groteskse ja õudusttekitava pildina. Tegemist ei ole realistliku kirjeldusega, vaid fantaasiaga, mille eesmärk on luua lugejas vastikustunnet ja hirmu. Džäss seostatakse tekstis süstemaatiliselt vägivalda, kuritegevuse ja surmaga: püstolipaugud, sureva inimese korin ja „metsik mäng“ loovad pildi muusikast kui hävitavast jõust. Kõige äärmuslikum õuduskujund kirjutises on viide Ilse Kochi (tekstis „Ilse Hold“) inimnahast lehvikutele. Selgituseks olgu öeldud, et Ilse Koch oli kurikuulus natsikurjategija, kelle sadistlik tegevus Buchenwaldis olevat viinud muuhulgas koonduslaagri vangide nahast lehvikute valmistamiseni.

Hirmutustaktika teenib aga kindlat eesmärki – süüdistada Põltsamaa keskkooli lääne ees lõmitamises seoses sõna džäss mainimisega tantsuõhtu kuulutusel. Miks ei mängita „meie“ head estraadimuusikat, vaid mingisugust võõramaist džässi?

Kriitikale vastab Põltsamaa kooli direktor Kalju Teras vabandavas toonis selgitusega lehe järgmises numbris, kus sõna džäss-orkester kasutamisele viidatakse kui vormilisele veale:

Põltsamaa Keskkooli Õpilaskomitee isetegevuspeo kuulutusele sattus sõna „džäss-orkester“ kooli direksiooni mitteküllaldase kontrolli tõttu. Väljapandavaid kuulutusi kooli direksioon ei kontrollinud. Tegelikult on kooli juures loodud keelpillide orkester, kes on esitanud ja esitas ka möödunud peol nõu-

koguliku sisuga kontsert- ja tantsupalasad. Vormilisi vigu peokuulutuste juures tulevikus ei esine. (Teras 1952)

Omapärane kõverpeeglis kirjutis on Mustvee rajooni ajalehe satiirinurgas ilmunud „Selline on kodanlik „sport““, millega taaskord rünnatakse ideoloogilist vaenlast – Ameerikat ja selle kultuuri:

Täiskiilutud restorani hiigelsaal... Džäss undab ja kiunub. Saali keskel asuval tantsupõrandal vingerdavad tantsijad üksteisele toetudes.

Äkki vaikib muusika. Sportlasele omase kehahoiakuga noormees ilmub tantsupõranda keskele. Ta plaksub käsi ja hõikab: „Hallo! Leedid ja džentlmenid! Kohe algab maratonijooks. Võite koostada paarid!“ Uuesti möirgavad saksofonid ja trummipõrina saatel asuvad starti poolalasti mehed ja naised. Džentlmenid seovad neid käsipidi paaridesse.

Kõlab püstolipauk ja „maratonijooks“ algab... Paaridel tuleb joosta mööda restorani mitu head kilomeetrit. Jooksnud mitukümmend ringi, kukub esimene tütarlaps, kiskudes enesega kaasa partneri, siis teine... saalis puhkevad kiiduavaldused, naer. Džäss mängib tušši. Kukkunud kõrvaldatakse kohe rajalt, et vabastada teed ülejäänud jooksjaile. Joobnud ergutavad jooksjaid kisa ja vilega. „Võistlused“ jätkuvad seni, kuni jääb ainult üks paar, kes kuulutatakse võitjaks. Kuid tihti seab ettevõtja tingimuseks: mitme kilomeetrine distants tuleb joosta lõpuni. Sel puhul saavad esikoha võitnud jooksjad suurema tasu. Kuid niisuguseid õnnelikke on harva, kuna võistlusest võtavad osa poolnälginud, meelegeitleni viidud töötud, kellele selline jooks on ülejõu käiv.

Sedaliiki vaatamänge korraldatakse Ameerikas sageli, sest see suurendab silmnähtavalt restorani läbimüüki ja toob restoranipidajatele lisatulu. (Oktoobri tee 1954)

Kirjutisega viidatakse Ameerikas 1920. ning 1930. aastatel suure depressiooni ajal harrastatud tantsumaratonidele (*dance marathons*).³ Tegemist oli mitmepäevaste või koguni nädalaid kestvate kuni 1000 tunnini ulatuvate halastamatute üritustega. Need kujunesid inimliku vastupidavuse võistlusteks, mille jooksul pidid paarid tantsima või lakkamatult liikuma. Sageli olid osavõtjateks vaesed ja töötud, kes lootsid rahaliste auhindade abil oma olukorda parandada. Populaarseks saanud meelelahustuslikud üritused teenisid samas suuri rahalisi kasumeid.

Tantsumaraton nähtusena sobis ideaalselt kokku nõukogude ameerikavastase propagandaga. See võimaldas näidata kapitalismi julmust, ebainimlikkust ja moraalset rikutust ning süsteemi ohvriks muutunud inimesi: poolnälginud ja meelegeitel töötuid, kes olid ellujäämiseks vajaliku raha nimel valmis oma keha kurnama ja vääriskust alandama. Publik seevastu nautis osalejate kannatusi, reageerides osalejate kur-

3 Vt lähemalt Martin 1994.

natusele ja sellest tekkinud kukkumistele naeru ja kiiduavaldustega. Seega kujutatakse ameerika ühiskonda paigana, kus raha nimel muudetakse inimlik kannatus meelelahutuseks. Džässist sai omakorda igati sobiv taust inimesi eksploateerivale tegevusele.

Kokkuvõttena „saksofonide sirgekspainutamise ajastul“ toimunud džässivastastest rünnakutest kõlab lõik ajalehes Edasi ilmunud artiklist „Viis aastat partei Keskkomitee otsusest V. Muradeli ooperi „Suur sõprus“ kohta“. Selles tõdetakse:

[. . .] estraadimuusika ja massilaulu alal on kadunud džässilikkus ja imalläage sentimentalism. Kui varem fabritseeriti hulgaliselt džässfantaasiad rahvalauluteemal,⁴ mis rohkem lähenes ameerika džässile, siis nüüd ei kujuta estraadimuusika endast enam sellist žanri, kus oleks lubatud „kõrvalhüpped“ mahajäänud maitse kasuks. (Edasi 1953)

Tõepoolest, džässi üle kirjasõnas enam ei arutleta. Selle asemel on juttu kerge-test žanritest: avaldatakse arutelusid estraadimuusika, massilaulu ja nõukogude laulu teemadel.

Suunamuutus seoses Hruštšovi sulaga

Stalinismiajastu lõppemise järel on esimeseks muusikategelaseks, kes pärast Stalini surma söandab taaskord kerge muusika teemadel avalikult sõna võtta, ala suurim autoriteet Nõukogude Liidus Leonid Utjossov, kelle sulest ilmub kaheksa kuud peale Stalini surma artikkel „O pesne i legkoj muzyke“ ajakirjas Sovetskaja Muzyka.⁵ Utjossovi sõnul on kergest muusikast vaja rääkida põhjusel, et „hulk küsimusi ja kahtlusi ajab mõtted ärevile, teeb närviliseks, ei lase häirimatult töötada“ (Utjossov 1953). Nõukogude inimeste muusikalistest vajadusest rääkides väidab Utjossov otsekoheselt, et ära on tüüdanud õpetused sellest, millist muusikat nõukogude inimene vajab. Ta vajab kõike: ooperit, sümfooniast, laulu, romanssi ja ka kergest muusikast ning tahab tantsida ja laulda. „Ja igavad inimesed ärgu püüdku inimlikke röömusid muuta „abinõudeks“ ega rahvale peale sundida süngete tšinovnikute maitset, kes kunagi ei laula, kunagi ei tantsi, kandes sügavamõttelisuse maski,“ teeb Utjossov sõnaselget kriitikat hiljuti muusikaelus tehtud piirangute suhtes (samas).

Samal ajal ei jäta autor tegemata mürgist torget „rasvunute muusika“ ehk ameerika džässmuusika suunas. Selles on ära tunda varasemast tuttavlikku sõnavara, mille kohaselt on džäss üles ehitatud „neuropaadi krampide rütmile“ ning kujutab endast ilma meloodia ja harmooniata hullunud formalismi kvintessentsi. Rünnakut leevendab

4 Kuigi rahvamuusika kasutamine oli üks viis muuta džässi Nõukogude Liidus ideoloogiliselt vastuvõetavaks, viitab artikli autor siinkohal ironiliselt ka rahvalauluteemasid kasutatavatele „džässifantaasiatele“.

5 Eesti keeles ilmus artikkel Sibiris ja Vasaras 18. detsembril 1953 pealkirjaga „Laulust ja kergest muusikast“.

aga kohene leebemas toonis selgitus, mis toob sisse eristuse: kindlasti ei tuleks arvata, et igasugune džässorkestri poolt mängitav muusika on tingimata halb – hästi harmooniseeritud ja leidlikult orkestreeritud on näiteks George Gershwini, Jerome Kerni, Duke Ellingtoni laulu- ja tantsupalad. Paraku on seda keeruline teostada, kuna nõukogude heliloojad kirjutavad vastumeelselt kergelt instrumentaalset estraadimuusikat ja nende tase jätab soovida. Põhjus on selles, et heliloojad ei valda tehnikat – tantsurütme ja orkestreerimist. Kõigele lisaks ilmub äärmiselt harva tõsisid artikleid, milles analüüsitakse heliloojate-laulumeistrite loomingut või muusikalise estraadi artistide interpreteerimiskunsti.

Uues sulajaiga kaasnenud muutuste tuules arutatakse kerge muusika olukorra üle kuu aega pärast Utjossovi artikli ilmumist, 1953. aasta 19.–29. detsembril Nõukogude heliloojate VII pleenumil nimetusega „Nõukogude laulu olukorrast“, kus sarnaselt Utjossoviga tõdetakse, et nõukogude kerges muusikas on vaja teha muudatusi (Otdel kultury CK KPSS 1954). Ligi poole saja toimunud sõnavõtu tulemusena tehakse avaldus, milles öeldakse, et nõukogude laulukunst ja tantsumuusika on mõlemad väga ühenäolised ning olukorra lahendamiseks tuleb arendada žanri väljenduslikkust rahvuslikkuse suunas.

Nõukoguliku tava kohaselt reageerida Moskva keskvõimuorganite otsustele järgneb keskvõimu tasandil toimunud pleenumile Eestis Heliloojate Liidus 9. märtsil 1954. aastal tantsumuusika teemaline arutus (Sirp ja Vasar 1954). Sellel rõhutatakse, et meie heliloojad ei tohi tantsumuusika probleemide lahendamisel jääda kõrvalseisjaks. Küsimust hakatakse lahendada läbi nõukogulike kultuurikorralduslike struktuuride – ohjad haarab enda kätte asutus nimetusega ENSV Rahvaloomingu Keskmaja. Arutluse lõppotsuses tõdetakse, et tuleb tugevdada võitlust manduva lääne tantsumuusika igandite vastu, mille tarbeks oleks vaja restoranide, kohvikute ja kultuuriklubide juures tegutsevate estraadiorkestrite juhid koondada vastavasse loomingulisse sektsiooni. Kunstilise taseme ja repertuaari sisukuse tõstmiseks käidi välja idee estraadiorkestrite ülevaatuse korraldamisest.

Kujukaks näiteks 1950. aastate keskel džässidiskursuses toimunud muutustest on Tartu rajoonilehes Edasi toimunud arutlused, mis said inspiratsiooni Uno Naissoo märtsis 1956 avaldatud pikemast džässiteemalisest kirjutisest (Naissoo 1956). See on üks mitmetest Naissoo kirjutatud artiklitest, kus ta tunneb muret džässmuusika olukorra pärast: lahendamata on paljud nii teoreetilised kui ka praktilised küsimused. Lahendust näeb ta töö organiseerimises uute loodavate instantsioonide kaudu, milleks on rahvaloomingu keskmaja juurde loodud kerge muusika sektsioon ja estraadi- ja tantsuorkestrite ühendus.

Ajalehes Edasi oktoobrikuus alguse saanud džässmuusika teemalisel arutelul tõsis tulipunkti repertuaari probleemi lahendamine. Artiklis pealkirjaga „Džässmuusi-

kast“ (Kass 1956) leitakse, et kuigi Tartu ei tunne puudust estraadiorkestritest, on valulapseks repertuaari küsimus – parema puudumisel peavad orkestrid mängima kolmekümnendate aastatest pärinevaid koltunud ja „habemega“ šlaagreid. Samuti pole ühelgi Tartu estraadiorkestril kindlat mängustiili. „Oleks huvitav teada, mida arvavad tartlased meie praegusest estraadimuusikast, kodulinna estraadiorkestritest ja nende mängustiilist ning milliseid palasid soovitakse näha estraadiorkestrite repertuaaris,“ küsitakse artikli lõpus.

Mõne nädala pärast ilmub vastukajana kirjutis orkestrijuht Karl Tuberkult (1956), kes kurdab, et needki vähesed rütmilised tantsupalad, millega heliloojad on „hakkama“ saanud, ei erine enamikus stiililt kümnetest tuhandetest välismaistest paladest. Lahendusena pakutakse välja ajastu kontekstis vägagi uuenduslik idee – võtta muusikakoolides õppekavasse estraadiorkestri erialased küsimused.

Kolmandas kerge muusika teemalises artiklis (Kroon 1956) oodatakse repertuaariume lahendamiseks abi Heliloojate Liidu Tartu osakonnalt ja selle juurde loodud noorteseksioonilt, kuhu tuleks moodustada kergežanrilise muusika alal eri rühm. Aasta hiljem, 1957. aasta novembris tõdetakse, et lootust olukorra paranemisele annab vastloodud Estraadiorkestrite Ühendus, mis haarab enda alla estraadi-, tantsu- ja džässorkestreid kogu vabariigi ulatuses (Edasi 1957). Estraadiorkestrite Ühenduse loomisele reageerisid Tartu linna orkestrite liikmed nõupidamisega 20. oktoobril, kus pidas ettekande Tartu džässielu aktiivne korraldaja Leo Ora. Sellel otsustati muuhulgas viia aasta lõpul läbi Tartu estraadi- ja tantsuorkestrite ülevaatus.

Lõpetuseks

Džässiga seotud betoonkeele tekkimise algus Nõukogude Liidus ulatub 1920. aastate lõppu, kui liberaalne NEPi (*Novaja Ekonomitšeskaja Politika* – uue majanduspoliitika) ajastu asendus „Suure murranguga“ (*Velikii perelom*) – põhjaneva ideoloogilise pöördega, mis tõi endaga kaasa ülemineku riigi täielikule majanduslikule kontrollile ja senise suhteliselt paindliku korra asendumise rangelt tsentraliseeritud süsteemiga. Džässile, mis sisenes nõukogude muusikaareenile koos NEPi vabamate oludega, tähendas see sattumist ideoloogilise rünnakutule alla. Oluline teetähis selles protsessis oli 1928. aastal ajalehes Pravda ilmunud Maksim Gorki (1928) kirikuulsaks saanud artikkel „Paksude muusikast“ („O myzkye tolstyh“), millest sai oluline versta-post nõukoguliku džässivastase rünnakusõnavara väljakujunemisel. Selliselt kõlab artikli kõige tuntum vulgaar-ideoloogilist sõnavarast kantud lõik, kus kirjeldatakse džässorkestri mängu:

Ent järsku kuulduvad öövaikuses idiootsed vasaralöögid. Üks, kaks, kolm, kümme, kakskümmend lööki – see on justkui mudakamakas, mis langeb kristalsesse, poolläbipaistvasse vette. See on kui metslane,

kes ulub, vilistab, möirgab, ragistab, karjub ja jaurab; ebainimlikud hääled lõhestavad õhku, meenutades hobuste hirnumist; kõrva riivavad sigade vaskne rõhkimine, eeslite lõugamine, hiiglaslike konnade armukrooksatused. Kogu see solvav ja hullumeelne kakofoonia on allutatud vaevumärgatavale rütmile. Seda pandemooniumi minuti või paar kuulates tekib tahtmatult kujutelm, et tegemist on hullude orkestriga, kes on hullunud seksist ja mida juhatab hiigelsuure falloosega inimitäkk. (Gorki 1928)

Kui Gorki kirjeldab džässi muusikalise nähtusena, viidates sellele kui loomastunud ilmingule, siis džässi suurima ideoloogilise vastase RAPMi (*Rossiiskaja assotsiatsija proletarskih muzykantov* – proletaarsete muusikute Venemaa assotsiatsioon) kirjutistes saavad alguse kapitalismi vastu suunatud ideoloogilise sisuga rünnakud. Kõiki kerge muusika vorme, kaasa arvatud džässi, põlati eriti nende lüürilisuse ja emotsionaalse loomuse tõttu, mis RAPMi liikmete jaoks oli kodanliku individualismi tunnus ning takistas kollektiivsust, mida peeti vajalikuks esimese viisaastaku industrialiseerimise eesmärkide saavutamiseks. Muusika pidi olema poliitiliselt ja ideoloogiliselt seotud masside valgustamise ülesandega ning aitama täita riigi majanduslikke eesmärke (Nelson 2004, 118). „Kergeid žanre“ kujutatakse kapitalistliku ja väikekodanliku ideoloogia kandjana – selline muusika mürgitab tööliste teadvust, levitab individualismi, seksualiseeritust ja „dekadentsi“ ning takistab proletariaadi mobiliseerimist sotsialistliku ühiskonna ülesehitamiseks. See pärineb „imperialistlikust maailmast“ ja lõbumajade kultuurist. Vastukaaluks nõutakse proletaarset, poliitiliselt kasvatavat muusikat ning riiklikku kontrolli, tsensuuri ja kultuurilist mobilisatsiooni „kahjulike“ muusikavormide kõrvaldamiseks (Proletarskij muzykant 1930).

Džässivastasesse sõnavarasse lisandunud kapitalismivastane aspekt keerles nõukogulikus retoorikas peamiselt kolme teema ümber. Esimene nendest nahutas kapitalistlikku majanduslikku ja rassilist ekspluateerimist: töötajate elu oli haletsusväärne, valitses rassiline ebavõrdsus, mille käigus lintšiti ja rõhuti mustanahalisi. Töölisi ja etnilisi vähemusi esitleti kui kapitalistlike ühiskondade ohvreid. Nõukogude propagandistide teine suur sihtmärk oli kapitalistlik demokraatia ja kolmas ründeliin rõhutas kapitalismi hingetut, majanduslikult juhitud olemust, kus kõik oli müügiks, kus inimesi motiveeris ainult raha ja kus elati hasartmängudest ja unerohust toidetud elu (Johnston 2011, 171–172).

Džässi abil läbi viidud keelelised rünnakud kapitalismi vastu tõid esile selle julmust, inimeste ekspluateerimist ja rahakesksust. Väga selgelt tuleb tüüpiline kapitalismi ründav kõnepruuk esile Ojakäärü artiklis, kus muusikast räägitakse kui kapitalistliku ühiskonna „barbaarset meelelahutusest“ ja „langeva mentaliteedi“ väljendusest. Džässi rolli Ameerika muusikaelus kirjeldatakse irooniliselt kui näilist „õitsengut“, mis tegelikult tähistab kommertsialiseerumist ja sisulise väärtuse kadumist. Muusikat hinnatakse mitte esteetiliste, vaid moraalsete ja ideoloogiliste kriteeriumide alusel, kus

keskseks mõõdupuuks on dollar ja kasum. Džässist räägitakse kui vahendist, millega „Ameerika monopolistid“ joovastavad masse illusioonidega muinasjutulisest ja õnnelikust elust.

Džässist kui läänelik-kodanlikust nähtusest rääkimine juhendus hea ja halva vastanduse skeemist. Mustvalgete kategooriate kohaselt ei kuulunud džäss „meie heasse“, vaid selgelt „vaenlaste halba“ maailma. Ojakääru artiklis joonistub selgelt välja ka manihheistliku vastanduse printsiip, kus džässi mustanahalisi juuri esitletakse positiivselt kui ekspluateeritud algupära, džässi „valge“ areng kuulutatakse aga dekadentlikuks ja ekspluateerivaks. Rassilise ebavõrdsuse käsitus järgib ideoloogiliselt mugandatud skeemi, mis sobitub nõukogude antikolonialistliku retoorikaga, kuid jätab tähelepanuta süsteemisese rassismi ja ksenofoobia. Muusikalisi stiile – swingi, *bebop*'i ja progressiivset džässi – kirjeldatakse formalistlikus ja moraliseerivas võtmes, taandades need sisutühjadeks helilisteks eksperimentideks.

Džässi ründavate keeleliste strateegiate hulgas oli muusikale animalistlike tunnusjoonte omistamine. Muusikat seostati ebainimlike loomlike mittemuusikaliste hääliitsustega. Sellise sõnavara abil taandati muusikaline tegevus instinktiivseks ja kontrollimatuks mürategemiseks ning eemaldati inimliku, teadliku ja kultuurilise kunstiloomingu sfäärist. Animaliseerimist kasutati nõukogude propagandakeeles tüüpilise vahendina vaenlase ebainimliku olemuse esiletoomisel.

Üheks nõukoguliku ideoloogilise tõlgenduspraktika omapäraks oli mitmetähenduslike väljendusvormide semantiline tasandamine, kus ironia, paroodia ja nali kas jäeti märkamata või tõlgendati seda sihipäraselt vääralt eesmärgiga neutraliseerida nende tähenduslik potentsiaal. Heaks näiteks oli siinkohal taaskord Ojakääru kirjutis, kus toimus džässi välistele mittemuusikalistele tunnustele viitamine – pilgatakse palade pealkirju, bändide nimesid ja džässi seostatakse psühheedelsete ainetega. Kritiseeritud näited olid tegelikkuses mõeldud muusikalisteks naljadeks ja pealkirjade puhul oli tegemist humoorikate sõnamängudega. Tegelikule muusika loojate poolsetele ideedele vastandudes pakkus nõukogulik betoonkeel oma tendentslikku seletust, tõlgendades pealkirju sõna-sõnalt ilma kujundlike allhoovusteta, kuulates muusikat tsenseeriva, ideoloogiliselt kallutatud, huumorile kurdi kõrvaga. Selline betoonkeelele omane tõlgenduspraktika näitab süsteemi võimetust või soovi puudumist tajuda kunstilise väljendusviisi ambivalentisust.

Nõukogude diskursuse eesmärkide hulka kuulus inimeste psühholoogiline mõjutamine. See kujutas endast teatud tüüpi emotsioonide esilekutsumist, mis olid kooskõlas süsteemi nn emotsionaalsete režiimidega. Viimaste all peab William Reddy (2001) silmas normiks kujunenud emotsioonide ja emotsionaalsete väljendusviiside kogumit, mis on konkreetsetes ühiskondades teatud ajaloo hetkel ametlikult heakskiidu pälvinud. Need esindavad omamoodi „tundmise reegleid“ – viise, kuidas inimestelt oodatakse

(ja neile lubatakse) teatud tunnete tundmist ja nende väljendamist vastavalt kehtivate poliitilistele, kultuurilistele ja sotsiaalsetele tõekspidamistele. Võimu poolt konstrueeritud emotsionaalsete režiimide eesmärk oli kindlustada oma positsioon ideoloogiliselt laetud sõnumite edastamise kaudu. Nõukogude ajal olid „režiimistatud“ näiteks sellised positiivsed tunded nagu kodumaaga seotud piiritu armastus ja patriotism, entusiasm ning kangelaslikkus töövõtude saavutamisel, nõukogulik tulevikku vaatav optimism ja rõõm. Negatiivseid emotsioone seostati aga valdavalt ideoloogiliste vaenlastega – näiteks külma sõja aegse viha ja sallimatusena kõige lääneliku vastu. Eelpool käsitletud kirjutistes kasutati Ameerika suhtes negatiivsete emotsioonide tekitamiseks hirmu ja õõvastuse esilekutsumise taktikat. Ideoloogilise vaenlase sobilikus valguses kujutamiseks kasutati moonutusi ja ekstreemsusele kalduvaid liialdusi. Äärmuslikkuse näideteks on tantsumaratoni kirjeldus ning „peene tantsulokaali“ episood Põltsamaa ajalehest. Hirmu džässi vastu kutsus esile ka Harald Suislepa luulevormis üllitis, mis ei püüa mõista ega kirjeldada muusikat, vaid mõjutada lugejat emotsionaalselt, muutes džässi vaenuliku maailma heliliseks kehastuseks ja kinnistades sellega totalitaarse kultuurikäsitluse põhiloogikat.

Käsitletud ajastu keelekasutusest rääkides on oluline meeles pidada, et džässi määratleti sageli „kerge žanrina“ ja pandi kokku massilaulu, tantsumuusika, estraadimuusika ja muude meelelahutuslike žanritega. Seega võib väita, et džässi autonoomia selgelt eristuva muusikastiilina oli suhteliselt madal. Lisaks ei tähistanud sõna *džäss* mitte üksnes muusikastiili, vaid vähemalt kuni 1950. aastate lõpuni ka orkestrit, mille koosseisus olid saksofonid ja trummid.

Idee džässist kui vastuvõetamatust nähtusest pole iseenesest unikaalne ega spetsiifiliselt sovetiajale omane, nagu väidab Saksa džässiuuriija Rüdiger Ritter (2018). Džässi ajalugu endises idablokis ei erinenud sugugi džässi ajaloost mujal maailmas. Kõikjal maailmas oli ja on džäss mitmete ühiskonnagruppide vaheliste läbirääkimiste ja kompromisside tulemus. Erisus tuleneb maailma eri paigus valitsevatest sotsiaalsest ja kultuurilistest tingimustest, milles džäss arenes.

Artikkel on osa Eesti Teadusagentuuri rahastatud projektist (nr PRG2140) „Nõukogude Lääs“ uues vaates: individuaalne ja kollektiivne agentsus igapäevaelu kontaktitsoonides Eesti NSV-s“.

Allikad

Andrews, Ernest. 2011. „Introduction.“ – *Legacies of Totalitarian Language in the Discourse Culture of the Post-Totalitarian Era*, toimetanud Ernest Andrews, 1–13. Lanham: Lexington Books.

- Bakhtin, M. M. 1990. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Toimetanud Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Delporte, Christian. 2009. *Une histoire de la langue de bois*. Paris: Éditions Flammarion.
- Edasi*. 1953. „Viis aastat partei Keskkomitee otsusest V. Muradeli ooperi „Suur sõprus“ kohta.“ 10. veebruar.
- Edasi*. 1957. „Arutati estraadi- ja tantsumuusika probleeme.“ 23. oktoober.
- Feiertag, Vladimir. 1999. *Dzhaz ot Leningrada do Peterburga*. St Petersburg: KultInform Press.
- Garrett, Charles Hiroshi. 2012. „The Humor of Jazz.“ – *Jazz/Not Jazz: The Music Heritage and its Boundaries*, toimetanud David Ake, Charles Hiroshi Garrett ja David Goldmark, 49–69. Berkeley, CA: University of California Press.
- Gorki, Maksim, 1928. „O muzyke tolstykh.“ – *Pravda*, 18. aprill.
- Gorodinski, Viktor. 1950. *Muzyka duhovnoj nishhety*. Moskva: Muzgiz.
- Groys, Boris. 1988. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton University Press.
- Härm, A. 1948. „Pühendame tähelepanu repertuaari valikule.“ – *Sakala*, 10. märts.
- Johnston, Timothy. 2011. *Being Soviet: Identity, Rumour, and Everyday Life under Stalin 1939–1953*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Kaalep, M. 1952. „Omamoodi muusikakultuuri viljelejad.“ – *Kiir*, 2. veebruar.
- Kass, K. 1956. „Džässmuusikast.“ – *Edasi*, 19. oktoober.
- Kroon, P. 1956. „Tantsuorkestrite repertuaar olgu värske.“ – *Edasi*, 30. november.
- Lotman, Juri. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London: I. B. Tauris.
- Kuuli, Olaf. 2006. „Muutuvad parteitekstid (1946–1952).“ – *Kohanevad tekstid*, toimetanud Maie Kalda ja Virve Sarapik, 259–270. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- Martin, Carol J. 1994. *Dance Marathons: Performing American Culture in the 1920s and 1930s*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Naissoo, Uno. 1956. „Mõtteid džässmuusikast.“ – *Edasi*, 21. märts.
- Niineste, Mart. 2008. „Valter Ojakäär – muusikaentsüklopeedia K. A. Hermannist Ineseni.“ – *Delfi. Kultuur*, 23. veebruar. <https://kultuur.delfi.ee/artikkel/51120579/valter-ojakaar-muusikaentsuklopeedia-k-a-hermannist-ineseni>.
- Nelson, Amy. 2004. *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Ojakäär, Valter. 1949. „Tänapäeva Ameerika džässmuusikast.“ – *Sirp ja Vasar*, 20. august.
- . 2008. *Sirp ja saksofon*. Tallinn: Ilo.
- Oktoobri tee*. 1954. „Selline on kodanlik sport.“ 10. juuli.
- Otdel kulturey CK KPSS. 1954. „Zapiska otdela kulturey CK KPSS o VII plenuma pravlenija Sojuza sovetstkih kompozitorov SSSR. 9 janvarja 1954 g.“ <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/436425>.
- Petrauskaitė, Rūta. 2014. „The Pathos of the Soviet Press.“ – *Totalitarian and Authoritarian Discourses: A Global and Timeless Phenomenon?*, toimetanud Lutgard Lams, Geert Crauwels ja Henrieta Anisoara Serban, 235–259. Bern: Peter Lang.

- Proletarskij muzykant*. 1930. „Anketa „Proletarskogo muzykanta“ o „legkom zhanre““ – *Proletarskij muzykant*, nr 3, 22–26.
- Reddy, William M. 2001. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ritter, Rüdiger. 2018. „Between Propaganda and Public Diplomacy: Jazz in the Cold War.“ – *Popular Music and Public Diplomacy: Transnational and Transdisciplinary Perspectives*, toimetanud Mario Dunkel ja Sina A. Nietzsche, 95–116. Bielefeld: Transcript.
- Sirp ja Vasar*. 1948. „Onu Sami džäss bänd.“ 10. jaanuar.
- Sirp ja Vasar*. 1954. „Kergest muusikast.“ 19. märts.
- Sovetskaja Muzyka*. 1946. „Itogi plenuma Orgkomiteta Sojuza sovetских kompozitorov SSSR.“ – *Sovetskaja Muzyka* 10 (103): 3–11.
- Suislepp, Harald. 1951. „Bugi-vugi ehk Ameerika „muusika“.“ – *Õhtuleht*, 14. juuli.
- Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Thom, Francoise. 1987. *La langue de bois*. Paris: Julliard.
- Teras, K. 1952. „Vigu ei esine.“ – *Kiir*, 19. veebruar.
- Tuberik, Karl. 1956. „Meie tantsuorkestrite mängustiilist ja päevamuredest.“ – *Edasi*, 4. november.
- Utjossov, Leonid. 1953. „Laulust ja kergest muusikast.“ – *Sirp ja Vasar*, 18. detsember.
- Weitz, Eric D. 2002. „Racial Politics without the Concept of Race: Reevaluating Soviet Ethnic and National Purges.“ – *Slavic Review* 61 (1): 1–29.
- Havel, Václav. (1978) 1991. „The Power of Powerless.“ – *Open Letters. Selected writings, 1965–1990*, koostanud ja toimetanud Paul Wilson, 125–214. New York: Alfred A. Knopf.

Heli Reimann – PhD, vanemteadur Tallinna Ülikooli ajaloo, arheoloogia ja kunstiajaloo keskuses. Uurimisvaldkonnaks on Nõukogude-aegne džässikultuur nii Eestis kui ka Nõukogude Liidus. Temalt on ilmunud raamat „Tallinn ’67: Myths and Memories“ (Routledge, 2022) ning mitmeid teadusartikleid.

E-post: hereli[at]tlu.ee

Characteristics of Soviet Public Discourse: the Case of Jazz-Related Writings in the Late 1940s and 1950s

Heli Reimann

Keywords: Soviet discourse, jazz, late Stalinism, the Khrushchev Thaw

The article examines writings on jazz published in the Estonian press during the late Stalinist period, more particularly in the second half of the 1940s and the early 1950s. This was a period characterised by ideological rigidity and tightening of control over cultural life. At that time, a forceful anti-jazz rhetoric prevailed, reflecting the postwar Soviet authorities' efforts, in the context of the Cold War, to distance themselves from the West and to assert their identity through their opposition to it.

Following Stalin's death, a significant discursive shift occurred in jazz-related rhetoric. Anti-jazz polemics were gradually replaced by texts that sought to adapt jazz music to the Soviet cultural model under the ideologically relaxed conditions of the Khrushchev Thaw. Jazz was no longer approached primarily through political antagonism; instead, attempts were made to integrate it into the existing cultural institutions and discursive frameworks governing cultural life.

The article addresses the following questions: What linguistic strategies characterised the public jazz discourse in Estonia during the late Stalinist period, how were these strategies used to construct jazz, and how did this relate to the Cold-War-era anti-Western discourse? What discursive shifts occurred in the treatment of jazz at the beginning of the Khrushchev Thaw in the 1950s? How did jazz-related texts published in the Estonian press reflect all-Union ideological models?

The detailed analysis focuses on the article 'On Contemporary American Jazz Music', published by Valter Ojakäär in the weekly *Sirp ja Vasar* in 1949. In addition, the study examines sharply satirical and openly mocking anti-jazz texts published in the early 1950s. A key marker of changing attitudes toward jazz was Leonid Utyosov's 1954 article, that was also published in Estonia, while jazz-related discussions published in the newspaper *Edasi* in the mid-1950s serve as examples of the transformed discourse.

This study is based on the premise that Soviet language functioned not merely as a means of communication but as an ideological technology of power through which Soviet reality was constructed, value judgments normalised, and collective consciousness shaped. Such language use was characterised by ritualisation, abstraction, an abundance of ideological clichés, and a strict binary opposition between good and evil, one's own and the foreign.

One of the central linguistic strategies employed in these writings was animalisation of jazz. The music was attributed animalistic and inhuman characteristics and associated with uncontrolled noises and instinctive behaviour. Through such vocabulary, jazz was removed from the sphere of conscious and cultured artistic creation and positioned as a hostile and primitive phenomenon.

Attacks on jazz were closely intertwined with anti-capitalist rhetoric. This is particularly evident in Valter Ojakäär's 1949 article, where jazz is portrayed as 'barbaric entertainment' and an expression of a 'degenerate mentality' within American society. Music was evaluated not according to aesthetic criteria but through moral and ideological ones, with profit and monetary value serving as the primary measures by which music was judged. The article also highlights the Soviet discourse's tendency

toward semantic flattening of ambiguity. Irony, humour, and parody were either ignored or deliberately misinterpreted in order to neutralise their polysemic potential. In Ojakäär's writing, titles of jazz compositions and band names are ridiculed, with humorous wordplay interpreted literally and subjected to ideologically motivated readings. This 'wooden-language' interpretive practice demonstrates the system's inability – or unwillingness – to perceive the ambivalence inherent in artistic expression.

Finally, the article emphasises the role of emotions in Soviet discourse. Anti-jazz texts employed strategies of evoking fear and revulsion in order to shape negative attitudes toward the West and the United States. Through emotionally regimented discourse, ideologically sanctioned feelings were reinforced, guiding readers to perceive jazz as the sonic embodiment of a hostile world.

Heli Reimann is a senior researcher at the Centre for History, Archaeology and Art History at Tallinn University. Her research focuses on Soviet-era jazz culture in both Estonia and the Soviet Union. She is the author of the book *Tallinn '67: Myths and Memories* (Routledge, 2022) and several scholarly articles. This article is part of a project funded by the Estonian Research Council (grant no. PRG2140), *Revisiting the 'Soviet West': Individual and Collective Agency in the Contact Zones of Everyday Life in the Estonian SSR*.

E-mail: hereli[at]tlu.ee