

Winckelmannist Marxi ja Engelsini

Kultuuriline sallivus historismi ja klassitsismi esteetiliste suhete probleemina: Lifšitsi juhtum

Mart Kivimäe

Artikkel käsitleb neomarksistliku ajaloo- poliitika olulist esteetilist mõõdet, võitlust ajaloolise relativismi (nn. eklektistsistliku pluralismi) vastu modernses kunsti- ja kultuurikäsituses. Käsitluse keskpunktis on Mihhail Lifšitsi (1905–1983) "klassitsistlikult põhjendatud" marksism, eelkõige tema Winckelmanni-retseptsioon ning selle esteetilised ja poliitilised kontekstid. Peamiselt historismiteoreetilises lähenemises toob autor õigustatud Lifšitsi-kriitika kõrval samuti esile historiograafilise vajaduse objektiivsema Lifšitsi-pildi järele, seda ka suhetes tema sõbraks saanud juhtiva marksistliku esteetiku György Lukácsiga (1885–1971). Tegemist on stalinismiaja Venemaale keskenduva kriitilise vaatlusega, millel on oma siirded ka Baltikumi meenutuskultuuri, kus Winckelmanni ja Lifšitsi nimed jäävad ühe ajaloolise esteetika perioodi tähisena seotuks.

1. Elmärkused ja traditsiooni lugemid

1.1. Humanism ja autoritarism

Winckelmanni päriluses

1.1.1. Probleemiseade

Euroopa üldises vaimuajaloos on saksa humanistlik kultuurifilosoofia, mille üks komponente on "vaimu autonoomia" idee ajalooline perspektivism,¹ ka Winckelmanni tra-

ditsioonide pärija. Perioodi Winckelmannist vendade Schlegeliteni luges 19. sajandi esimese poole noorsaksa esteetika isegi kõige huvitavamaks, kuigi ajutiseks kultuurilise pluralismi ajajärguks. Siis muutunud "üks sakslaste rahvas" oma kirjanduses ja kunstis "paljurahvaliseks" (*vielvölkerisches*), võõrastamata teiste aegade ja rahvuste poeetilisi kultuure. "Modernsed ja antiiksed, hommikumaised ja õhtumaised jumalused tulid kokku meie hiies, ning vennad Schlegelid panid toime terveid suuri kriitilisi ohvritalitusi ja kirjutasid kirjandusajalugu samasuguse hardumusega nagu Winckelmann kunstiajalugu."² Tõsi, väite autori meelest oli see pluralism küll illusoorne, aga ometi mitte negatiivne, teatud "väljaelamine ajaloolises" avardas silmaringi üldinimliku "rahvastekirjanduse" suunas, sidus maailmakultuuri tekste. Noorsaksa autorite loominguusse, milles nähti järelklassika ilminguna ka teed Heinest Marxini, suhtus marksismi kultuur respektiga, afišeerimata aga selles sotsialismi tuleviku kohta väljendatud kartusi. "See, millel eelkõige põhineb Heine vastumeelsus ning hirm proletariaadi valitsuse ees, on kunsti lõpp rangelt egalitaarses, kommunistlikus ühiskonnas,"³ on õigesti rõhutatud 21. sajandi algul. Elu osutus paberil väljendatud sotsialismihirmust siiski tunduvalt kahemõttelisemaks, kunst kui selline ei kadunud esteetilise praktikana, kaotsi läks pigem see "ajaline paljumõõtmelisus", mida uuemas kunstiloos on võetud "erinevate aegade väärtuste" hoid-

1 Vt. nt. E. Cassirer, *Deutschland und Westeuropa im Spiegel der Geistesgeschichte* (1931). – E. Cassirer, *Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache*. Hrsg. v. E. W. Orth. Leipzig: Reclam, 1993, lk. 218–234.

2 L. Wienbarg, *Goethe und die Weltliteratur* (1835). – L. Wienbarg, *Ästhetische Feldzüge*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1964, lk. 211.

3 B. Kortländer, *Heinrich Heine*. Stuttgart: Reclam, 2003, lk. 264.

mise mudelina.⁴ Ühelt poolt soosis ka sotsialistlik-autoritaarne revolutsioon Venemaal⁵ juba varem alanud kunstiotsingute jätkamist (kunsti emantsipatsiooni), teiselt poolt pidurdas neid ideoloogiapõhise aruande ja kontrolli süsteemi loomisega (kunsti reeglistamisega). Süsteemi raames oli võimalik "kunsti lõpu" teesiga astuda oma aja kunstnike vastu, sest uuenduslik ja otsinguline kunst paistis ajaloo taustal kanoonilise kunsti lagunemise või "antikunsti" märgina. Jõulisemalt kui puhtformaalne egalitarism tegi sellest märgist oma relva klassikalise kunsti "ideele" apelleeriv traditsioonimõtte marksismi kultuuriteoorias, luues omapärase neoklassitsismi konstruktsiooni Winckelmannist Marxi ja Engelsini. Paradoks on, et sellegi konstruktsiooni ajend oli osalt vastumeelsus "proletariaadi valitsusest" tingitud mentaliteetide suhtes, ja teatud määral oli marksistlik klassitsism ka esteetiline vastus revolutsioonile.

Küsimus, mis siirdeid andsid saksa klassika mentaliteetid Baltikumist ida pool, läbi 20. sajandi algul alles loomisjärgus olnud ajaloolise materialismi filtri, mida hakati maailma kultuuripärandile rakendada "punaste" nimetustega institutsioonides, tarvitades "kodanliku" ja "proletaarse" opositsiooni, ületab regionaalajaloo sfääri. Filter toimis nii minevikulisel kui kaasaegsel suunal, ka Lääne päritolu kontseptsioonide (nt. "Õhtumaa allakäigu")⁶ retseptiooniga seotud ajameeleoludes. Marksismi opositsioonipaaride julma rakenduse varased avalikud kriitikud (nt. 1918. aasta kogumiku "Из глубины" autorid) saadeti teatavasti 1922. aastal "Nõukogudemaalt" välja, nende vaimse produktiooni koldeid oli aga üle Euroopa, slaavi maa-des tegutsesid vene pagulasõpetlased 1940. aastateni. Kuid küsimus on Läänemere-regiooni mõjutanud ideoloogiliste protsesside ajaloole püstitatud konkreetset, kui seada probleem marksistliku Winckelmanni-retsept-

siooni alusele ning huvituda, mismoodi see üleüldse Nõukogude Venemaa oludes sündis. Järgmine samm on analüüsida, milliseid tõlgenduslikke muutusi pidi läbi tegema klassitsismi, historismi, humanismi märksõnu sisaldav 18. ja 19. sajandi tekstide kooslus ehk "Winckelmanni traditsioon", nagu interpretatsioonides öeldi, et sellest saaks (Lenini-järgse) marksismi esteetilise doktriini fakt. Oluline lisaprobleem on seejuures ideoloogialooline, nimelt kas stalinismiajal arenda-

4 H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Frankfurt am Main: Ullstein Bücher, 1955, lk. 184.

5 Väljend "sotsialistlik-autoritaarne" ei ole siinkohal juhuslik ega ka nn. postsovetlik keelend; Bakunini-vastases poleemikas kaitses revolutsioonilise autoritarismi põhimõtet Friedrich Engels (nt. kuulsas artiklis "Autoriteedist" [1872/73]), tarvitades sel puhul kohati üsna küünilist sõnastust.

6 Nagu on õigesti märgitud, tunti 1920. aastate algul Spengleri kulturoloogia vastu suurt huvi "eriti Venemaal" (vt. С. Аверинцев, "Морфология культуры" Освальда Шпенглера. – Вопросы литературы 1968, nr. 1, lk. 135), tema nn. langusideoloogia oli ka marksistliku diskussiooni objekt. Spengleri teose esikköite venendus ilmus Plehhanovi marksismist välja kasvanud filosoofi Abram Deborini (õieti: Joffe, 1881–1963) eessõnaga "Euroopa hukuk ehk imperialismi triumf" (vt. О. Шпенглер [= О. Spengler], *Закат Европы*. Т. 1, *Образ и действительность*. Москва, Петроград: Френкель, 1923, lk. XI–XXXI). Sellal ei olnud menševistliku poliitilise taustaga Deborin veel kommunistliku partei liige, 1920. aastail polemiseeris ta Lukácsi (neo)marksismiga, ent 1930. aastate algul tõmbasid tema karjäärile kriipsu vastuolud "leninismi" stalinliku kontseptsiooniga. Lenini enese hinnang Spenglerile oli kasuistlik, ka olevat ta märkinud, "et tema arvates ei ole Spengler huvitav ja et Nõukogude Venemaal ei tasu temaga tegelda" (A. Voronski, *Minevikust* [1927]. – V. I. Lenin, *Kirjandusest ja kunstist*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1964, lk. 672). Erinevalt sellest pidas Lifšits noorpõlves Spengleri "allakäigu"-teesi sobivaks ajalooliseks tagapõhjaks üleminekul kommunismi uuele "reaalsele perspektiivile"; 1950. aastate algul pandi talle süüks ajaloo tsükliisuse teooria ja Spengleri pooldamist, ehkki ta oli viimasesse suhtunud kriitiliselt.

tud Winckelmanni-retseptioon oli ka sise-
miselt stalinistlik või mitte, sellest oleneb
retseptiooni poliitiline hinnang. Ning lõ-
puks: mille vastu oli siis suunatud keskse
retsipiendi (Mihhail Lifšitsi) enda poolt 1933.
aastal kirja pandud kunstilooline hoiak, ta
keeldumine "sallivuse printsibist" kui into-
lerantse, hierarhilise kunstikäsituse tunnus?
Vastus sellele küsimusele ei saa olla puhtpo-
liitiline, ei saa täielikult ignoreerida sallima-
tu hoiaku neid vaimuteaduslikke juuri, mis
ajavad end kunstipoliitikasse ka pärast mark-
sismi langust. Asjaolu, et moderniseerivas
kunstis vaimse laose nägemine ei olnud este-
teetilisele marksismile 20. sajandi esimesel
kolmandikul ju ainuomane,⁷ on aeg-ajalt jäe-
tud niisamuti kahe silma vahele nagu Lifšitsi
"rõhuva sallivuse" kontsept. Järgnevat käsit-
lust tuleks võtta aspektiti ka kui revideeri-
vaid *lähendusi* "Lifšitsi juhtumile", mille
mõistmine on olnud poliitiliselt raskendatud
või teaduslikult ühekülgne, 1970. aastate lõ-
pust 2000. aastate alguseni isegi eksitavalt
alahindav.

Revisjoni teha üritava käsitluse motoks
võiks olla stigma, Nõukogude Eestiski hästi
tuntud esteetiku, Lifšitsi arvustaja ja kahjuks
ka mustaja (Moissei Kagani) hiljuti tema
pärandi kohta kirja pandud stigmatiseerivad
read: "Kes loeb siis tänapäeval selle end 'mark-
sismi neljandaks klassikuks' pidanud mehe
teoseid?"⁸ Repliigis on tõetera, sest Lifšits
võttis mõnigi kord marksismi ühe peamise
arendaja ning sotsiaaldemokraatliku Marxi-
pildi ("II Internatsionaali kirjanduse") lõpli-
ku ületaja poosi. Teisalt veab repliigi autori
mälu teda alt, tsivilisatsiooni teooria mark-
sistlikus historiograafias koheldi Lifšitsit ta
enesehinnangust sõltumata selle teooria olu-
lise haru (Vico – Hegel – Marx) aktuaalse
mõttestaja rollis tõepoolest nagu klassikalist
neljandat.⁹ Sellel on "põrandaalune" seos ka
Lifšitsi Winckelmanni-retseptiooni ja mo-

dernismikriitikaga, nt. tuleks arvesse võtta,
et tema poolt tarvitatud "barbaarsuse" mõis-
tel on vicolikud allusioonid.

1.1.2. Metoodiline eelmärkus

Umbes kahekümne aasta eest, kui päevapoliitilise suunitlusega ajalooline kriitika ründas 1789. aasta Prantsuse revolutsiooni klassitsistliku teatraalsuse aspekte, kusjuures juhiti tähelepanu ka nende aspektide puudulikule läbitöötamisele teaduses,¹⁰ ei olnudki Winckelmanni pärilus tähtis. Humanismis nähti poliitilise filosoofia orientatsiooni järgi nn. euroopa inimese, eurooplase "repressiivset universaali"¹¹ ning sotsiaalteadlaste keskel oli vastavalt sel-

7 Näiteks käsitas futurismi ja ekspressionismi kunsti lagunemise avaldustena "antikunsti" mõjuväljas ka Nõukogude Venemaalt lahkunud nimekas kunstiloolane Pavel Muratov (1881–1950), kes minu teada on ühe esimesena (juba 1924. aastal) kasutanud mõistet "esteeiline historism", mida teaduses hakati aktiivsemalt tarvitama 1970. aastate keskel ja mis on nüüdseks elementaarne mõiste.

8 Tsit. teosest: В. Г. Арсланов, Постмодернизм и русский "третий путь". *Tertium datur* российской культуры XX века. Москва: Культурная революция, 2007, lk. 626.

9 Vt. M. Kissel, Giambattista Vico. Tlk. T. Veispak. Tallinn: Eesti Raamat, 1985. Seda neljandat kohta jagab Lifšits marksismi traditsioonis varase Max Horkheimeriga, kes nägi Vicos uusaja esimest ajaloo filosoofi kui sellist. (Vrd. ka: M. Kivimäe, Vico ja Frankfurdi koolkond. – Tuna. Ajalookultuuri ajakiri 1999, nr. 4, lk. 94–98.)

10 Vrd. J. Irmscher, Zur Antikerezeption der Französischen Revolution. – *Französische Revolution und deutsche Klassik. Beiträge zum 200. Jahrestag. (Collegium philosophicum Jenense, 8.)* Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1989, lk. 234–238.

11 Ф. Фехер [= F. Fehér], Между релятивизмом и фундаментализмом: герменевтика как главная политическая и моральная традиция Европы. – Венгерский меридиан 1992, nr. 1, lk. 152. G. Lukácsi väljapaistev õpilane Ferenc Fehér (1933–1994) esitas humanismikriitika eri stsenaariume, neid ise täielikult pooldamata, ta nägi neis nii tugevaid kui nõrku külgi ega propageerinud loobumist humanismi mõistest, sest see olnuks tema arvates võrdväärne loobumisega solidaarsuse mõistest.

lele nägemisviisile moes teoreetiline antihumanism. Samast aja vaimsest situatsioonist on pärit negativistlik sõnamoodustus "repressiiv-universalistlik humanism", millega omistati kogu humanismile "sallimatuse moment". Kriitilise ideeajaloo silmis on see humanismi ajalugu 20. sajandi lõpu poliitilise semantika fraasile taandav nägemus vaid abstraktsioon.¹² Esiteks on humanism *arenguline* kultuuriidee, mille avaldused on piirkondade mitmed ajaloolised vormid (regionaalsed humanismid), teiseks on humanism oma arengulisuses nagu muudki põhimõisted *paindliku* iseloomuga mõiste ja leiab peale kultuuritsoonide koha eri ideoloogiate rüpes (humanismi tüpoloogiad). Niiviisi pole iga humanism repressiooni vahendiks kõlbav universaal, humanism on ajaloolise nähtusena pärandi töötlusel rajanev kultuuriline valgustus. Renessansi humanism ulatub tagasi vana kristliku humanismi allikateni ja ideedeni, näiteks "ideedeni inimese väärikusest, tema taastamisest ning uuestisünnist vaimu läbi".¹³ Saksa uushumanism oli kreekuluse tähe all teistmoodi vabastuslik liikumine ja pani aluse oma rahvuslikule haritlaskultuurile, nii näiteks on "Winckelmanni ja Lessingi võitlus ladina-prantsuse traditsiooni vastu"¹⁴ ka ajaloomälu pidepunkt.

Winckelmanni pärilus selgineb meile sedavõrd, kuivõrd meenusjäädus lubab meil revideerida identiteedimääratlusi, see on ajaloomõtlemise tavaline uuendusülesanne ajakulus.¹⁵ Abiks on siin vahetult Teise maailmasõja järel ise üsna tagaplaanil olnud Ernst Cassireri (1874–1945) renessansi ja saksa klassika humanismivaimu erinevusi käsitlevad tekstid kui meenusimpulsid. "XVIII sajandi klassitsism on teist laadi. Kogu austuse ja imetluse juures antiigi vastu, mis teadagi valdab ning on talle vajutanud oma pitseri, on ta hoopis rohkem suunatud tulevikule kui minevikule. Sest kujundustahe, mitte vaatlustahe, on siin otsustav motiiv."¹⁶

Niiviisi on humanismi *konkreetne* tähendus (Cassireri loetus) "Winckelmannile ja Herderile, Goethele ja Humboldtile, ka Schillerile ja Kantile" palju avaram kõlbelisest vormist ning "käib pigem igasuguse kujunduse kohta üldse, ükskõik millises erilises eluringis see toimuda võib".¹⁷ Humanismi sisu on inimesele üldomane, aga erilises meediumis teostuv produktiivsus, ja Cassirer oli oma ajas küllap ainuke, kes sidus (Goethe-tõlgenduses) vormitahte tolerantsusega.¹⁸ Sallivu-

12 Selles veenab meid juba Teise maailmasõja järel taotletud "uue humanismi" filosoofiliste allikate kriitiline analüüs, mis on uusima humanismidiskursuse raames etapilise tähtsusega käsitlus: W. Kaegi, *Humanismus der Gegenwart* (1959). – W. Kaegi, *Historische Meditationen*. Eingel. u. hrsg. v. R. Teuteberg. Basel: Schwabe, 1994, lk. 237–264.

13 W. Jaeger, *Das frühe Christentum und die griechische Bildung*. Berlin: Walter de Gruyter, 1963, lk. 75.

14 W. Jens, *Antiquierte Antike? Perspektiven eines neuen Humanismus* (1971). – W. Jens, *Reden*. Leipzig, Weimar: Gustav Kiepenheuer, 1989, lk. 134.

15 Vt. J. Rüsen, *Die Kraft der Erinnerung im Wandel der Kultur. Zur Innovations- und Erneuerungsfunktion der Geschichtsschreibung*. – *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe. Hrsg. v. B. Cerquiglini, H. U. Gumbrecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, lk. 34jj.

16 E. Cassirer, *Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie* (1939). – E. Cassirer, *Erkenntnis, Begriff, Kultur*. Hrsg., eingeleitet sowie mit Anm. u. Reg. versehen v. R. A. Bast. (Philosophische Bibliothek, Bd. 456.) Hamburg: Felix Meiner, 1993, lk. 245.

17 E. Cassirer, *Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie*, lk. 247.

18 Vt. E. Cassirer, *Goethes Idee der Bildung und Erziehung* (1932). – E. Cassirer, *Geist und Leben*, lk. 101jj. (Kultuurilise sallivuse põhjendused võivad olla ja on olnudki erinevad, nende lähemaks analüüsiks ei ole käesolev artikkel mõeldud. Baltikumis, olgu öeldud, kasutas 1930. aastate alguse debattides kultuurisallivuse mõistet ühe esimese ajaloolasena kontseptuaalselt, "rahvuskultuurilise sallivusena", baltisakslane Reinhard Wittram, eristades seda tollal poleemilise probleemset ususaldivusest. Teema kohta vt. eelkõige: O. Höffe, *Pluralismus und Toleranz: zur Legitimation der Moderne* [1985/88]. – O. Höffe, *Den Staat braucht selbst ein Volk von Teufeln. Philosophische Versuche zur Rechts- und Staatsethik*. Stuttgart: Reclam, 1988, lk. 105–124.)

se goetheliku maksiimi, mis kätkeb subjekti liikumist passiivsest aktiivse sallivuseni (talumisest tunnustamiseni), muutis Cassirer vabaduse põhiideega ühilduva kultuurielu normiks. Järelikult võib öelda, et antinoomilised struktuurid ei kao, kultuurilise sallivuse mõte on, et antinoomilisus ei jõustu vägisi, ning kui jõustub, omandab sallivus kriitika funktsiooni. Kultuuriloole on aga oluline ka see asja külg, mida ajaloo poliitikat tehes üldjuhul ei teadvustata: sallivuse *motiivid* on juba alates 16. sajandi humanismi "ketseri"-probleemist seotud kahtlusega täpse ja ammen-dava identiteedimääratluse võimalikkuses.

Saksa kultuuri populaarajaloo kirjutajad on Winckelmanni mitmeti tüpiseerinud, nende silmis on ta olnud nii "suur platoonik", "preisilik epikuurlane" kui ka "stoitsistlik nihilist". Eelkõige seisab 20. sajandil Winckelmanni ja ka Hölderlini platoniseerimise taga ilu idee kõrgemat, platonlikku tähendust saksa idealismile rõhutanud Cassireri autoriteet.¹⁹ 20. sajandi lõpu ja 21. sajandi alguse teadmiste põhjal ei ole see rõhutus Winckelmanni ilumõiste ajaloolise päritolu seletamisel enam valdav,²⁰ Cassireri teeneks jääb aga retseptiivsuse (*Rezeptivität*) käsitlemine dialoogilise alusprotsessina, kus ollakse andja-võtja mitmetasemelistes suhetes kuni vaimsete tendentside "teadliku väljenduseni". Üldise Winckelmanni-pildi ajaloo seisukohalt etapilised 19. sajandi raamatud (Goethe "Winckelmann ja tema sajand" ning Carl Justi "Winckelmann ja tema kaas-aegsed") löid küll haritud kihtidele prisma, mille läbi Winckelmanni nähti, ent historiseeruva kultuuri oludes toimuv vaimuteaduste killustumine ei taganud seostatud tervikpilti. "Pärast seda, kui kunstilugu oli veel 18. sajandil koos Johann Winckelmanniga olnud kogu kultuuri vermiv instants, jõuti küll 19. ja varasel 20. sajandil veel paljude väljaspool eriala piire tunnustatud saavutusteni kirjandusloos, müüdiuurimises, kunstiajaloo, aga 20. sajandil said

neist seejärel tähtsusetud erialad."²¹ Ometi tekkis sellele vastukaaluks oluliselt Jacob Burckhardtist inspireeritud taotlus vaadelda ja kirjutada kultuurilugu nimelt sünteetilise ajaloo-na. Uusima aja winckelmanniaana ühe võtmeautorina kerkis 20. sajandi esimesel kolmandikul esile germanist Walther Rehm (1901–1963), Winckelmanni ja Burckhardti pärandi uurija "saksa-antiigi kohtumise" suures kontekstis.²² Nagu ilmneb ühest Thomas Manni kirjust Rehmile (juunis 1930), nähti tema töös julgustust vahepeal "alandatud" humanismi uueks põhistamiseks.²³ Manni poolt samas kirjeldatud olukord, kunsti idee sattumine "špiissbürgerite ja militaristide" kätte, seadis intellektuaalile ülesande vältida nende "liimile minemist" asjade kultuurilise tähenduse ära vahetamisel. Paljudel see ei õnnestunud, ajastu poliitilised tendentsid, mis reklaamisid end uute, suurte ja lõplikena, viisid killustumust vastustavaid intellektuaale "liikumistesse", lühemaks või pikemaks ajaks satuti füürerite ning aparatšikute liimile.

19 Vt. nt. E. Cassirer, Hölderlin und der deutsche Idealismus. – Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur 1917/18, Bd. VII, eriti lk. 267, 279jj.

20 Nagu teada, oli Winckelmann peamiselt autodidakt (seda ka 18. sajandi halbade kooliolude tõttu), tema säilinud väljakirjutuste analüüs ja võrdlus eluajal publitseeritud teostega lubab näha ta maailma-vaates empirismi, materialismi ning "idealistliku" platonismi kombinatsiooni. Winckelmanni platonismile kui (veel 20. sajandi alguse mõttemudeli järgi) esteetilise humanismi "fikseeritud" põhivaate ei saa Euroopa valgustuse kultuuriloos nähtavasti enam nii tingimusteta orienteeruda kui varem.

21 T. E. Fischer, Geschichte der Geschichtskultur. Über den öffentlichen Gebrauch der Vergangenheit von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart. Köln: Wissenschaft und Politik, 2000, lk. 106jj.

22 Vt. W. Rehm, Jacob Burckhardt. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 68–70.) Frauenfeld, Leipzig: Huber & Co., 1930.

23 Th. Mann, Briefe 1889–1936. Hrsg. v. E. Mann. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1965, lk. 335jj.

Poliitikas tegi ka winckelmanniaana oma tähenduste äravahetamise kaasa, mitte ainult natsionaalsotsialistlikul Saksamaal, kus asutati riiklik Winckelmanni Selts (1940), vaid samuti staliniseerival Nõukogude Venemaal, kus anti välja Winckelmanni peateos (1933)²⁴ ja selle tõlgendus kaasati maailmavaatepropagandasse. Ajaloolises tagasivaates ei ammenu teema sellega, et autoritaarseid režiime teenindas klassitsism kui poliitiline lavastus (nt. fašistlikus Itaalias).²⁵ Tekkis ja toimis veel midagi sellist nagu Winckelmanni nimega pühitsetud *esteetiline autoritarism*, mis kontrollis politiseeritud kunsti ideid ning vulgariseeris historismi ajaloo tekste, rakendades kunsti- ja teaduskriitika instrumendina viiteid "klassitsismi" printsiipidele. Järelikult tuleb esteetilise autoritarismi ühe alusena, millele see poliitika tugines ja mille varal ta end samas ka õigustas, näha mitte ainult ja üksnes poliitilise tahte maksmapanekut (sotsiaal-poliitilist voluntarismi), vaid niisamuti tunnetusliku probleemi kõrvaldamist selle poliitika teelt *ajaloolise reduktsiooni* meetodi abil (historismi kui relativismi tõrjumist).

Esteetika ajaloolaste postsovetlikus tekstikorpuses mõnel autoril siiaaani visalt esinev kujutus, et režiimid kandsid hoolt lihtsalt oma "esteetilise vormistuse" pärast, on probleemiloolise lähenemise seisukohalt ebaapiisav, nad muutsid humanismi sisu. Seda käsitust toetavad ka värsked, empiirilisel materjalil tehtud kultuuripsühholoogilist laadi üldistused. "Uus vaimne atmosfäär [Venemaal 1920. aastate algul] lükkas kohe kõrvale endised kunstilised väärtused, mis alles eile näisid aktuaalsetena, veel enam, igavesetena. [...] Sisemise, paljudel juhtudel alateadliku ümbermõtestuse osaliseks said inimolemise kesksed kategooriad ja väärtused: elu, surm, loodus, hea ja kuri, armastus, töö, perekond, lapsed, elu mõte."²⁶ Historiograafi

paneb täna proovile dilemma, kas "Winckelmanni traditsiooniga" tegelnud autorile oli see kõik suur väljakutse või mitte. Ning kas ta ise oli ideoloogiliselt vastuvõetav ja töötas režiimi heaks või mõtles režiimisurve tingimustes, mida poliitilise võimuta (nagu Lifšits) ei saanud muuta, ja vältis otseseid režiimisõltluse vorme. Dilemma püstitab täie teravusega lähiajaloo mõtestaja ette autorikohaste tekstide usaldamise ja eristamise probleemi,²⁷ selle probleemi õigest lahendusest

24 See stalinismiaja ajalookultuuri fakt on seotud Eesti ala kultuuriloo 19. sajandi lõpu venestusaajal, sest Winckelmanni "Vanaaja kunsti ajaloo" esimene venekeelne tõlge ilmus raamatuna 1890. aastal Tallinnas (Revelis) kohaliku Aleksandri gümnaasiumi antiikkeelte õpetaja ja direktori, rahvuselt ukrainlase Grigori Jantševetski (1846–1903) toimetusel ning Winckelmanni peateose 1933. aasta Moskva väljaanne, millele kirjutas ulatusliku eessõna Mihhail Lifšits, oli sellesama (S. Šarova ja G. Jantševetski) tõlke redigeeritud variant; 1930. aastate editsioon oli varustatud ka teatmeliste lisadega. 1880. aastate algul Baltikumi vene gümnaasiumide inspektoriks määratud Jantševetski oli rahvusvaheliselt tuntud ajalooliste romaanide autori, teismelisena Eestis elanud ja õppinud Vassili Jani (Jantševetski, 1875–1954) isa.

25 Vt. nt. 3. osa ("Fašistlik Rooma") teoses: N. Bencikser, Das dritte Rom. Vom Kirchenstaat zum Kaiserreich. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1938, eriti lk. 157–169.

26 С. И. Савенко, Новый человек – новое искусство. К художественной ситуации 20–30-х годов. – Объект исследования – искусство. По страницам "Культурологических записок". Москва: Индрик, 2006, lk. 325jj.

27 Eristada on vaja (a) autoritekste ja nende tõlgendust ning vähemalt kolme tüüpi (b) autorikohaseid tekste: (ba) režiimi suhtes konformseid ajatekste, (bb) konkureeriva grupi loodud järeltekste, (bc) generatsioonilise distantsi pitseriga uustekste. Viimaste jaoks muutub ka autor ise üha enam tekstiliseks isikuks, kes elavneb oma mahajäänud arhiivi dokumentide avanemise kaudu (M. Lifšitsi arhiiv on mahukas ja sisukas), saades ühtlasi *uueks ajalooks*. Sellest tuleb nüüd eristada kõiki neid autorikohaseid (c) väärtustusi ja hinnanguid, mis on olnud orienteeritud järeltekstide ajaloo-pildile ehk "vanale ajaloolle" ilma tunnistuste kriitikata.

oleneb niihästi minevikku suhtumise objektiivsuse aste kui ka see, et säilib vahe kutsealase ajaloolase ja (Lifšitsi sõnul) "kirjandusliku sükofandi" vahel.

1.2. Ajaloolise reduktsiooni näiteid

Esteetika kontekstis professionaalne opositsioon harjumuslikule, klassikalisele, saksa klassikat määravale Winckelmanni-pildile väljendub Esimese maailmasõja paiku avaldatud tekstides, Winckelmanni sünnist möödus siis (detsembris 1917) 200 aastat. Selle näide on ka tollane Goethe "winckelmanniaanluse" kriitika. Johannes Volkelti koolkonna filosoof Ernst Bergmann (1881–1945), hiljem paraku seotud natsismiga, tõlgendas 1918. aastal huvitavas töös Winckelmanni fenomeni eelkõige isiksuse kaudu.²⁸ Bergmanni uuring on moodne oma püüdluses anda Winckelmanni kirjade analüüsi põhjal tema esteetilisele ideaalile psühholoogiline seletus. Tegemist oli katsega minna individuaalsuse uurimisel ajalooliselt nii süvitsi, kui saab, ent kujutada seda individuaalsust *kogu* rahvuskultuuri mõjurina. Nagu näiteks võrrelda ka Winckelmanni ja Nietzsche "sotsiaalse probleemi" aspektist, asetada Winckelmanni "hellenism" saksa vaimuajaloos Lutheri usuga ja Kanti filosoofiaga samale pulgale. Lõpuks, nähes järjekindlaime winckelmanniaani kehastust mitte enam Goethes, vaid Schopenhaueris, tuletas Bergmann Winckelmannist rahvusliku suure traditsiooni, nimetades selle metafüüsilis-religioosseks.²⁹ Nii kujunes Bergmanni käsitluses Winckelmannist midagi enam kui normatiivse kunstiteooria ajaloolise etapi kuju, ta muundus natsionalistliku värvinguga kultuurrahvuse kontseptsiooni osaks.

Kuid see oli enam-vähem natsionalistlik kultuurikriitika, mis asetas rõhke ümber kultuuriliste faktide akadeemilises tõlgenduses, mitte otseselt parteipoliitiliste implikatsioonidega

nidega kultuuriline sallimatus. Et aktiivse sallimatuse demonstreerimine, "võitleva akademismi" tunnuseid, pole olnud ka marksistliku Winckelmanni-pildi alatine koostisosa, tõendab Wilhelmi ajastu tuntuima ajaloolase-marksisti Franz Mehringi (1846–1919) 1909. aasta elulooline essee Winckelmannist.³⁰ Essee, õieti Justi teose arvustus, on demokraatliku marksismi traditsioonis oma žanri parimaid Winckelmanni-ainelisi tekste (Mehring oli õppinud klassikalist filoloogiat). Huvi ei paku seal niivõrd "Preisi despotismi" ajalooline kriitika, mis on Mehringi teoste kordumotiiv, kuivõrd Winckelmanni panek võrdlevasse ajaloolisse seosesse ühelt poolt 16. sajandi humanistidega, teiselt poolt 18. sa-

28 Vt. E. Bergmann, *Das Leben und die Wunder Johann Winckelmanns. Eine Studie.* – Festschrift Johannes Volkelt zum 70. Geburtstag. München: Oskar Beck, 1918, lk. 229–264.

29 Ernst Bergmann oli neid väheseid saksa ülikooli-filosoofe (ta oli professor Leipzgis), kes Esimese maailmasõja veteranina astus natsiparteisse enne 30. jaanuari 1933, s.t. enne Hitleri võimuletulekut (vt. tema lühilulugu: G. Leaman, Heidegger im Kontext. Gesamtüberblick zum NS-Engagement der Universitätsphilosophen. Hamburg, Berlin: Argument-Verlag, 1993, lk. 32). Selle poliitilise valiku üksikud motiivid on tajutatavad juba ta Winckelmanni-käsitluses, mis tervikuna kujutab endast kultuurinatsionalismi avaldust filosoofilise esteetika vormis. Hiljem, 1930. aastail, sai tast "natsionaalsotsialistliku kultuurifilosoofia" apostel, ta esitas teese "saksa religiooni" kehtestamiseks rahvuskirikus ja võttis Saksamaad "uue inimkonna" sünnimaana; tema maine teekond lõppes ideaalide purunemisega aprillis 1945. Nagu annavad siiski tunnistust Hitleri-aja eelsed tööd, sh. professionaalne traktaat Winckelmannist, ei taandu Bergmanni (minu teada veel seniajani) läbiuurimata filosoofiline pärand üksnes natsismi ideoloogilistele uskumustele, ta pärandi uurimine võiks aga heita lisavalgust natsismi kultuurilistele allikatele.

30 Vt. F. Mehring, *Johann Joachim Winckelmann* (1909). – F. Mehring, *Gesammelte Schriften*. Bd. 10: Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth. 2., durchges. Aufl. Berlin: Dietz Verlag, 1975, lk. 12–28.

jandi valgustajatega, tema kunstiajaloo filosoofilisi aspekte esiletõstev väärtustus. Peamiselt 1890. aastaist, seega alles vanemas eas marksistliku orientatsiooniga, oli Mehring oma publitsistikas historiograafiliselt korrektne, niiviisi ei jätnud ta tunnustamata Carl Justi teeneid winckelmanniaanas. Winckelmanni temaatikaga viis Mehring end põhjalikumalt kurssi, töötades "Lessingi legendi" kallal (raamatuna 1893 ja 1906), mis on Marxi biograafia ja "Saksa sotsiaaldemokraatia ajaloo" kõrval ta peateoseid. Väitluses klassikalise hariduse üle oma maailmavaatelise kaaslasega ("sm. Heinrich Schulziga") oli ta aga nähtavasti esimene marksistlik Kreeka matkimise retsipient, kes konstrueeris vasakpoliitikale siduva allikate rea: "autoriteedid nagu Goethe, Lessing, Winckelmann, Heine, Marx, Lassalle".³¹ Hiline nõukogude marksism sai veel 1980. aastail kasutada Mehringit oma huvides parteilise ortodoksina. Näiteks siirates ta paljud kirjanduslikud tarbetekstid ühest ajasituatsioonist teise ning tehes temast anakronistlikult oma esteetilispoliitilise liitlase modernismikriitikas: "Mehringile oli vastuvõetamatu sotsialismi ärasegamine modernismiga selle naturalistlikus või mõnes muus variandis."³²

Autoritel ja nende teostel on kirjandusteooria järgi püsiv või kõikuv maine, seda liigitust rakendades kuulus Winckelmann nõukogude esteetilisest kultuuris nn. stabiilse reputatsiooniga klassikute hulka, sest ta ei langenud unustusse. Marksistlik-leninlik esteetika, kus NSV Liidu lagunemise eelõhtul hakati teostama uut monumentaalajaloo projekti (1985. aastal ilmuma hakanud 6-köitelise "Esteetilise mõtte ajalugu"), statueeris Winckelmanni lõpuks kui "XVIII sajandi viimase kümnendi kodanlik-revolutsioonilise klassitsismi" rajaja.³³ Seda määratlust põhjendati tsitaadiga Marxi ja Engelsi teostest, nii toonitati klassika poliitilist, mitte esteeti-

kaloolist või kunstiteoreetilist omandamist. Et vene marksism löi "äärmuste ajastul" Winckelmannist mitu nõukogulikku kuvandit, on selle ajastu tingliku pluraalsuse märk. Stalini diktatuuri juurdumise algetest 1920. aastate lõpul kuni Brežnevi neostalinismi krahhini 1980. aastate keskel eksisteeris Winckelmann kultuuritekstina mitmel tasandil: spetsiaalses autoriteoorias, esteetikaloo üldkäsitlustes ja eriuurimustes, kunstistiilide ideoloogias.

Puudutan neist üht, Winckelmanni-pildi eriti modernismivaenulikke variante ja historismi sõjaka neutraliseerimise näidet ("Lifšitsi mudelit"), põgusalt võrdlen seda ka teiste samaaegsete, ent otsesest angažeeritusest vabamate tõlgendustega. Küsimuse all on isikkultuuri väljund järeltulevasse maailma, autori võimekus ulatuda oma tekstidega üle minevikuolude seatud piiride ning jääda edasi teaduskäibesse. Marksismi kui rõhutatult parteilise mõttestiili ajaloos pole autorite šansid mitte langeda režiimi dokumendiks, vaid olla tunnetusele huvitav ja produktiivne ka siis, kui teadusala üldise politiseerimise aeg on möödas, sugugi võrdsed. Konkreetne nõukogude Winckelmanni-retseptioon, andes mitmeti põhjust ajaloopoliitiliste retseptioonivõtete kriitikaks, on ka näide sellest, kuidas klassika pakub end sotsiaalse amorfisuse oludes kultuurimõtte lähtevormiks.

31 F. Mehring, *Die antike Bildung* (1911). – F. Mehring, *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, lk. 616.

32 А. А. Вишнеvский, *Эстетические идеи Франца Меринга*. – Ф. Меринг, *Избранные труды по эстетике*. В 2-х томах. Т. I. Ред.-сост. Н. Н. Сибиряков. Москва: Искусство, 1985, lk. 30.

33 М. Ф. Овсянников, *Эстетика XVIII века*. Просвещение (Германия). – *История эстетической мысли*. Т. 2. Ред. В. В. Бычков. Москва: Искусство, 1985, lk. 339.

2. Winckelmanni-pilt stalinismiaja esteetikas

2.1. Lunatšarski ja marksistlik Winckelmanni-käsitlus

2.1.1. Igatsuspoliitika (Uue klassika tee)

Kümme aastat pärast Oktoobripöõret Venemaal kirjutas väga õpetatud, aga siiski kõrgemat haridust tõendava diplomita nooruk järgmist: "Marxi ajaloo filosoofias osutub kommunistlik ühiskond mineviku klassikaliste vormide taassünniks uuel, palju kõrgemal astmel. Kapitalismi ajal on kunsti degradatsioon lahutamatu üldisest sotsiaalsest progressist. [...] Sotsialistlik revolutsioon taastab inimkonna poolt selles protsessis kantud kaotused ning avab tee uuele klassikale." (I, lk. 239jj.)³⁴ Seda tollal 22-aastase Mihhail Lifšitsi (1905–1983) loosunglikult uljast veendumust, et kunsti languse peatab ühiskondlike suhete muutmine, jagas ka kultuurisfääris uut poliitikat ajav riiklik hariduskomissar, juba 52-aastane Anatoli Lunatšarski (1875–1933). Viimane oli oma ametis mõni aasta varem astunud üles "manduva kunsti" kriitikuna, sest mõistis Marxi maailmamuutmise teesi maailma humaniseerimisena, milles kunstnik pidi täitma esmajärgulist osa.³⁵ Kuid mis õigupoolest põhjustas nende mõlema kunstist arusaamises selle ikka ja jälle korduva retoorilise figuuri, pideva kõnelemise kunsti allakäigust, halvenemisest, degradatsioonist?

Manduva kunsti all mõistsid nad ideeliselt sisutut kunsti, mis just oma sisutuse tõttu ei paku midagi püsivat ja on kiiresti vahelduvate voolude mäng. Uue klassika idee vastandus neil sellisele kunstile, mis oli "alartistide muutuste" ja "äärmise ebastabiilsuse" ajastu kunstiline vaste. Teisisõnu, see vastandus kunstile, mis näis olevat liiga kaasagne selleks, et tal oleks kunstina mingi ühine alus, oleks kunst "kui niisugune". Nad ei olnud selle arusaama poolest üksikud pea

kaotanud intelligendid, nad tajusid meie aja mõistes kultuurilist relatiivsust läbi oma aja sotsiaalse keele. Isegi kui mitte täpselt nende tekstide programmist sõnumit "igavese ühiskonna" ehitamise kohta, siis ometi voolude anarhia ületamise soovi ehk nende igatsustüüpi jagasid teisedki, sotsiograafias kunstintelligentsi hulka liigitatavad inimesed. Ratsionaalne iva oli nende kultuurikriitikas olemas, ja kui see poliitiliste eesmärkide varjust esile tuua, ilmneb, et nad tabasid ära modernismi ühe põhilise, osalt siiani jätkuva tendentsi. See tendents seisneb igasuguste konventsioonide vastu suunatud praktikas, mille tulemuseks võib olla kunsti "degradatsioon" ka ülekantud tähenduses, näiteks kui teose võõrandumine selle vaatajast n.-ö. arusaamatuks jääva kunstiteosena. Tõlgendus jõuab nende tekstikohtade baasil selleni, et manduv kunst ei olnud neile ainuüksi kindla ideesisuta, vaid samuti konventsioonid hüljanud kunst, nii et poliitiline väljund, igatsus ühisaluse järele, oli soov taastada kunstiline konventsioon uue klassika teel.

Olgugi et Lifšitsi ajaloo filosoofiline veendumus ei leidnud proletaarse kultuuri organisatsioonidelt administratiivset heakskiitu, tegi uue klassika idee koos oma autoriga haritlaste esteetikaajalugu. Kui võtta mõõdupuuks reaalselt eksisteerinud sotsialism või tollane empiiriline kunstiteadus, siis, tõsi küll, peamiselt "võimaliku esteetika" ajalugu, mida utoopiauuringute terminiga saab nimetada "alternatiivajalooks". Seepärast, et ideaal kui mõtete ja tegude juhis, mis oli sta-

³⁴ Siin ja edaspidi on viited Mihhail Lifšitsi enda valikul põhinevas teostekogus sisalduvaile töödele antud tekstisisesele autori eesõnaga postuumse väljaande järgi: Мих. Лифшиц, Собрание сочинений в 3-х томах. Москва: Изобразительное искусство, 1984–1988.

³⁵ Vt. nt. A. Lunatšarski, Kunst ja selle uuemad vormid (1923). – A. Lunatšarski, Valitud artiklid. Tlk. K. Uibo. Tallinn: Eesti Raamat, 1975, lk. 129–158.

linismiaja kunstipoliitika mõjutegur ja ühtlasi selle äärmiselt poleemiline kaasus, ei avanud lubatud peateed. Jäi 20. sajandi "marksistliku klassitsismi" erijuhtumiks, 55-aastase Lifšitsi mälestustes nii naiivseks ("Jah, ... ma olen ise valmis südamest naerma nooruse läbematuse üle, kui oldi veendunud selles, et uue renessansi ukсед on lahti") kui ka õigeaks ("Aga põhiline mõte oli siiski õige") (I, lk. 26). Kuivõrd see mõte oli õige, ei ole perioodi 1917–1991 möödumisel peamine, olulisem on, et üks manifestne veendumus võis pooldamise ja vastuseisu sotsiaalses arengus jätta endast iseloomuliku jälje, esitades kutse mõtestamisele. Lifšitsi kunstilisse traditsiooni klammerdumisenäiv hoiak aktualiseerub nende postmodernsete väitluste kontekstis, kus püstitatakse uuesti küsimus esteetilise emantsipatsiooni piiridest.³⁶ Jäljed ajaloo on unustuse ja meenutuse sulamid, üksteist toetades pakuvad infoallikad tekstiliste seoste ja suhete kaasabil meile välja seda, mida võime ajalookultuuris kas edastada või kustutada. Mitte ainult vastavalt selle väljapakutu üldise teadmiväärsuse astmele, vaid ka vastavalt selles "kuulda oleva vaevarikka ajaloolise töö ebateadliku kaja" (II, lk. 28) kinnipüüdmise ja teadvustamise, mineviku elukujusse lülitamise astmele.

2.1.2. Traditsioonivahendus (Marx ja teised)

Stalinismi ajalookultuuri mõõtmeks püüv võitleva klassitsismi fenomen ei olnud ühtne nähtus, vaid allikate kultuuripoliitilise selektsiooni tulemusel loodud klassikalise pärandi matriits. Winckelmanni, kelle peateose tõlget kasutati nõukogude kujutavkunsti "orienditeerimiseks" ja ajalooeadvuse "kasvatamiseks" (tegelikult ka selle bürokraatlikuks ohjamiseks),³⁷ vaadati Marxi ja Lenini pilguga. Arvamus, et see oli vene bolševike puht meelevaldne pilk saksa valgustusele, ei

vasta muidugi ajalooliselt tõele, allikate valikut ("Winckelmann ja Lessing, Goethe ja Schiller") suunas Marxi autoriteet. Kultuuriteooria seisukohalt oli Marx bolševikele ehtne traditsioonivahendaja. Nagu teada, oli Marx veel Goethe-ajastu laps ning ülikooliajal tuntud antiikkultuuri spetsialistide õpilane. Tema esteetilise hariduse kaanonisse kuulusid sõna otseses mõttes epohhiloovad teosed, sellised nagu Lessingi "Laokoon", Solgeri "Erwin", Winckelmanni "Kunstiajalugu", Hegeli "Esteetika" (1830. aastail).³⁸ Edaspidigi tegeles Marx ajuti esteetikaga, luges kirjutamata jäänud esteetikaartikli tarbeks ka Hegeli-järgse tähtsaima esteetiku Vischeri "Iluteadust" (1850. aastail).³⁹ Pole nähtavasti juhus, et Marxi väimees võrdles teda hiljem teaduste kunstniku Vicoga. Marxist maha jäänud käsikirjade publitseerimisega 20. sajandi algul marksistlikus sotsialismis kuulsaks saanud väide, et "kreeka kunst ja eepos ... on meile teatud suhtes normiks ja

³⁶ Vt. nt. F. Fehér, *Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung. Bemerkungen zum postmodernen Intermezzo* (1987). – *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Hrsg. v. Chr. u. P. Bürger. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, lk. 13–33.

³⁷ Vrd. A. Gulõga, *Ajalooesteetika*. Tlk. M. Kivimäe. Tallinn: Eesti Raamat, 1980, lk. 79.

³⁸ Vrd. K. Marx, F. Engels, *Kunstist*. 2. kd. Koost. M. Lifšits, komment. G. Fridlender. Tallinn: Eesti Raamat, 1984, lk. 319 ja 551.

³⁹ Marx-Chronik. Daten zu Leben und Werk zusammengestellt von M. Rubel. 4., durchges. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983, lk. 57.

kättesaamatuks eeskujuks”,⁴⁰ ei ole tegelikult originaalne. Kui väljend Marxi kirjutises arendatud mõtete laiemast kontekstist isoleerida, jääb sellest järele winckelmannism. Aga kui väljendi üksiktsitaadist laiem mõttekontekst taastada, tekivad Marxile ajaloolised eelkäijad: Hegel ja Herder.⁴¹ Tervikuna, kõiges ja alati sugugi mitte, aga esteetika sfäärides mingil perioodil ja määral siiski mõtles Marx klassitsistlikult. Klassitsistlik alge Marxi vaadetes ei olnud sellegipoolest tema maailmavaate dominant: sotsiaalse revolutsiooni teooria, mida ta arendas 19. sajandi keskel, oli pigem antiklassitsistlike joontega.⁴²

Kuid rolli ei mänginud ainult üks vene marksismile avastuslik tekst, vaid samuti vene olmekultuuri arvustajate hoiak, nende kogemus ja silmaring. Positiivses suhtumises Winckelmanni võis õhustiku mõttes kaasa mängida sotsrealismi isana kujutatud Maksim Gorki vahemerelik kultuuriutoopia.⁴³ Gorki, kes naasis kodumaale Stalini võimu kasvu perioodil, oli nii tervislikel kui ka poliitilistel põhjustel elanud aastaid Itaalias (“Itaalias, Euroopa mandri kõige ilusamal maal”).⁴⁴ Ta kujutas “kuldse Itaalia” loodust, inimesi, kombeid, elu muinasjutulise kontrastina vene elule ning käsitas sealse kultuuripärandi ülekandmist Nõukogude Venemaa oludesse uue, sovetliku renessansi allikana. Isegi mõni halb vahejuhtum fašismiga (nagu nt. Mussolini-aeagne läbiotsimine) ei kõigutanud teda. Gorki pilt Itaaliast ei olnud Winckelmanni-keskne ideoloogem, vaid üldkultuuriline etalon. 1928. aastal, 60. sünnipäeva ajal, meenutas Gorki Sorrentos oma eellastena “mõningaid neist, kes olid nendes paikades käinud: Wag-

tekst, mille Karl Kautsky publitseeris 1903. aastal, esmakordselt pärast nn. Oktoobripöõret, 1922. aastal. Anatoli Lunatšarskile ja Mihhail Lifšitsile kujunes sellest mahult väikesest tekstist omamoodi kultustekst, nad rajasid sellele programmilised teesid kahes suhtes: (1) kunsti kui ideoloogia ning (2) kunsti- ja sotsiaalarengu mittevastavuse seletuseks. Marxi teksti (üle)tähtsustamise algataja kultuuriteooria suunal näib mitmete allikate tunnistusel olnud just Lunatšarski, kellega Lifšits tegi noorpõlves koostööd ja keda Lifšitsiga sidus nende ühine huvi küsimuse vastu, milles on “klassika väärtuse saladus”. Hilisemas suhtumises vanasse kolleegi peegeldub midagi neomarksismi ajavaimust: 1967. aasta kommentaaris Lunatšarski esteetikale pidas Lifšits teda koos Leniniga antiikajal filosoofe riigijuhtideks ülendanud “Platoni ennustuse” täitjaks (III, lk. 190).

41 Vt. R. Müller, Hegel und Marx über die antike Kultur (1972). – R. Müller, Menschenbild und Humanismus der Antike. Studien zur Geschichte der Literatur und Philosophie. Leipzig: Reclam, 1980, lk. 316jj.

42 Näiteks ühes oma ajaloo filosoofilises tähtteoses on Marx rõhutatult esitanud kodanliku ja sotsialistliku revolutsiooni tüpoloogilise erinevuse ka selle tunnuse alusel, et viimane ei matki esimese kombel antiigi klassikalisi traditsioone. Marxi resümee on selles küsimuses järgmine: “XIX sajandi sotsiaalne revolutsioon ei või ammutada oma poeesiat minevikust, vaid ainult tulevikust. Ta ei või ise alata enne, kui ta on loobunud igasugusest ebausklikust minevikukummardamisest. Varasemad revolutsioonid vajadis maailmaajaloolisi mälestusi, et petta end omaenese sisu suhtes. XIX sajandi revolutsioon peab laskma surmutel oma surnuid matta, et jõuda arusaamisele omaenese sisus. Seal oli fraas kõrgemal sisust, siin on sisu kõrgemal fraasist.” (K. Marx, Louis Bonaparte’i kaheksateistkümnes brümäär [1852/69]. – K. Marx ja F. Engels, Valitud teosed kahes köites. I. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1957, lk. 191.) Selle 1869. aasta teises trükis ka brošüürina ilmunud Marxi kirjutise mõttemotiivides on kohati näha Nietzsche ajalootraktaadi “Ajaloos kasust ja kahjust elule” (1873/74) historismikriitiliste aspektide ennetust.

43 Vt. И. Мазинг-Делич [= I. Masing-Delič], Как спасти культуру от цивилизации: Средиземноморская модель Максима Горького. – Культуральные исследования. Сборник научных работ. Под ред. А. Эткинды, П. Лысакова. Санкт-Петербург, Москва: Европейский университет в Санкт-Петербурге, Летний сад, 2006, lk. 267–289.

44 M. Gorki, Teosed kuuesteistkümnes köites. 7. kd. Muinasjutte. Jutustusi. 1910–1917. Tlk. V. Linask jt. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1958, lk. 659.

40 K. Marx, Poliitilise ökonomia kriitikast. Tallinn: Eesti Raamat, 1965, lk. 168. – Vene keeles ilmus seda 1857. aasta väidet sisaldav “Sissejuhatuse”

nerit, Nietzsche, Ibsenit”.⁴⁵ Ent Gorki esteetilistes tõekspidamistes poleks meelevaldne tajuda ka winckelmanlikke allusioone, nt. kas või tema siiras kunstiusus, et kunstist veenvamat ”ajaloojuhti” meil ei olegi (Nikolai Benois’ üleskirjutus 1926. aastast). Itaalia renessansi kui etalonkultuuri idee toimis nõukogude kõrgkultuuri mentaliteedis tunduvalt hiljemgi, ka balti juurtega akadeemik Nikolai Konrad õhkas kord Lenini dekreete meenutades ja Freudi pessimismi hajutades ”uute, veelgi säravamate Firenze” järele ”eelkõige meie maal”.⁴⁶ Tundub, et umbes 30 aasta tagustel väidetest selle kohta, et renessansiajastu külgetõmme nõukogude kultuurile oli ”välja loetud” marksismi klassikute renessansliku universaalnimise pildi siirdamisest tuleviku kommunistlikku ühiskonda, ei ole empiirilist alust. Pealegi on üheks mõjukaks universaalnimise kujundi allikaks teatavasti olnud Burckhardti (ajalooliselt ilmselt ebaadekvaatne) Alberti-tõlgendus.⁴⁷ Loomulikult oli sel kirjanduslikul pildil ideoloogilise argumendi väärtus (”Itaalia on klassikalise maa”, ”seal tõusis kaasaegse maailma koit”),⁴⁸ vaevalt aga determineeriv tähtsus. Stalini aja kunstifilosoofiale Nõukogude Liidus oli Winckelmann midagi ”valgustatud klassitsisti” taolist ja Marxiga geneoloogiliselt seotut, ent selle kuvandi ofitsiaalsuse aste, mis lubaks kõnelda stalinlikust kuvandist, pole selge.

Mõned ajaloolised kaalutlused võivad panna meid Winckelmanni-retseptiooni stalinistlikkuses üsna tugevasti kahtlema. Esiteks polnud sel noorstalinistide grupil, kes (aastast 1930/31) haaras filosoofilise võimu, uuendas vulgaarset sotsiologismi ja kuulutas intelligentse tõlgenduse praktikale sõja, mingit kujutlust esteetika maailmast. Teiseks ei olnud neil naturalistliku maailmapildiga ”Stalini filosoofidel” euroopaliku uushumanismi traditsioonidega, ei antiigi, renessansi ega Winckelmanniga

üldse tekstilist sidet. Ning, kolmandaks, nõukogude Winckelmanni-retseptioon on (1960. aastani)⁴⁹ loetav nii aeg-ajalt elavnemise märke ilmutanud proletkultlike ambitsioonide vastases kui ka *stalinliku autokraatia* eiramise võtmes. Juhul kui võtta stalinismi kitsamas tähenduses, Stalini isiku ja tekstide ülistamise nähtusena, pideva tsiteerimise ja kommenteerimise stiilina, siis on marksistlik Winckelmanni-käsitlus sellest lakeilikkusest vaba.

Üheks geneoloogilise, valgustuslik-klassitsistliku mõttemustri leviku teeks ja ka ajateadvusse kinnistumist soosivaks teguriks võib lugeda bolševistliku meenutuskultuuri ritualismi. 1883. aasta märtsis surnud Karl Marxi 50. surma-aastapäeva riiklik, partei kee-

45 С. Алерамо, С Горьким в Сорренто (1928). – Максим Горький в воспоминаниях современников. В 2-х томах. Т. 2. Сост. и подгот. текста А. А. Крундышева. Москва: Художественная литература, 1981, lk. 148.

46 Н. И. Конрад, Речь на открытии сессии Научного Совета ”История мировой культуры”, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина (1970). – Н. И. Конрад, Избранные труды. Литература и театр. Москва: Наука, 1978, lk. 130.

47 Vt. J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. In der Textfassung der Erstausgabe. Köln: Phaidon, 1956, lk. 69jj.; vrd. ka: К. Эненкель [= К. Эненкель], Происхождение ренессансного идеала ”uomo universale”. ”Автобиография” Леона Баттиста Альберти. – Человек в культуре Возрождения. Москва: Наука, 2001, lk. 79–86.

48 F. Engels, Eessõna (1894). – К. Marx, Kapital. Poliitilise ökonomia kriitika III. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1962, lk. 20.

49 Vt. ka Lifšitsi tööpartneri Georgi Fridlenderi (1915–1995) suures ”Filosoofia entsüklopeedias” avaldatud Winckelmanni-artiklit, mis toonitab Periklese-aegse demokraatliku Ateena kunstnike stiili idealiseerinud Winckelmanni mõjuloo selle emantsipatsioonilist külge: ”W[inckelmanni] esteetika tohutu mõju soodustas kunsti vabastamist aristokraatlikust maneerlikkusest ja XVII saj. klassitsismi dogmaatilisest kaanonitest, kus kunsti kodumaaks kuulutati imperaatorlik Rooma, aga elav antiiksus asendati abstraktsete reeglite kogumiga.” (Философская энциклопедия. Т. 1. Гл. ред. Ф. В. Константинов. Москва: Советская энциклопедия, 1960, lk. 261.)

li "üldrahvalik" tähistamine 1933. aastal avas selle kanalid. Aja poliitilises situatsioonis ühtis see aastapäev teise pöördelise sündmusega, Weimari vabariigi lõpuga Saksamaal, rahvusotsialistide võimuletulekuga ning kompartei faktilise keelustamisega. Nõukogude Venemaa "töörahvareis" oli 1930. aastate algul juhtumisi mitu kultuuritähapäeva, sest Marxi kõrval ei unustatud meenutada (vastavalt 1831 ja 1832 surnud) Hegelit ja Goethe ehk teisi "titaane". Ritualism vajab oraatoreid, nende suuline sõna muundub esinemise järel trükisõnaks, saab ajalookultuuris paljudatud meediumiks. Buhharin kõneles siis "Vaimu fenomenoloogia" muusikast ja "Fausti" filosoofiast",⁵⁰ Lunatšarski aga "Goethe klassitsismist" Marxi poliitökonoomia "Sissejuhatuse" taustal. Nende esinemistes polnud küll Winckelmanni kunstimõistele kohta, ent oli sellele kontekstiloov väärtustus. Eriti Lunatšarskil: "Meil tuleb veel esitada endale järgmine küsimus: kas klassikaline kunst (muidugi mitte eranditult klassikaline) ei ole tõelise kultuuri, s.o. sotsialistliku kultuuri pärisosa? Ega siis Marx muidu öelnud, et ainult idiotid võib ignoreerida antiikse pärandi tähtsust proletariaadile sotsialismi ülesehitamise eepohhil."⁵¹ Öeldu on parimal juhul vaid improvisatsioon Marxi antiigipildi teemadel, antiigi kunstilise tähtsuse nõuet sotsialismi ehitamiseks ei ole ta nii sõna-sõnalt esitanud. Kuid ilmselt pidas Lunatšarski "idiodiga" silmas tollaseid äärmuslikke "leftiste", klassikalise pärandi ründajaid, seades neile muu hulgas vastu üsna vabalt tõlgendatud "Marxi kultuurifilosoofia" autoriteedi.

2.1.3. Raamkontseptsioon (Lifšitsi matriits)

Marxi-aasta ettevalmistaja sai sama aasta lõpupäevil (detsembris 1933) pooleldi pagendatuna elust lahkuma pidanud Anatoli Lunatšarski veel olla. Endine rahvakomissar

(1917–1929) oli siis jõudnud oma poliitilise karjääri lõppjärku, 1930. aastate algul oli ta põhiliselt kommunistlik teaduskorraldaja (1930. aastast akadeemik, pärast vulgaarsotsioloog Vladimir Fritše surma 1929 "Kirjandusentsüklopeedia" peatoimetaja, 1931–1933 nn. Puškini Maja direktor). Lunatšarski oli vägivallapoliitikat ajanud parteiladvikus küll erandlikult tolerantne kuju, veel Brežnevi aegadel heideti talle seda isiksuseomadust ette: "Temale [Lunatšarskile] omane osavõtlikkus muutus vahetevahel tarbetuks sallivuseks [*sic!*] leninismiga ühitamatute voolude suhtes."⁵² Tegelikult on ka Lunatšarskil kogu ta humanistliku palge juures üpris sõjakate avaldustega tekste. Kõige markantsemad teesid (kas või 1931. aasta väide, et "igasugune kunst on relv") näivad vähemalt osalt kuuluvat stalinismiaja poliitilise sundkäitumise valda, s.t. vägagi suure tõenäosusega ei peegelda need alati tema pärisvaateid, vaid kompromissi "aja nõuetega". Samal ajal võib oletada, et Lunatšarski sõjakuse struktuurist ei kadunud päriselt ka vitalistlik Nietzsche-motiiv, mis nooremas põlves oli temast teinud "nõrgestatud elu" otsustava kriitiku.⁵³ Oma

50 Н. Бухарин, Гете и его историческое значение (1932). – Н. Бухарин, Этюды. Москва, Ленинград: Государственное технико-теоретическое издательство, 1932, lk. 143. (Репринтное издание. Москва: Книга, 1988.)

51 А. Lunatšarski, Wolfgang Goethe (1932). – А. Lunatšarski, Вэлскиржандуст. Тлк. А. Klejnot. Tallinn: Eesti Raamat, 1977, lk. 254jj.

52 К. И. Ровда, А. В. Луначарский – директор Пушкинского Дома. Из документов и воспоминаний (1978/82). – Пушкинский Дом. Статьи. Документы. Библиография. Отв. ред. В. Н. Баскаков. Ленинград: Наука, 1982, lk. 60. (Teoses antud bibliograafia järgi kaitsti Puškini Majas aastail 1940–1980 kokku 206 filoloogiakandidaadi kraadi taotlevat väitekirja, neist 26. oli Mihhail Lifšits 1948. aastal dissertatsiooniga "Karl Marx ja kirjanduse ajaloo küsimused".)

53 Tema "nietzscheanismi" kohta vt. eelkõige: A. L. Tait, Lunacharsky: A "Nietzschean Marxist"? – Nietzsche in Russia. Ed. B. G. Rosenthal. Princeton: Princeton University Press, 1986, lk. 275–292.

1933. aasta Marxi-ettekande sellest, "mida Marx on kunsti kohta öelnud", lõpetas ta ajalooliselt tähtsa viitega mantlipärijale: soovitusel lugeda peagi ilmuvaid "M. Lifšitsi töid",⁵⁴ mis õigupoolest ilmusid ta enda toimetusel. Alles (juulis 1933) 28-aastaseks saanud Lifšitsi lühikirjutis "Marxi 50. surmaaastapäevaks" (I, lk. 242–249) oli samuti keskendatud poliitika ja kultuuri sünteesile marxilikul kursil. Noore Lifšitsi tees, et "Marxi õpetus" väljendavat kultuuriilma ja töölikonna vastuolu ajaloolise analüüsi edastamisega kommunistliku liikumise ning teaduse ja kunsti "liidu" paratamatust, ei olnud (välismuljest hoolimata) ortodoksne. Esiteks oli see antitees kunsti otse majandusliku baasiga sidunud käsitusele, teiseks aga vahetegevmine liidu idee ja üldise klassikunsti *resp.* parteikunsti kehtestamise nõude vahel. Lifšitsi käsitus oli mõneti lunatšarskilik "kolmas tee" marksismis, seega ei ortodoksne ega ka ekstremistlik. Need vajalikud täpsustused ei tühistata fakti, et sovetismi tegelikkuses oli selline liit ikkagi olupoliitiline loobumine vaimsest autonoomiast. Kas teadlikult või siis vaistlikult kohandus ta autoritaarse riigiga, uskudes klassikalise pärandi ja kommunistliku revolutsiooni "ühtsuse ideesse". Võib liialduseta öelda, et (autori tunnistuse kohaselt) ainult tänu Lunatšarski toetusele ära trükitud teksti idee oli ka Lifšitsi kultuuriteooria üks põhiidee, tema suur raamkontseptsioon või algne mõttematriits.

Matriitsi sisu, kui nii võib öelda, ühendas restauratiivse ja revolutsioonilise alge, see tähendab, et Lifšitsi kultuuriteoorias oli alati poliitilise teooria moment. "Tänapäeva kunsti-teadus taastekitab oma põhisuundades romantilise koolkonna ajaloolise relativismi. [...] Ainsana võimalik teoreetiline väljapääs – [liikuda] marksismi poole," (I, lk. 228) nentis ta juba 1927. aastal. Selle liikumistee ainuvõimalikuks pidamine oli teistsuguste (nt.

neoidealistlike) teooriate ebapiisava tundmise juures mõneti nooruki sotsiaal-poliitiline sundvalik. Kuid oma liikumisel marksismi poole sõnastas Lifšits vulgaarse sotsioloogia kriitikaks, objektiivselt ajaloolise kultuuriteaduse õigustuseks, olulise printsiibi. Lühidalt kokku võttes laieneb tema põhimõte "oma aja" ülehindamise arvustamiseks (klassikalise historismi teesiks): "hea kunst" pole ainult see kunst, mida teevad kaasaegsed kunstnikud. Järgnevatil kümnendeil kuulus see vana põhimõte vääramatult tema "modernsus-kultuse" kriitika juurde, mis näitab üht: marksismi ja klassitsismi sideaine oli Lifšitsile historism selle traditsioonilisel, relativismieelsel kujul. Lifšitsi sotsiaalfilosoofias oli "taastamise" ja "puhastamise" ühtsusel nõukogulikus (tema kasutatud väljendiga) "uues renessansis" koosluse ilme, vene ajalooteksti ja ladina sõnatähenduse taust. Mitte ainult säilitamine ja mitte ainult uuendamine ei olnud Lifšitsi kultuurimõtlemise paatos, vaid sünteetiline *säilitav uuendus*. Pärast koloniaalriikliku sotsialismi lõppemist ei näi tema revolutsioon ühtedele millegi enama kui petekujutusena, teistele võib see aga paista ka föderatiivse Venemaa jätkuprobleemina. "Nii sai teoks tõeliselt suur üritus – nüüdsest peale oli kõige sügavamas printsiipiaalses aluses klassikalise traditsiooni kaitse lahutamatu seotud uue ühiskonna ajalooaga," (I, lk. 25) kirjutas Lifšits veerand sajandit hiljem "1917. aasta" järgsele ajale tagasi mõeldes. Samal sotsiaalsel põhjusel tõrjus ta oma kunstivaadete välismaiseid kõrvutusi lääneliku neoklassitsismiga, nt. kui Prantsusmaa ajakirjandus võrdles teda (1966. aastal) rojalist Char-

54 A. Lunatšarski, Marx kunstist (1933). – A. Lunatšarski, Valitud artiklid, lk. 348jj.

les Maurrasi tüüpi usklassitsistiga.⁵⁵ Lifšitsi päralt ei olnud teadusväliseid poliitilisi ametikohti ja formaalsetel takistustel ka teadusalaseid nn. kõrgeid kohti, ent tema väga isiklik klassitsismi tõlgendus polnud apoliitiline.

Toona muutis Lunatšarski ja Lifšitsi loomduo ideoloogiliseks grupiks Marxi ja Engelsi kunstikogumiku juures kaaskoostaja olnud Franz Šiller (1898–1955), tuntud nii algmarksismi klassikute käsikirjade dešifreerijana kui uusaja Lääne-Euroopa kirjandusloole (vulgaar)marksistliku paradigma loojana. Šilleri peateose väga operatiivse eestindamise ja trükkimisega Johannes Semperi vastutaval toimetamisel 1940/41 jõudis teave Lifšitsi töödest ka Eesti NSV lugejani. Nõnda tuli stalinismiaja marksistlik Winckelmanni-pilt Eestisse, sest Šilleri käsitus Winckelmannist tugineb Lifšitsi "Winckelmannile"⁵⁶ ja tema teos kajastab nende sarnaseid vaateid (saksa klassika esteetikale)⁵⁷ üldisemaltki. Võib-olla on Lifšitsi arusaamade peegeldusega tegemist ka samal kümnendil eesti keelde vahendatud klassikalise filoloog Jossif Tronski (1897–1970) antiikkirjanduse õpikus: "Mõned Winckelmanni teesid materialistlikult ümbertöötatuina võttis hiljem omaks Marx."⁵⁸ Paradoks on aga selles, et kui NSV Liitu inkorporeeritud äärealal Eestis oli Lifšits (hariduse sovetiseerimise tõttu) põgusalt tuttav ühe kohustusliku uudisteose varal, siis tuumik-Nõukogudemaal oli tema 1930. aastate kirjanduslikust hiilgusest saanud 1940. aastate teaduspoliitiline viletsus.

55 Need, kes 1960. aastail Lifšitsit ja Maurrasi võrdlesid, tegid kas nõukogude ideeajaloo kesise tundmise või väliste analoogiate peale sattumise tõttu poliitilise vea, sest Lifšitsi patroon Lunatšarski oli 1920. aastail teravalt kritiseerinud Maurrasi kui "prantsuse fašismi" ideoloogi tema katoliiklik-monarhistlike vaadete pä-

rast. Eestis arvustas Maurrasi samal ajal (1920. aastate keskpaiku) ja osalt ka samadel põhjustel Johannes Semper, kes modernismi pooldajana ei aksepteerinud *Action française*'i "natsionalistlik-reaktsionäärset" politiseeritud klassitsismi. Võrdlus võis Lifšitsile isegi nende konservatismi pinnal tunduva kohatu mitte ainult poliitiliselt (Maurrasile kui kollaboratsioonismis süüdimõistetule said 1945. aastast osaks prantslaste hukkamõist ja vanglakaristus), vaid ka kultuuriliselt: Maurras oli orienteeritud Racine'i klassitsismile, mida Winckelmanni-eelestusega Lifšits pidas tsentraliseeritud riigi kunstiks.

56 Vt. F. Schiller, Lääne-Euroopa uue aja kirjandusajalugu. I kd. Tlk. V. Erm jt. Tartu: RK Teaduslik Kirjandus, 1941, lk. 174jj., 409.

57 Vrd. F. Schiller, Lääne-Euroopa uue aja kirjandusajalugu. II kd., lk. 156jj. – M. Lifšits pidas omalt poolt vajalikuks rõhutada Franz Šilleri "suurt teenet" Friedrich Engelsi 1888. aasta nn. Harknessi-kirja (vt. K. Marx, F. Engels, Valitud kirjad. Tallinn: Eesti Raamat, 1977, lk. 408jj.) esmapublitseerijana, sellel 1932. aastal avaldatud kirjal oli ajaloolise argumendi kaal "reaktsiooniliste" kirjanike loomingu päästmiseks realismivaidlustes. Eesti NSV-s jätkas Lifšitsi ja Šilleri liini mehhaaniliselt Engelsi kirja seisukohtadele tuginedes Johannes Semper oma 1948. aasta sotsrealismi teoorias "Marksistlik-leninlik kunstioptetus" (vt. J. Semper, Teosed VIII. Tallinn: Eesti Raamat, 1971, lk. 323jj.). Semper refereeris muu hulgas täiesti ilmselt ka Lifšitsit, teda nimetamata ja tema positiivset funktsiooni 1930. aastate vulgaristide kriitikuna lõpuni mõistmata, sest kirja Lifšitsi eesmärgiga kasutades poleks Semper igat kunstivastast rünnakut oma sõnaga pühitsenud. Engelsi kirja retseptisioon muide osutab, kuidas sünnib esteetiline autoritarism parteiideoloogia ja võimukartuse keskonnas: see, mida autor Engels väljendas erakirjavahetuses vaid subjektive arvamuse kujul ("minu meelest") ja tõi oma lugemiringist vaid õpinäitena ette selle arvamuse ilmestamiseks ("üks näide"), lisades oma maitse järgi hinnangu ("realismi meister"), sai hüpostaseerimise teel nii kõigutamatu printsipi kuju, et oli kunstipoleemika struktuuris terve esteetilise kontseptsiooni juhtnõr. Teadagi pole halba ilma heata: Engelsi kirja Balzaci-näide (Semperi laienduses "Engelsi analüüs Balzaci teoste kohta", ka "eriti silmapaistev ja veel tänapäevalgi viljakalt mõjuv") oli sotsioloogiline tegur, mis aitas 1950. aastate Eesti NSV-s anda tõlkijale leiba ja eesti kultuurile 15 köidet prantsuse kirjaniku "Valitud teoseid".

58 I. M. Tronski, Antiikkirjanduse ajalugu (1946). Tlk. J. Kurfeldt, J. Semper. Tartu: RK Teaduslik Kirjandus, 1949, lk. 8. (Õpiku venekeelses uustrükis, mis ilmus parandatud kujul pärast autori surma, s.t. 1983. aasta 4. trükis, see tsiteeritud lause puudub.)

2.2. Lifšitsi juhtum ajastulises võrdluses

2.2.1. Portree jooned

Eelkõige esindaski 1930. aastail teadusliku historismi seisukohalt ekstravagantset klasitsismi juba 1920. aastate lõpul vulgaarsot-sioloogia vastase poleemika lainel Marxis esteetiku avastanud endine kunstitudeng Mih-hail Lifšits. Arvestades Lifšitsi vastuolulist mainet, on tema poliitiline biograafia, õige-mini selle puudumine, mõnes mõttes 20. sa-jandi nõukogude kultuuri ajaloo viimaseid valgeid laike. Siinkohal tuleb piirduda üksi-kute teemakohaste ekskurssidega (identiteedi aspektidega), loobudes soovist täita intellek-tuaalse portreevisandi lüngad Lifšitsi bio-graafilise individuaalsuse kujutamise-ga.

Taustast saab ka Lifšitsi puhul detailsem taustmaailm siis, kui ajaloolane ei kehastu ümber selliseks minevikupoliitikuks, kes on nõukogude marksismi kohta juba loonud oma "lühikursuse". Kas või näiteks fakti taga, et Lifšits oli David Rjazanovi (õieti: Golden-dachi) asutatud ja juhatatud (1920–1931) ning alles nn. Stalini revolutsiooni ehk puhastuse tulemusel (novembris 1931) Lenini Instituudiga liidetud Marxi-Engelsi Instituudi töö-taja, peitub mahavaikitud kultuurilugu. Rja-zanov, üks stalinismi ohvreid, oli mõne aja pärast (oktoobrist 1930) Max Horkheimeri juhatusel rahvusvahelise mainega teadusasu-tuseks kujunema hakanud Frankfurdi Insti-tuudi vahendusel omandanud saksa sotsiaal-demokraatidelt õiguse publitseerida Marxi ja Engelsi pärandit.⁵⁹ See õigusfakt võimaldas Lifšitsil olla noore Marxi hiljem ülemaailm-se kuulsuse pälvinud käsikirjade esimesi lu-gejaid, samuti nõukogude folkloori osaks saa-nud moeväljendi "võõrandunud marksism" esmakasutajaid. Parteilise marksismi ajaloo-lisest mälust ja seega ka õpetusest, NSV Lii-du territooriumil lubatud õpikuist-teatmikest, kustutati igasugune rjazanovlik Marxi-filo-

loogia kui oluline etapp. Ka seetõttu ei tead-vustatud kaua, et mitmed Stalini-vastase opo-sitsiooni liikmed tulid Marxi-Engelsi Instituudist (1937/38 lasti nad maha). Niihästi mark-sismi filosoofiline kui ka sotsiaal-poliitiline ajalugu on 20. sajandi komplitseeritumaid näh-tusi, selle kuristikke ei valgusta "saladustele" spetsialiseerunud triviaalkirjandus.

Varajase Marxi originaaltekstidest sai Lif-šits oma Winckelmanni-retseptisiooniks ja saksa klassika marksistlikuks käsituseks ot-sustavad impulsid, see oli ajal, kui juhtivad proletaarsed kirjanikud püstitasid loosungi "Maha Schiller!". Esteetika küsimustes tek-kis sotsiaalse pöörde järgsel, konfliktisel Nõu-kogude Venemaal "proletarismi" ja "artistis-mi" kui kahe põhimõtteliselt erineva kunsti-mõistmise viisi poleemiline vastasseis. Lif-šitsi neoklassitsism eristus proletarismist, oma klassikatöötusega (artiklite ja tõlgete-ga) ta isegi vastandus proletariseeruva tsivi-lisatsiooni kandjatele, kellest mitmed olid stalinistid juba enne stalinismi. Nende väit-luste kajana jäi Lifšitsile 1950. aastateni kül-ge Stalini-meelsete poolt kleebitud snobis-mi silt, mis teatavasti ei võinud esteetikut kaunistada ka hilisemal, Hruštšovi robustse kunstipoliitika aegadel. Lifšitsi kulturoloo-giline noorus oli selle lühidusest hoolimata intensiivne, ta oli lõpuks "kahjulike vaade-te" pärast kompartei otsusel suletud kuukir-ja "Kirjanduskriitik" (1933–1940) püsiautor. Teatud määral oli ajakiri tollal esteetilise vastupanukultuuri häälekandja, et kirjandus- ja kunstiteoreetilise mõtte tase ei langeks nii

⁵⁹ Vrd. R. Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte – Theoretische Entwicklung – Politische Bedeutung*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschen-buch Verlag, 1991, lk. 44jj.

madalale nagu vulgaarses sotsiologismis.⁶⁰ Noore Lifšitsi enda käe all, algul Gorki, hiljem Stalini riiki pagened György Lukácsi (1885–1971) osalusel avaldati kuulsas kirjastuses "Academia" sarja "Esteetilise mõtte klassikud". Sarjas ilmunud esteetikaloopiposte köited (nt. Schilleri "Artiklid esteetikast" Lukácsi eessõnaga 1935. aastal) paistavad silma editsioonikultuuri kõrge taseme ja klassitsistliku raamatukujunduse poolest. Nõukogude Liidus oli tol ajal, 1930. aasta ümber, ka uusklassikalise kunstikirjanduse tõlkimise buum.⁶¹ Kogu elu sõdis Lifšits avangardismi ja selle epigooniliste vormide ("modernistliku epigonismi") vastu, nihhasti pilkenoolte kui õpetatud analüüsidega. Tänapäeval, nagu ilmneb Lifšitsi-kriitika pudeimest, on seda järjekindlust raske mõista, kuigi ta tekstides on selle kohta abistavaid viiteid. Miks Lifšits ei sallinud "inetut kunsti" ning astus sageli välja "kunstiliselt kauni" poolt, tuli peale tema ideoloogiliste arusaamade ja nooruses vandalismiaktide nägemise ka sellest, et ta omistas kunstile *teraapilise funktsiooni* (s.o. tegelikkusesuhte "õgvendamine" "hingesirutuse" toetamisvõime kaudu). Isegi veel 1982. aasta ettekandes "Kunstnik ja väär teadvus" (III, lk. 478–489) on see valemi "kunst on kriitika" üks juhtmõte.

"Igasugune tõeline kunst sisaldab meie teadvuse väärtegelikkusesse suhtumise kriitikat. Elu paneb kõigil aegadel, eriti 20. sajandil, inimese ette hulganisti katsumusi, mis sageli on talumatult rängad. On loomulik, et see kõik rõhub inimteadvust, tekitab psüühilise trauma, viha, pelga eituse janu, sünnitab kitsarinnalisi ideid, mis varjutavad toimuvate protsesside üldise mõtte, nii et see mõte on kauge ja ähmane, õõnestab usku suuta võita elu puudused, leida tee elu kõrge ma jaatuseni, parema ja tõelise võiduni. [...] Ühesõnaga, kunst kannab endas suurt eituse eitamise missiooni." (III, lk. 478jj.)

Et aga Lifšits väljendas trükisõnas avalikult oma antipaatiat 20. sajandi kunstilise modernismi suhtes 1980. aastate alguseni, siis on ta sotsialismijärgesse mälupilti jäänud nõukogudeaegse reaktioonäärina, "tagakiusajana" (mõistagi ta eitas selles rollis olemist) või lausa "stalinistina" (kindlasti pole see silt adekvaatne hinnang). Tunduvalt kahjustab tema imidžit seegi, et ta jõudis olla enne nõukogude poliitilise süsteemi lagunemist ja kunstivabaduse saabumist ka postmodernismi ("haiglase ajamaitse") kriitik. On ajaloo ironia, et paljude Lifšitsi artiklite üldmääratlus võiks olla "ajakohatud vaatlused", seega laenatud Nietzsche, keda ta oma kriitikas etteheidetest ei säästnud. Plusside ja miinuste vaagimisest näib esmapilgul olevat kõrgemal üksnes Lifšitsi staatus vulgaarsotsioloogia ehk *abstraktse marksismi* (hegellikust mõistes abstraktse) kriitilise analüüsijana, tema suur trump 20. sajandi kui ajas-

60 Vt. ka artiklit: Г. А. Белая, "Литературный критик". – Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. Гл. ред. А. А. Сурков. Москва: Советская энциклопедия, 1967, vrg. 319–320. Tänaases ajaloolises retrospektiivis on seda ajakirja peetud ka nõukogude sulaja ühe "lipulaeva", Tvardovski-aegse (1950–1954 ja 1958–1970) "Novõi Miri" eelkäijaks; arvamusele lisab kaalu fakt, et Tvardovski asetäitja koht peatoimetuses oli algul mõeldud Lifšitsile, kuid parteivõimud seda varianti ei aktsepteerinud. Sõna "eelkäija" ei tule siin võtta kronoloogilises, vaid pigem kontseptuaalses tähenduses, sest "Literaturnõi Kritik" oli 1920. aastate keskel Lunatšarski kaastoimetamisel ilmuma hakanud "Novõi Mirist" noorem ajakiri. Lifšitsi-uuriija Viktor Arslanov on vahendanud ühe dissidendi anonüümse seisukoha, et "Novõi Miris" avaldatud Lifšitsi pamflett "Marietta Šaginjani päevik" (1954) olevat koos Solženitsõni jutustusega "Üks päev Ivan Denisovišitsi elus" (1962) neid teoseid, mis murdsid stalinismi selgroo.

61 Näiteks ilmusid 1920. aastate lõpul ja 1930. aastate algul selliste oluliste empiiriliste ja teoreetiliste tööde venendused, mille autoreid nimetatakse juba kunstiajaloo vanameistriteks: Friedländeri "Ehtne ja võltsitu", Wölfflini "Kunstiloolised põhimõisted", Dvořáki "Kunstilugu kui vaimuajalugu" (lühendatult).

tu loos. Kahtlemata jääb ta vulgaarsotsioloogia kriitikuna selle ajastu mõtteajalukku, kuid nähtavasti mitte ilma reservatsioonideta. Võibolla oleks Lifšits järelmaailma teadvuses tõesti eeskätt 1920.–1930. aastate vulgarismi kriitika klassik, kui ta poleks oma tähtartiklit "Vulgaarne sotsioloogia" (1971), mille tuletis "Vulgaarne sotsiologism" (1989) elas ta üle, arendanud 1986. aasta "palju täielikumaks variandiks" (II, lk. 233–244). Lifšitsi vulgaarsotsioloogia kontseptsioon hakkas lähenema fanaatilisele rakendusele, 20. sajandi kunstiteaduse ja sotsiaalfilosoofia suurkujud muundusid tema pilgu all ridamisi "vulgaarsotsioloogideks". Iroonia on antud juhul selles, et neis, keda ta vulgarismi patus kahtlustas, ei tundnud ta ära või ei tahtnud siis tunnistada lähedust endale. Näiteks on Lifšitsil olemas temaatilisi seoseid Horkheimeri 1940. aastate kunstiariklitega⁶² ja leidub puutepunkte Adornoga, kelle postuumset "Esteetilist teooriat" ta arvustas (I, lk. 353–357). Teiselt poolt on aga esimene nõukogude aja monograafia Walter Benjaminist, "Kunsti surma müüt", kirjutatud osalt inspireerituna Lifšitsist ja tema aastatepikkusest huvist Benjaminini kunstikäsituse vastu.⁶³ Lifšits kasutab vulgaarsotsioloogia mõistet kui alalist kriitikarelva marksismisese positivismi vastu, seetõttu võib jääda mulje, et see mõiste oli talle üksnes abivahend mingi õige marksismi eest võitlemisel ja et nüüd (marksismi "kadumisega") sellel enam mõtet pole. Kui aga märkame, et vulgaarsotsioloogia kontseptsiooni tuum on *positivismikriitika*, siis saame aru, et selle kultuuri- ja teaduslooline tähtsus on säilinud ka nüüdisajal, vähemalt seal, kus positivistlik mentaliteet on "teadusfanatismi" süüdimatu vorm. Nii Lifšitsi-kriitiku tugevus kui nõrkus tuleb eelkõige sellest, et tema ülesanne on topeülesanne, sotsiologismi ja nüüdiskunsti arvustamine on seotud, need on ühe ja sama asja, anti-

modernismi provotseeriva modernsuskriisi kaks külge. Ka on see antimodernism ise piisavalt moodne, Lifšits mõtles 1950.–1960. aastate vahetusel uurimusele, mis käsitleks "kogu traagilisuse probleemi marksismi maailmavaates", uue nõukoguliku ühisoptimismi ajal võttis ta seega ette 21. sajandi alguseni püsivaid teemasid.

Kunstilise vasakpoolsuse eksperimente kauni kunsti lõpuks pidanud varane Lifšits seadis endale tegelikult algmarksismi mõttes ideoloogiakriitilise eesmärgi ("filosoofilise ajaloo" meetodiga ründas ta igasugust "vasakfraasi"). Oma kriitikates, mis olid sihitud "vasakpoolsete ikonoklastide" (I, lk. 31) tegevuse vastu, sai ta tugineda ka Leninile, kellelt pärineski "meie karlstadtide" ikonoklasmi hukkamõist. Luterliku pildirüüste ajendanud teoloogiadoktori kuvand, vene marksismi keelde üle võetud Saksa reformatsiooni ajaloost Engelsi vahendusel, demonstreeris leninluse metafoorset suhet mineviku usuradikalismi õppetundidesse. Lifšitsi aktsioon sõeluda Marxi pärandist välja kõik üt-lused kunsti kohta (et "arvamuste" rajada "teooriat"), millega ta alustas 1920. aastail, oli kunstiilu päästeaktsioon vasakmodernismi eest, ning arenguskeem Winckelmannist (Hegeli kaudu) Marxini, mis võttis tal kuju 1930. aastail, oli sellesama aktsiooni ajalooline konstruktsioon. Lifšits pani oma progressikäsituses sageli esikohale "suurte kunstiinimeste" sõltumatu ühiskondliku rolli. Ajuti ta fetišeeris ka ise sotsiaalse progressi mõis-

62 Vt. nt. M. Horkheimer, *Neue Kunst und Massenkultur* (1941). – M. Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: *Schriften 1936–1941*. Hrsg. v. A. Schmidt. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988, lk. 419–438.

63 Vt. В. Г. Арсланов, *Миф о смерти искусства. Эстетические идеи Франкфуртской школы от Бенямина до "новых левых"*. Москва: Искусство, 1983.

tet, kujutles "Kommunistliku manifesti" ideaale harmoonia saavutamise tagatisena ja ajaloo traagilisele realismile vaatamata teostusväärseina. Sellest hoolimata on Lifšitsil oma aja kontekstis teeneid Marxi kuvandi rikastamisel, erinevalt marksismi formatsiooniteooria järgi ajalookäigu väljaarvutajaist oli ta kultuurifilosoofiale panustav revisionist keset nende skolastikat. Lifšitsi ajalookäsituse nüanss seisneb ka selles, et ta rakendas progressi vastuolulisuse idee ("Marx hülgab progressi abstraktse idee, käsitledes ühiskonna ajalugu kui vastuolude liikumist") samuti 1960. aastate kommunismiootustele: "Tühi dogmatism oleks arvata, et laiad inimeste hulgad võivad tõusta revolutsioonilise teadlikkuseni üksnes otsejoones kommunistlikku haridust mööda."⁶⁴ Progressi niisugune käsitlus tegi eesrindlikkuse ja tagurlikkuse vastanduse suhteliseks ning võimaldas ümber hinnata usulise kunsti sotsiaalset funktsiooni (Lifšits väitis, et "iga katoliiklast ja isegi iga katoliikliku suunitlusega kirjanikku ei saa pidada reaktionääriks"). Meil pole tänapäeval põhjust arvata, et ligi pool sajandit tagasi end välislugejale tutvustades (I, lk. 17–41) oli Lifšits oma töö suhtes ebaadekvaatne ja me peaksime ta sõnu umbusaldama.

"Üks *peamine* mõte on tervikuna minu töö aluseks...: marksism – see ei ole inimkonna sirgjoonelist progressiivset liikumist samm-sammult kirjeldav sotsioloogiline doktriin, vaid on kõiki progressi negatiivseid, "kahjulikke" külgi, kogu ühiskondlike vastuolude dialektikat arvestav revolutsiooniline teooria. Teiselt poolt, marksismil ei ole midagi ühist nüüdisaja langusprohvetite retrodoksiaga. Asja seda külge olen oma Marxi [estetiiliste] vaadete esituses samuti alla kriiputanud. Kunsti renessansi idee on igale kommunistile lahutamatu seotud proletariaadi ajaloolise missiooniga." (I, lk. 41.)

Tsitaat on Lifšitsi tagasisivaade 1931. aas-

tasse, mil valmis tema entsüklopeediline artikkel "Marx". Omaette küsimus on, kas Lifšitsi vaated jäid elu jooksul kõiges samaks, nagu ta 1960. aastail armastas ise uhkelt nentida, osalt küll vastukaaluks oma poliitilise näo muutjaile. Eeldada võib korrektiive, sest inimestega toimuvad identiteedi ja alteriteedi protsessid, igapäev on eluead. Ajaloo lõpu konjunktuuri järelkajas on huvitav ka Lifšitsi 1980. aastate alguse teooria lõpetamatusest teaduses, kunstis, ajaloos, see oli reaktsioon ja ühtlasi paralleel *non finito* praktikale modernismis, ning see lähendas teda ta enda tahtmata relativistliku ajalookäsituse teesidele. Koos sellega diferentseerus Lifšitsi pilt uushumanistlikust haritlaskultuurist, nagu tõendab viimaks Hölderlini kohta öeldu: "Talle oli määratud väljendada just nimelt igasuguse tema ajale kättesaadava lõpetatuse mittetäielikkust, ajale, mis oli samuti klassitsismi, tihthepeale jaheda klassitsismi ajastu."⁶⁵

Lifšitsi filosoofilises identiteedis on algusest lõpuni selliseid aspekte, mis lubavad temas näha *nõukogude hegelianismi* esinda-

64 Мих. Лифшиц, Капитализм и буржуазная культура. – Философская энциклопедия. Т. 2. Гл. ред. Ф. В. Константинов. Москва: Советская энциклопедия, 1962, lk. 452 ja 454.

65 Мих. Лифшиц, Предисловие. – И. А. Ильин, История искусства и эстетика. Избранные статьи. Сост. и общ. ред. Мих. Лифшица. Москва: Искусство, 1983, lk. 6.

jat.⁶⁶ Selle väline ajamärk on teatavasti pühendus Lukácsi monograafias "Noor Hegel" (Lifšitsile "austuses ja sõpruses"), nii meenutab teos nende vahel aastaid kestnud dialooge Hegelist. Dilthey mõjutusel 20. sajandi algul publitseeritud Hegeli (kohati äärmiselt sügavate) noorpõlvetekstide esmase marksistliku interpretatsiooni andis Lifšits oma ülevaate "Hegeli kirjanduslik pärand" raames (II, lk. 129jj.) just Lukácsiga tutvumise ajal. Tollal Lukácsi poolt ette valmistatud Nõukogude delegatsiooni sõidust Hegelikongressile siiski asja ei saanud. Peatumata siin Lifšitsi ja Lukácsi pikal sõprusel,⁶⁷ tuleks õiendada eesti kunstiteoreetilises kirjanduses esinevat pilti Lifšitsist kui Lukácsi koopiast. Nende arusaamad kunstist päriselt ei kattunud, ka oli nende suhtumine renessansiaja kunsti kui ühte võtmeküsimusse erinev, ja erinev oli nende hilisem saatuski. Lukács ise on aga tunnistanud Lifšitsilt saadud mõjutusi ning rõhutanud, et "spetsiifiliselt" marksistlikku esteetikat hakkasid nad tegema koos.⁶⁸ See vastab ajalooliselt tõele ja kätkeb endas stalinismiaja hõngu: kui marksism ei ole majandusteooria, vaid üldmaailmavaade, siis peab "Marxi süsteemi" kuuluma (n.-ö. orgaaniliselt) ka esteetika. Hegelikku lähenemist meenutav platvorm oli nende ühislooming, selle omistamine ainult Lukácsile ja Lifšitsi panuse unustamine, mida esineb historiograafias, ei ole õigustatud.

2.2.2. Ekskursus kunstilisse leninlusse (Winckelmannomaania ja monumentaalpropaganda)

Lifšitsi puhul ei olnud kindlasti tegu saksa winckelmannomaania jätkajaga nõukogude oludes, kus juba režimi kindlustamise alg-aastail (Oktoobripöördest Lenini surmani) viljeldi klassistslike sugemetega, proletaar-ses linnaruumis dekadentlust välistada püüd-

66 Lifšitsi aktiivsus Hegeliga tegelemisel, mis sarnaneb missiooni täitmisega, on jätnud vene hegeliannasse püsiva jälje. Üks tema Hegeli-projekt, mida saatis suurepäraselt kirjutatud ja vene Hegeli-retseptisoonis siiani viidatav filosoofialooline essee (vt. Мих. Лифшиц, Эстетика Гегеля. К выходу в свет нового издания. – Вопросы философии 1968, nr. 4, lk. 137–147), teostus Hegeli "Esteetika" uue, 4-köitelise venekeelse väljaandega (vt. Г. В. Ф. Гегель, Эстетика. В четырех томах. Под ред. и с пред. Мих. Лифшица. Москва: Искусство, 1968–1973). Juba 1950. aastail alanud Lifšitsi "vaimne lähedus" Evald Iljenkovi (1924–1979) taolise originaalse mõtlejaga vene nõukogude hegelianismis kuulub tema Hegeli-mõõtme juurde. Lifšits on hiljem tunnistanud: "Minu jaoks oli ta [Iljenkov] ootamatult leitud liitlane sel hetkel, kui 30-ndate aastate marksistlikult mõtleva ja haritud nooruse tõus jäi vaid heaks mälestuseks." (Tsit. artikkel: Ф. Т. Михайлов, Слово об Ильенкове. – Вопросы философии 1990, nr. 2, lk. 57.) Siin oleks kohane meenutada, et *perestroika* ajal levitatud kliše, mis pani nõukogude hegeliiani ja stalinisti vahele võrdusmärgi, ei olnud õiglane, see oli marksismisese positsioonivõitluse pärand ja teatud määral üks marksismi omamüüte avalikkusele. "Stalini hegeliite" ühetaoliselt negatiivsele pildile vastandati "marksistliku kantiaani" positiivne kuvand, mis olupoliitiliselt sobis siirdeaja demokraatliku sotsialismi propaganda. (Hegeli-diskussiooni kohta vt. ka: Судьбы гегельянства: философия, религия и политика прощаются с модерном. Под ред. П. Козловски [= P. Koslowski] и Э. Ю. Соловьева. Москва: Республика, 2000.)

67 Uusimas kirjanduses on rõhutatud selle sõpruse biograafilist ainulaadsust. Pärast Lukácsi kunstifilosoofist noorpõlvesõbra Leo Popperi varajast surma 1911. aastal sai peaaegu 20 aastat hiljem Lukácsi elus samaväärse sõbra, usaldusmehe ja mõttekaaslase positsiooni ainult Mihhail Lifšits. (Vt. А. Н. Дмитриев, Марксизм без пролетариата: Георг Лукач и ранняя Франкфуртская школа. 1920–1930-е гг. Санкт-Петербург, Москва: Европейский университет в Санкт-Петербурге, Летний сад, 2004, lk. 41.)

68 Vt. ka: G. Lukács, Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog. Red. I. Eörsi. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, lk. 139jj.

vat kunstilis-poliitilist monumentalismi,⁶⁹ millel otseseos Winckelmanniga puudus. Küsimus, milline oli Winckelmanni-retsipiendi Lifšitsi enda seotus nõukogude monumentalismi arengut mõjutanud ajalooideoloogilise struktuuriga, mida võib päritolu järgi nimetada "kunstiliseks leninluseks", ei peaks meil seetõttu küsimata jääma. Stalinlik sotsialism, teatud etapil nõukogude elupilte truualamliku võltsoptimismiga kujutanud paraadkunst (1940.–1950. aastate näitusekunst), ja kunstiline leninlus, mis evolutsioneerus koos "nõukogude inimese" ühiskonnaga 1970.–1980. aastaiks grandioosse memoriaalsuse keskkonnaks, on erinevad asjad. Esimesel juhul oli tegemist ajastu ametlike sotsiaalsete vooruste enamasti maitsetu illustatsiooniga, teisel juhul – mida aeg edasi, seda ka rohkem – kogu sotsialismiprojekti ideoloogilise kompensatsiooniga.

Ametlikes meenutustes Lenini kohta esineb motiiv, et ta pidi ajapuudusel sageli tegema raskeid valikuid teda huvitanud kunsti tundmaõppimise ja poliitika kui kohustuse vahel. Ei saa öelda, et Lenin poliitilise juhina olnuks kunstivõhik, oma pagulusajal oli ta külastanud suuri välismaa galeriisid, oli näinud nii klassitsistide (nt. Bertel Thorvaldseni) kui modernistide (nt. Auguste Rodini) teoseid. Kuid kunstivaatleja osa ei kattunud tal reaalspoliitika osaga. Lenini kuulus monumentaalpropaganda plaan (märtsis-aprillis 1918), 20. sajandi lõpu ajalooeadvuses üks leninismi sümboleid, oli nõudliku kunstimõistega lõdvalt seotud üritus, tegelikult *sünkretismi* ilming.⁷⁰ Plaani ajendite hulka kuulusid ajaloolised impulsid 17. sajandi itaalia (Campanella) ja 19. sajandi inglise (William Morris) utopismist, samuti prantsuse ja vene plastikast segatuna Lenini isiklike kogemustega Euroopa muuseumidest ning linnamiljööst. Kõiki eri komponente sidus kunsti funktsioonidest tunduvalt rohkem poliitilise agi-

tatsiooni ja võimu demonstratsiooni idee, mis siiski ei tähenda, et selle idee raames poleks loodud suurepäraseid moodsa kunsti teoseid (nt. Sergei Konjonkovi või Vera Muhhina poolt), kus maksvusele pääses skulptorite professionaalsus. Ent kui kujutleda, et see plaan oli ideoloogilis-kultuurilise mõjutamise ürituste terve kompleks, mida realiseeriti korduvalt ja massidele, kusjuures väga oluline sihtgrupp oli kirjaoskamatu publik, keda veendi kommunismi sotsiaalsetes eelistes, siis oli tegemist ajupesuga. Viisteist aastat hiljem (jaanuaris 1933) püüdis Lunatšarski ellu kutsuda monumentaalpropaganda "teist lainet", tema üleskutse motiivid, mis formaalselt seisnesid "sotsialistliku kultuuristiili" eest hoo-

⁶⁹ Et on ajaloolisi tunnustusi, mille kohaselt klassitsistlikud mälestised etendasid referentsteksti osa Lenini "kontrolli ja kriitika" põhimõttes, millele allutati kujutatav kunst (vrd. V. Bontš-Brujevitš, Vladimir Iljitš ja punase pealinna kaunistamine [1953]. – V. Bontš-Brujevitš, Mälestusi Leninist. Tlk. L. Riikoja. Tallinn: Eesti Raamat, 1969, lk. 359–363), siis peegeldavad Lifšitsi otsustused kunstiüle mõneti ka "leninlikku maitset". Lenin vaatas kunsti läbi poliitika prisma, suhtus eksperimenteerivasse nüüdiskunsti eitavalt, hindas vene realismi ega sallinud futurismi ja kubismi taolisi "vigurdamisi", ka tema esteetiline üldharidus oli Marxi omast palju tagasihoidlikum. Kunsti küsimustes Leniniga sageli konfliktis olnud Lunatšarski ütles, et "Vladimir Iljitš ei teinud oma esteetilistest sümpaatiatest ja antipaatiatest kunagi juhtivaid ideid" (A. Lunatšarski, Lenin ja kunst [1924/29]. – A. Lunatšarski, Valitud artiklid, lk. 162), on liiga ilus, et olla tõsi.

⁷⁰ Вt. В. П. Толстой, У истоков советского монументального искусства 1917–1923. Москва: Изобразительное искусство, 1983, lk. 49–78. Ajaloolise õigluse nimel tuleb öelda, et algul kaasati monumentaalpropaganda kontseptsiooni väljatöötamise ka kunstnikud-novaatorid, sh. väljapaistev skulptor Sergei Konjonkov (1874–1971), keda lummas "skulptuuri ajaloos enneolematu" poliitiline tellimus (vrd. С. Т. Коненков, Мой век. Воспоминания. 2-е изд., доп. Москва: Политиздат, 1988, lk. 216–232).

litsemises, pole aga päris selged.⁷¹ Lenini plaan ei jäänud seega Oktoobripöörde järgseks *lühiajaliseks* algatuseks, mis suri vaikselt välja, sest tal polnud edu (nii ekslikult on asja kujutanud ka sovetoloogia). Aja möödudes hakati selles plaanis tegelikult üha enam nägema sotsialistliku monumentaalkunsti püha ürikut, omamoodi ideelist algteksti, mis sellisena täitis 20. sajandi nõukogude kultuuris 19. sajandil tegevkunstniku ja kunstiteadlase suhtlusena tekkinud esteetikaloo nähtuse ("kunstinõustamise") funktsiooni hoopis teistel alustel. Pole sugugi juhus, et nõukogude kunstiteadus vaatles ka Leningradi blokaadi ajal (talvel 1941/42) skulptorite valmistatud suuri patriootilis-heroilisi agitreljeefe, mis pandi silmatorkavalt linna keskele tänavale, monumentaalpropaganda idee jätkuva teostusena. Nõukogude kunstiideoloogias oli see idee elav NSV Liidu lõpuajani, 1987. aastani,⁷² ent monumentaalpropaganda, seostudes ikka vähem esialgsete utopistlike allikatega, muundus sünkreetiliseks (nt. Suure Oktoobri ja Suure Isamaasõja ühismüüdi kandjaks) teistmoodi, ajakohasemalt. Kunstiline leninlus on lähiajaloo pikk struktuur, ka postkommunistlik võitlus sovetismi mälestusmärkidega 21. sajandi algul (sh. Balti riikides) pole sellest täiesti lahutatav, ideoloogialooliselt on seegi monumentaalpropaganda kauge järelkaja.

Rangelt võttes erines Mihhail Lifšitsi varane Marxi ja Hegeli retseptioon, mille kaudu ta lähenes Winckelmannile, populistlik-leninlikest ettevõtmistest. Lifšitsi tegevus oli teoreetiline ja "klassikaline"⁷³ oli talle selles tegevuses interpretatsiooni kategooria, ning Karl Marxi käsitus "illuusionide" laenamises revolutsiooni jaoks oli talle samuti tuntud. Elu teisel poolel (pärast 1956. aastat) tihenesid Lifšitsi institutsionaalsed sidemed NSV Liidu Kunstide Akadeemiaga, selle egiidi all ja toimetistes kuulutati sotsialistlik realism, mida iganes sellega ka mõeldi, monumentaal-

propaganda arenduseks. "Ideede" tuginemine aitas koondada akadeemia pädevusse eksperitiisi ja nõustamise, tehes sellest faktiliselt kontrollorgani. Lifšitsi enda ofitsioosne roll leniniseerus, sest Leninil põhines kõigi mälestiste dualistlik jaotus "meie mälestussamba" arhetüübil, millele hilissotsialism lisas veel "realistliku meisterlikkuse" tunnuse. "Kantsi" (*он-лом*) mütoloogia, mis kunsti valdkonnas tähistas oma kunstipoliitilisele korrale allutatud sfääri tõkestamist "kaootilise modernismi" eest, kuulus samasse konteksti. Lifšitsile oli väljend "meie maailmavaade", nagu ka "valitseja-filosoof" (Lenini kohta), eluaeg siduva tähendusega, kuid meie ajaga võrreldes nii *teisiti* siduvana, et leninism ja winckelmannism võisid luua marksistliku traditsiooni pin-

71 Vt. A. В. Луначарский, Ленин о монументальной пропаганде (1933). – А. В. Луначарский, Воспоминания и впечатления. Москва: Советская Россия, 1968, lk. 197–200 ja 363–364. "Sotsialistliku kultuuristiili" eest hoolitsemise loosungi taga võisid olla eluproosast tingitud humanitaarsed kaalutlused, nt. soov anda sotsiaalse tellimuse sildi all toetust ja elatist kunstnikele, kellega Lunatšarski tundis alati vaieldamatult suuremat solidaarsust kui poliitikutega. Iseloomulik on selles suhtes kas või Lunatšarski hoidlik suhtumine Majakovski isikusse ja tema "teisiku" meisterlik analüüs (vt. A. Lunatšarski, V. Majakovski novaatorina [1931]. – A. Lunatšarski, Vene ja nõukogude kirjandusest. Koost. M. Laosson. Tlk. G. Grünberg, A. Klejnot. Tallinn: Eesti Raamat, 1976, lk. 317–330). Tõenäoliselt oli ka Lunatšarski 1920. aastate alguse ajutine toetusavalduus proletkultlikele organisatsioonidele seotud tema – Lenini poolt kritiseeritud – "sektantliku" nägemusega, s.t. kujutlusega kunsti suhtelisest autonoomias sotsialistlikus "kultuurriigis".

72 Vt. В. П. Толстой, Вклад Академии художеств СССР в реализацию ленинского плана монументальной пропаганды. – Труды Академии художеств СССР. Вып. 4. Москва: Изобразительное искусство, 1987, lk. 26–39.

73 Marxi eeskujul eristas Lifšits klassikalise autentsust antiiksuse pseudoklassikalises matkimisest ehk pseudoklassitsismist (*ложноклассицизм*), seega ei olnud tema klassitsismi mõiste naiivne; et ta samastas aga ennast teadlikult klassitsismi *uue* järglusvormi, neoklassitsismi ühe (marksistlik-leninliku) erikujuga, siis oli ka tema refleksioon klassitsismist olemuselt historistlik.

nal koosluse ka ühessamas tekstis. Näiteks postuumselt ilmunud artiklis "Leninism ja parandiprobleem" (1982/84), mis on marksistliku kultuurikriitika vallas sõna tõsisem mõttes hiilgav töö. Ajastu spetsiifikast näib murdvat meie aega välja siiski üks teine Lifšitsi põhimõtteline hoiak, see on "kultuuri formaal-tehnilise mõistmise" (III, lk. 260) ehk ülemäärase kultuuriteadusliku positivismi suhtes ettevaatusele kutsuv hoiak. Kui vaid Lifšitsi poolt klassikaliseks ja sekundaarseks marksismiks jaotatud teooriate rakendused ei kujutaks endast ka marksistliku antikultuuri hoiatuslugu.

Sovetismi enesemääratluse algaastail sai teismeline Lifšits veel kaksikvõimude aja Ukrainas, enne Moskvasse õppima minekut, esimese vahetu kogemuse ühiskondlikust kaosest. Hiljem omandas ta leninliku idee, et kunstil ei ole "puhta kunsti" autonoomseid eesmärke, mida teostab indiviid kunstivahemiku liikmena, kunsti ülesanded pidid olema rahvale läbipaistvad ja poliitilise enamus-kultuuri ideaalidega kooskõlas. Eessõnas oma tuntuima, Marxi kunstifilosoofiat käsitleva raamatu 1960. aasta saksa väljaandele "Karl Marx ja esteetika" ta kirjutas: "Pole mingit kahtlust, et meie aja suurim revolutsionäär [Lenin] oli samuti kui Marx ja Engels veendunud 'klassitsist'." (I, lk. 23.) Kuidas oleks sel juhul saanud Nõukogude Venemaal teostuda Lunatšarski 1905. aasta unelm kaunistada oma kodumaa koolide, muuseumide ning teatrite seinu sümbolist Puvis de Chavannes'i Panteoni-freskode stiilis allegooriatega ja pidada tulemust "tõeliselt rahvalikuks"? Seda enam, et nõukogude esteetika ajaloos (kuni 1932. aastani) paigutati Lifšitsi antoloogilise autorina küllaltki õigustatult Lunatšarskiga samasse rubriiki.⁷⁴ Niisiis, ainult mõned valikjooned Lifšitsi intellektuaalse portree juurde näitavad, kuivõrd raske on leida isiksuse ajaloolises dünaamikas tema identiteedi ühest määratlust väljaspool käibevalmeid.

2.2.3. Kultuurilise sallimatuse vaimsus (Opositsioonide domineerimine)

Juba noorelt kunstiküsimustes antimodernistlike vaadetega Lifšits astus areenile marksistliku Hegeli-pildiga, tema esimesed suured artiklid on Hegeli-aasta vastukajad, mis projitseeruvad kahele taustale. Esiteks marksistliku filosoofialoo katsetustele, mida ergutas Lenini "Filosoofiliste vihikute" publikatsiooni lõpetamine Nõukogude Venemaal 1930. aastaks, ja teiseks saksa idealismi kui klassikaepohhi retseptisioonile. Nagu öeldud, möödus 1931. aastal sajand suure filosoofi surmast,⁷⁵ selle akadeemiline tähistamine oli (järgneva poliitilise arengu valguses) 20. sajandi esimese kolmandiku Hegeli-reenessansi lõppakord Saksamaal. Idealismi kriisi ja püsivate väärtuste hävimise sõnum kõlas sama kümnendi teise poole mõttefoorumel.⁷⁶ Rahvusvahelise mõjuga Hegeli mainekahjustus poliitilise filosoofina tõi aga kaasa selle, et "1945. aastal ... leidis küllalt palju neid, kes tahtsid lugeda Hegeli totalitaarse Kolmanda Riigi vaimsete teerajajate hulka".⁷⁷ Hegel jäi aktuaalseks Prantsusmaal eksistent-sialistidele ja marksistidele, kusjuures vii-

74 Vt. nt. Из истории советской эстетической мысли 1917–1932. Сборник материалов. Сост. Г. А. Беляя. Москва: Искусство, 1980.

75 Vt. eelkõige: H. Glockner, Hegelrenaissance und Neuhegelianismus. Eine Säkularbetrachtung. – Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur 1931, Bd. XX, lk. 169–195.

76 Eesti lugejat teavitati sellest samuti, vt. nt. A. Koort, Filosoofid omavahel (IX filosoofia-kongressi puhul Pariisis 31. juulist – 6. augustini 1937). – Looming 1937, nr. 6, lk. 680jj. (Saksa okupatsiooni ajal Eestis tegeles Alfred Koort ka klassitsistliku esteetikaga; "Eesti Raamatu" töötajana 1980. aastail sain ma näha Schilleri teose "Inimese esteetilisest kasvatusest" käsikirjalist tõlget, mille ta oli väidetavalt teinud 1940. aastate esimesel poolel, 1960. aastate algul oli aga teos juba ilmunud Ülo Torpatsi tõlkes.)

77 I. Fetscher, Hegel und die Folgen. – Schriftenreihe der Schwäbischen Gesellschaft 10. Hrg. v. O. Borst. Stuttgart: Schwäbische Gesellschaft, 1992, lk. 31.

maste silmis oli ta see, kes õpetas nende õpetajale Marxile dialektikat. Lifšits läks seega 1930. aastate algul kohe tollal populaarsesse "maailmavaate"-diskursusse, millel hegelianismis oli universaalset laadi Euroopa-keskne värving. Tolle aja maailma ühe juhtiva hegeliaani, aastail 1930–1934 rahvusvahelise Hegeli Liidu esimehena tegutsenud, lõpuks "mitteaerialasena" Inglismaa kaudu Ameerikasse emigreerinud Richard Kroneri (1884–1974) arvates oli Hegel kogu Euroopa kultuuriidentiteedi sümbol: "Euroopa maailmavaate", antiigist uusajani ulatuva kultuurimaailmavaate "viimane suur kandja ja kuulutaja".⁷⁸ Sellises kvaliteedis nägi ja hindas Hegelit vahetult pärast Teist maailmasõda ühena vähestest austria ajaloolane ning publitsist Friedrich Heer (1916–1983).⁷⁹ Euroopluse ajaloolise tõlgendajana 21. sajandi algul uuesti avastatud, on Heer meie ajale ka kultuurilise sallivuse (vahepeal unustatud) teoreetik. Põgus kontekstuaalne teave on vajalik mõistmaks, mida surus kellelegi peale aeg, kuidas isik aja ohtudele reageeris, millele ta selles kõige enam lootis. Lifšits tegi oma kultuuripoliitilise panuse valgustuslik-materialistliku maailmavaate suunale, nii seadis ta end teadusloolises mõttes väljapoole vaimuteadusliku historismi positsioone.

Nõnda selgub ka, et "kaemusliku materialistina" käsitatud Winckelmann ei olnud ideeliselt varaküpsele Lifšitsile iseseisvat, Marxist sõltumatut teaduslikku huvi äratav kultuurisubjekt. "Pateetiline Diderot ja rahulik vaatleja Winckelmann kujutavad endast olemuslikult ühe ja sama maailmavaate kahte külge. Winckelmanni esteetiline ideaal on XVIII sajandi materialismi kaemusliku külje adekvaatne väljendus." (II, lk. 64.) Lühidalt, Winckelmanni ajalooline individuaalsus oli talle samuti nagu Hegeli ja Goethe omagi marksistliku ajaloopoliitika objekt. Selle ajaloopoliitika oluline tunnus, mis tuli

ilmsiks Lifšitsi Winckelmanni-retseptisioonis, oli *perioodilise* ajaloomõtlemise eshatoloogiline rakendus "kodanliku ühiskonna arengule". Vulgaarse sotsioloogiaga võitleja kasutas ise tüüpilist ajaloosotsioloogia skeemi: 1789. aasta Prantsuse revolutsioonist kui "algusest" läbi "konsolideerumise" ja "üleminekuajastu" kuni Esimese maailmasõja ja Oktoobripöördeni, kodanliku ühiskonna "viimase etapini". Kuid sellise ajaloopoliitika kultuuriline telg oli "Winckelmanni traditsioon" siirdena valgustusest saksa idealismi kaudu marksismini, kus traditsiooni metafüüsiliste elementideta antiikse "demokraatliku realismi" kuvandist sai retsiipiendile vahend kodanliku elukorra kriitikaks.

Lifšits struktureeris vaimse euroopluse kontseptsiooni ümber oma 1933. aastal venekeelse "Vanaaja kunsti ajaloo" poleemilise saateartiklina ilmunud traktaadis "Johann Joachim Winckelmann ja kodanliku maailmavaate kolm ajastut" (II, lk. 57–113). Teksti mitmekihilisus (klassitsismi retseptisioon, elufilosoofia kriitika, marksismi prioriteetsus, antiigi "nitšeaniseerimise" analüüs, goeteliked argumendid) jätab kesestamatuse mulje, ehkki see pole nii. Kirjandusliku refleksiooniteooria järgi oleks tegu vaid ajasituatsiooni sotsiaalse peegeldusega, ent Lifšitsi tekst on sisimalt agonistlik: seda läbib esteetiliselt kultuuri organiseerivate klassika ja antiklassika konstruktsioonide pidev heitlus. Marxi ajaloolis-klassilise filosoofia vaimus

⁷⁸ R. Kroner, Hegel. Zum 100. Todestage. (Philosophie und Geschichte, 39.) Tübingen: Mohr (Siebeck), 1932, lk. 14. (Kroneri õpilane oli kuulus slavist, 19. sajandi vene hegelianismi ajaloolane Dmitri Čizevski [1894–1977], kes paguluses kirjutas standardteoseks saanud raamatu "Hegel Venemaal" [1939]; vt. Д. И. Чижевский, Гегель в России. Санкт-Петербург: Наука, 2007.)

⁷⁹ Vt. F. Heer, Hegel, der Philosoph des siebenten Tages. – Hegel. Ausgew. u. eingel. v. F. Heer. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer Bücherei, 1955, lk. 7–61 ja 235–243.

kuulutas Lifšits otsesõnu: "See antiiksuse käsitus, mille me leiame Marxilt, kujutab endast Winckelmanni ja Goethe traditsiooni kriitilist töötlust XIX sajandi klassivõitluse kogemuse alusel." (II, lk. 80jj.) Nii määsiti Winckelmann pikaks ajaks, *perestroika* ehk (1989. aasta sõnastuses) "marksismi kriisi" ajani, Marxi kootud punarüüsse ja teda kujutati selles (natsifitseeritud) Nietzsche anti-poodina. "Kui Winckelmann oli kodanliku demokraatia tõusu ajastu saksa humanismi alusepanija, siis hilisemad kirjanikud kalduvad üha enam ja enam vastupidisesse suunda. Seal oli vabadus ja rahu ideaalse ajaloolise maastikuna, siin on pidev otsing võimu ja Herakleitose saamise järele, milles 'kõik sünnib sõjast'." (II, lk. 86.) Referaadi Hitleri nägemustest selle kohta, kuidas antiigilt rangust ja selgust laenav natsikunst suhtub "endisesse klassitsismi", mille juurde sakslastel "lihtsat naasmist" polevat, lõpetas Lifšits asjatu Nietzsche-alandusega: "Nõnda kõneleb uus Zarathustra." (II, lk. 109.) Peab siiski küsima, kui paljud 20. sajandi algupoole marksistid üldse vaatlesid Nietzsche apollonliku-dionüosliku vastandipaari nii suure analüütilise tõsidusega nagu Lifšits, kes neid algeid oma Winckelmanni-traktaadis koguni moderniseeris? Sest Winckelmanni ideaalieteetikale vastanduv Nietzsche, "kõige kirkam ehatäht kodanliku kultuuri horisondil" (II, lk. 91), köitis Lifšitsi tähelepanu sellegi poolest, et ta oli olnud klassika suhtes *no-vaatorlik*: "Tema [Nietzsche] novaatorlus oli Winckelmanni täielik kukutamine." (II, lk. 88.) Winckelmann kui Anti-Nietzsche alustas oma marksistlikku karjääri ajal, mil Nietzsche võeti välja (Lunatšarski protestist hoolimata) stalinliku "Suure nõukogude entsüklopeedia" "Esteetika"-artiklist, aga "Zarathust-*ra*" tõlge (jällegi Lunatšarski initsiatiivil) pidi ilmuma Kommunistliku Akadeemia egiidi all. On spekulatiivse ajaloo filosoofia igave-

ne küsimus, millise vaimse sisu saanuks nõukogude ühiskond siis, kui hariduspoliitika poleks läinud marksistlike nietzscheaanide käest stalinlike pseudohegeliaanide juhtimise alla.⁸⁰ Gorbatšovi ajal ühiskonnateaduste "kindralitena" paljastatud (Judini ja Mitini tüüpi) võimuritest eristab Lifšitsit paljugi. Lenini poliitilisele "geeniusele" ja "päevikule",⁸¹ aga ka Lenini konspektile Hegeli ajaloo filosoofiast truuks jäänud Lifšitsit eristab Staliniga kohandajaist autori oma nägu. Näo kui stiilitunnuse, kui vaimujäljendi teeb märkimisväärseks tema traditsioonitõlgenduse meelevaldsusest ikkagi läbi kumav autoriomaduste ühend, nonkonformsus ja allikatundmine.

Klassikalist pärandit ja dekadentsi vastandades sekundeerisid "Lifšitsi mudelile" tuntud 20. sajandi intellektuaalid, peale Lääne marksismi ühe teerajaja György Lukácsi ka näiteks silmapaistev poet ja luuleteoreetik Georg Maurer (1907–1971). Saksa klassika ja nietzscheliku modernsuse konflikt kujunes selle jäiga mudeli raames "kultuursuse" ja "barbaarsuse" konfliktiks, kirjeldusse ei kaasatud Nietzsche ideed, et üks sisaldab ka teist. Seda tunnistab Maureri tõrjuv Nietzsche-pilt 1960. aasta paiku koos üheplaanilise teesiga: "Nietzschele, barbaarsusse vallanduvale dekadendile, olid Schilleri kõlbelised postulaadid ja "Fausti" lunastuskontseptsioon koormavad

⁸⁰ Vt. ka "marksistlik-leninliku filosoofia" poliitilist sünnilugu käsitlevat lühiajalist: W. Hedeler, Stalin und die Philosophen. – Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1991, H. 5, lk. 528–535; vrd. samuti nõukogude kultuuripoliitika Lunatšarski ajajärgule pühendatud monograafiat: Т. Э. О'Коннор [= Т. Е. О'Коннор], Анатолий Луначарский и советская политика в области культуры. Москва: Прогресс, 1992.

⁸¹ Vt. NSV Liidus esmakordselt 1956. aastal trükitis avaldatud Stalini-kriitilisi ülestähendusi: V. I. Lenin, Viimased kirjad ja artiklid (23. detsembrist 1922 – 2. märtsini 1923). Tallinn: Eesti Raamat, 1981.

ahelad.”⁸² Näib siiski, et selliste fraaside puhul ei olnud tegemist üksnes poliitilisel ideoloogial rajaneva kriitikaga. Analoogilisi küsimusi esitas 1940. aastate lõpul ka üks Nietzsche rehabiliteerijaid Teise maailmasõja järel ja korrektse Nietzsche-uurimise eestvõitlejaid Karl Schlechta (1904–1985). Muu hulgas kahtles Schlechta selles, kas Nietzschel noore kriitikuna üldse oli Winckelmanni, Goethe Roomas, Hölderlini innustanud ”primaarset, sügavat armastust klassikalise vanaaja vastu”.⁸³ Tegelikult kuulub Nietzsche koos Winckelmanniga (ja Hölderliniga) saksa filhellenismi traditsiooni, nad jätsid sellele oma isikutraagika pitseri, mida samuti tajuti nendevahelise ajaloolise traditsiooniseose määrgina.⁸⁴ Kusjuures Winckelmann ja Nietzsche ei asetse traditsiooni dünaamikas kohe ja selgelt välja joonistatud vastaspoolustel, nagu usub mõni uusimgi nende polaarsust rõhutav esteetikalugu.⁸⁵ Etapiline tähtsus Nietzsche vaadete kujunemisel oli ta väitlus Weimari klassikaga, fragmendid (aastaist 1869–1874) osutavad, et suurt osa mängis selles temaatikas Schilleri ja Goethe kirjavahetuse produktiivne lugemine.⁸⁶ Veel enam, Nietzsche esteetika iseloomustamine *vaid* sõnaga ”antiklassitsistlik” ka pisendab ta tähendust 19. sajandi vaimuajaloos just nimelt klassikalismoromantilise kultuuri teemade uue ümbermõtestaja, ”ülemõtleja” rollis. Lifšitsi mudel osutus Prokrustese sängiks ühtlasi Jacob Burckhardtile, suur Schilleri-austaja⁸⁷ muudeti Winckelmanni, Schilleri ja Goethe humanismi vaenlaseks ”ereda vastandlikkuse” alusel (traagiline vs. harmooniline), mis omistati ”Burckhardti tendentsile” kreekluse käsitlemisel. Nii sugune tõlgendus on samuti ühekülgne, harmoonia on esteetilise historismi üks võtmekategooriaid, selle pinnal on Burckhardti ja Winckelmanni vahel jälgitavad mitmed analoogiad.

Vägagi ahvatlev oleks nimetada Lifšitsi

pelgalt vulgarisaatoriks (seda on tehtud), kultuurilooliste protsesside moonutajaks ja lihtsustajaks. Kuid vulgariseerija kipub meie ettekujutuses olema poolharitlane, mida õpetatud Lifšits kahtlemata ei olnud, vastupidi, ta oli erakordse lugemusega ning vastas täiesti enda poolt seatud nõudele olla ”teaduslikult haritud marksist”. Isegi osa tema eksiiväiteid ei tule teadmatusest, vaid sellest, et

82 G. Maurer, *Das klassische Erbe, die Dekadenz und Johannes R. Becher* (1960). – G. Maurer, *Essay 2*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1973, lk. 123jj.

83 K. Schlechta, *Der junge Nietzsche und das klassische Altertum*. (Universitas Moguntina. Reden und Aufsätze, H. 1.) Mainz: Florian Kupferberg, 1948, lk. 18.

84 ”Saksa filhellenismile sünnib temas [Nietzsches] uus ’tunnistaja’. Liin: Johann Joachim Winckelmann – mõrvatud 1768. aastal Triestes, Friedrich Hölderlin – 1805. aastast Tübingeni tornis, Friedrich Nietzsche – elades aastail 1889–1900 ’vaimuhämaruses’ saksa vaimu keskustes, Jenas, Naumburgis ja isegi Goethe Weimaris; sellest liinist sai rahvuslik trauma, kui nii tohib öelda. Inimestele, kes jaanuaris 1889 kuulsid Nietzsche kokkuvarisemisest Torinos, oli see seos silmapilkselt selge.” (H. Cancik, *Nietzsches Antike*. Vorlesung. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1995, lk. 4.)

85 Nietzsche traditsiooniseotuse määra demonstreevad paljud faktid, mistõttu pole õige suhestada teda Winckelmanni-traditsiooniga puhtnegatiivselt, nagu seda tuleb ette ka väga professionaalselt kirjutatud teostes. Vrd. nt. N. Schneider, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2002, lk. 30. (Nietzschet esitletakse autorina, kes 1870. aastail andis ”Winckelmanni iluideaalile surmahoobi”; empiirilise kultuuriloo seisukohalt ei kannata see väide kriitikat, asja kujutatakse ”futuristlikult”, tuleviku värvides. 19. sajandi teise poole kõrgkultuuri esindajad, nagu nt. Bachofen, Burckhardt, Dilthey, Gregorovius, hindasid Winckelmanni; ja samaaegselt arvatava surmahoobiga ilmus ka Carl Justi suur Winckelmanni-monograafia, mis leidis hea vastuvõtu.)

86 Vt. A. Venturelli, *Das Klassische als Vollendung des Sentimentalischen. Der junge Nietzsche als Leser des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe*. – *Nietzsche-Studien* 1989, Bd. 18, Gedenkband für Mazzino Montinari, lk. 182–202.

87 Vrd. nt. J. Burckhardt, *Gedächtnisrede auf Schiller* (1859). – J. Burckhardt, *Kulturgeschichtliche Vorträge. Mit einem Nachwort hrsg. v. R. Marx*. Leipzig: Alfred Kröner, i.a., lk. 35–40.

ta võttis pisut ebakriitiliselt üle mõne 1920. aastate välismaise kunstilookirjutuse (tollase uuema kirjanduse) seisukohta, ei kahelnud nende "tsunftiarvamuse" või "ajavaimuga" sobitavas teaduslikkuses ja kasutas neid oma argumentatsioonis üsna korrektselt. Lifšitsi tekstid aga peegeldavad ajaloo siirdeagadel esile tuleva vaimulaadi, antud juhul siis bolševistliku vaimsuse jooni (mis olid ühtlasi ajastu vaimu ilmingud, sest nad toimusid ka bolševismi siseselt). Need jooned seisnevad selles, et ajalooteadvusele omased erinevusemääratlused, mis formaalselt iseloomustavad meid kõiki ja osutavad korduvstruktuuride tähtsusele meie tegevuses,⁸⁸ viiakse äärmuseni. Kultuuri kirjeldatakse eelistatavalt *radikaalsete* opositsioonide kaudu, mis teeb ajaloolisest kultuurist iseendaga sõjajalal oleva protsessi ning opositsioonilise vastandlikkuse üldskeemist selle *põhimudeli*. Eelkõige tuuakse välja konfliktne, toonitatakse pingesuhet, leppimatut vastasseisu ja vastuolusid, alahinnatakse üleminekute mitmekesisust, koguni kardetakse, nagu oli 1930. aastail, maailmavaatelise konfrontatsiooni "harmoneerimist".⁸⁹ Lifšitsis-autoris võib vulgariisaatori tüübi asemel aimata oma tekstimaailma subjektide üle järjest rohkem domineerida soovivat kirjutajat, seda antidualoogilist kultuurikäitumist, mis ei anna teistele sõna, ei tunnista teistsuguste kõneviiside vabadusi. Sallivus kui (mitte sugugi konfliktitu) ajalooline mõttestrateegia, milles passiivse ja aktiivse sallivuse komponendi sisaldav sallivusidee ühildub pluralismi ideega, paistis talle ilmselt populaarmõiste algelisel kujul ("nõrkusena"). Enim avaldub see fakt Lifšitsi katses vastustada oma Winckelmanni-pildiga historismi, sest historismi jõudmine ajalooliste väärtuste relativismi staadiumi muudab esteetilise normiga seotud klassitsistliku kunsti ja üldse klassikalise positsiooni ebakindlaks.

2.2.4. Stalinismi immanentne kriitika (Apoliitilise kaitsepoliitika)

Ajajärgu mõttes langeb Lifšitsi esmane loomeetapp perioodile, mida ajalooteadus on nimetanud stalinismi algfaasiks (1928–1934), kuidas ta sellest faasist välja tuli, selle kohta me paljutki ei tea. Küsimus on aga ka selles, et mõistet "stalinism" võib kasutada erinevalt, puht kronoloogilisel otstarbel ja ühtlasi sotsialismi kui ideoloogilise projekti käsitlemiseks seestpoolt.⁹⁰ Teisiti öeldes, tähtis ei ole ainult see, millistes aja tingimustes Lifšits elas ja töötas, vaid ka see, kas ja kui aktiivselt ta osales stalinismina määratletava praktika hirmsas võidukäigus. Stalinismi mõiste on ümber konstrueeritud pärast Stalini kuritegude avalikuks tulemist ja ajalooteadvusse vastu võetud parteitribüünilt vähemalt kahel olulisel korral, 1956. ja 1987. aastal. Isikukultuse teisendsõnast evolutsioneerus see reformikommunistide sotsiaalteooria oskussõnaks, uue funktsionäride põlvkonna keeles tähistas sõna "stalinism" marksismitõlgendust, millest taheti end lahku lüüa. Nii siis on stalinismi mõiste marksistlikul kasutusel tendents suhestada seda mõistet ka uue, parema, inimest otsesest vägivallast säästva võimu ja poliitika ideega ("inimnäoline sotsialism"), loobumata ühe partei juhtimisele

⁸⁸ Vt. struktuurajaloo teoorias välja töötatud, eelkõige ajaloolise antropoloogiale põhjaneva tähtsusega seisukohtade kokkuvõtet: R. Koselleck, *Wiederholungsstrukturen in Sprache und Geschichte*. – Saeulum 2006, Vol. 57 (1), lk. 1–15.

⁸⁹ Sõjakus on ka algmarksismis peaaegu et voorus, nii on õigustatud võrdleva ideoloogialoo kommentaar: "Marxile, nagu kõigile sotsialistidele, tähendab klassiühiskonna lõpp ühtlasi sõja lõppu. Aga nagu ei ükski teine sotsialist rõhutas ta klassivõitluse sõjarsarnast iseloomu [*den kriegsähnlichen Charakter*]." (E. Nolte. *Der Faschismus in seiner Epoche. Action française – Italienischer Faschismus – Nationalsozialismus*. 5. Aufl. München, Zürich: Piper, 2000, lk. 565.)

⁹⁰ Vt. selle kohta: H. Niemann. *Vorlesungen zur Geschichte des Stalinismus*. Berlin: Dietz Verlag, 1991.

allutatud ühiskonna pildist. Lühidalt, stalinism pole vaid ajalootermin, see on võimuhäigus ("stalinistlik sündroom"), mis nähtub "tervendamise" katsete puhul, ideoloogia, sümboolika ja valitsemise meetodite revisjonis, et säilitada kommunistlik poliitiline organisatsioon. Sündroomi tähenduses, kaasates selle analüüsi Kanti "radikaalse kurja" mõiste, on stalinism Lifšitsi ühes kõige süngemas tekstis võimsa ajaloo filosoofilise kriitika objekt. Nõnda sügavuti minevat stalinismivastast kirjutist kui Lifšitsi 1917. aasta revolutsiooni 50. aastapäevaks loodud, 1967. aastal avaldamata jäetud ning alles *glasnost*'i künnisel (aprillis 1985) trükivalgust näinud "Oktoobrirevolutsiooni kõlbeline tähendus" (III, lk. 230–258) leiab ka Ida-Euroopast harva. Muidugi, sellise teksti mõistmine nõuab hermeneutilist pingutust, sest seal tsiteeritakse palju Leninit, aga ei esine nime "Stalin" ega sõna "stalinism", nende asemel on väljend *bursak* (vaimuliku seminari õpilane) ja poliitilise avantürismi "kuratlikud" sünonüümid. Unikaalne, kohati šifreeritud tekst, milles väideldakse ka Carl Schmitti ja Nietzschega, on mõnes suhtes Lifšitsi poliitiline teoloogia, selle teljeks on vägivalda "sogase allika" probleem. Käsitluse teravikku ei näri marksistlik fraseoloogia, "teine Lifšits" ületab "raamatuliku marksismi vaatepunkti" provokatiivse väitega, et elus on olemas klassivaenlasest veel ohtlikum ja püüdmatum vaenlane, tume alus, "käsitamatu", mis hukutab suuri revolutsioone. Lifšits ei täienda selle tekstiga nõukogude ajakriitikute leegioni ridu,⁹¹ ta on neist otsustavam *revolutsiooni antropoloog*, kes kasutab aktuaalselt saksa idealismi mõttepärandid. Milleks ta seda õieti kasutas? Eesmärk oli ühendada uuesti poliitika ja moraal. Selle Lifšitsi poolt seatud teoreetilise ülesande, mida reaalmarksism ei kavatse nudki tõsiselt võtta, nurjas 1968. aastal jälle Brežnevi neostalinismi praktika. Kuid fakt,

et tunduvalt resoluutsemas vormis ja tsiviilsatsiooni põhiküsimusena püstitati sama ülesanne taas 1990. aastal,⁹² võib olla ka Lifšitsi "postleninismi" hindamise üks kriteerium.

"Tunneta iseennast," ütleb ajalugu võitjale." (III, lk. 248.) Vaevalt oleks ajaloolise objektiivsusega kooskõlas selle hoiatuslauuse sõnastanud, endastki nartsissismi kalduva isiksuse mulje jätva Lifšitsi taandamine mustade jõudude teenri kujundile.⁹³ Pigem vastupidi: Lifšitsi ideoloogilisest sõltumatusest on võetud eeskujuna.⁹⁴ Nii oli see vähemalt seni, kuni talle sai osaks (nagu nt. 1970. aastail) võimude ajutine lahkus, "külm hel-

91 Oma Stalini-kriitikas ei jätnud ka reformija Mihhail Gorbatšov rõhutamata genotsiidis süüdi oleva türanni teeneid sotsialistliku projekti juhina, "Stalini vaieldamatut panust võitlusse sotsialismi eest, sotsialismi saavutuste kaitsmisse" (M. Gorbatšov, Oktoober ja uutmine: revolutsioon jätkub. – Eesti Kommunist 1987, nr. 12, lk. 12); selline poliitiline mõõndus ei ole ühitatav Lifšitsi analüüsidega ja on nende seisukohalt amoraalne.

92 Vt. В. Чаликова, Сталинизм и макиавелизм. – Страна и мир 1990, nr. 2, lk. 65–72.

93 Et see poleks tõene pilt, viitab ka fakt, et 1960. aastail "edumeelsete" leeri esindanud marksistlik esteetik Leonid Stolovitš on lülitanud Lifšitsi nõukogude mõtlejate eliiti kuulunud mälestusväärsete isikute nimekirja; nende hulka, kellega tal "50.–70. aastate jooksul tekkisid loominguilised ja sõbralikud suhted" (Л. Столович, Философия. Эстетика. Смех. Санкт-Петербург: Наука, 1999, lk. 144). On üksnes kurioosne, et tsiteeritud autori mõttekaaslane Moissei Kagan on 1990. aastaist ikka olnud ülikriitilise, kui mitte ülekohtuselt negatiivse Lifšitsi-kuvandi ("stalinist" ja "inkvisiitor") pealevitaja. Kui on lubatud tüüpide pinnapealne võrdlus, siis Kagan on tendentsi poolest rohkem populaarfilosoofi tüüpi, Lifšits aga fundamentaalfilosoofi tüüpi mõtleja, nii on ehk ka tema kui möödunud viletsusaja "suure isanda" hädad suuremad.

94 Vrd. järgmist tunnistust: "Aastail, mil püüdsin omandada marksistlikku metodoloogiat, hindasin väga Lifšitsi võimude "marksistlik-leninlikust ideoloogiast" sõltumatut marksistlikku maailmapilti. Samas austas ta Leninit kui marksisti. Lifšits ei sallinud ülemusi, nii nagu noodki ei sallinud teda." (L. Stolovitš, Kohtumised elu radadel. Tlk. A. Pevkur. Tallinn: Ilo, 2006, lk. 47.)

duš”, kui tarvitada selle kohta üht Leo Anveldi kujundit. Stalini aja järel pidas ka Lifšits ”olukorda” kergendustundega ”soodsamaks”, ja see tähendab, et ta ei pidanud end kogu selle ajaga identseks. Ei saanudki pida, sest aastaist 1939/40 kuni 1960. aastate alguseni oli ta nõukogude ”irdinimene”.⁹⁵ Tretjakovi galeriist vallandamise järel ilma kindla elu- ja töökohata, Puškini Majas edukalt kaitstud väitekiri ilma ametliku kinnitusega jne. Kõige viimase aja pilguheit tema juhusliku sissetuleku, ajakirjanduslike vaenutsemiste, mitmesuguse tõrjutusega märgistatud ellu on andnud alust rääkida tõsiselt Lifšitsi ”kodutuse filosoofiast”. Ajaloo järjekordse iroonia tõttu on see tulpinud inimeste postmodernismi teema ühe marksisti elutõde. Lifšits oli hingelt kultuurikonservatiiv, aga poliitilise isikukultuse stalinliku vormi aktiivne pooldaja ta ei olnud. Omistada talle, kes ta oli staliniseerunud parteiriigis 1938. aastani parteitu ja nõukogude teaduse süsteemis 1948. (õieti 1956.) aastani⁹⁶ teaduskraadita lektor, kriitik, toimetaja, poliitilis-müütiline identiteet? Juhtiv nõukogude filosoofia-ajakiri⁹⁷ esitles teda 1968. aastal rubriigis ”Meie autorid” enam kui tagasihoidlikult: ”literaat, NSVL Kirjanike Liidu liige” (1963. aastast oli ”literaat” Lifšits ametlikult Kunstiajaloo Instituudi vanemteadur). Neli kümnendit hiljem on sama numbri kõlavate tiitlitega ”filosoofide” tekstid ajaloo põrm, kuid Lifšitsi pisut vanamoelises stiilis Hegeli-essee on lugemisväärne tänagi. Konteksti kuulub tema *Zivilcourage*’i akt: Nõukogude vägede invasiooni Tšehhoslovakkiasse (augustis 1968) olevat Lifšits tunnustaja kinnitusel otsustavalt ja põlglikult keeldunud toetamast.

Isikliku võimutuse ja parteikomiteede võimu lahkkelidele vaatamata oli Lifšits ka marksismi esteetikale alusteoste koostaja (”Marx ja Engels kunstist”, ”Lenin kultuurist ja kunstist”), nende tõlgetel võõrkeeltesse põhineb

üksjagu tema nime rahvusvahelisest tuntuusest.⁹⁸ Marxi ja Engelsi kunstikogumik, lõppredaktsioonis pea 1200 lehekülge, on teaduslikku süsteemsust taotlev pioneeritöö,⁹⁹ aga ka doksograafilise traditsiooni uuendus 20. sajandil. Ehkki nüüdismarksistlik kriitik Terry Eagleton on hinnanud kõrgelt Lifšitsi ”Karl Marxi kunstifilosoofia” autoriomapära (”võimas ja algupärane uurimus”),¹⁰⁰ peitub Lifšitsis kui doksograafis ühtlasi klassikute arvamusis süstematiseeriv epigoon. Tavaline kodanlik epigonist, keda ta ideetuse pärast sarjas, ei saanud ta ise muidugi olla. Lifšits oli enda kujutluses *marxiseerija*, s.t. mark-

95 See ei tähenda, et tal oleksid rasketel aegadel üldse puudunud lähedased inimesed, Lifšitsi sõprade ja toetajate hulka on kuulunud mitu väljapaistvat isiksust, nt. filosoofid Evald Iljenkov ja Aleksei Lossev, samuti poeet Aleksandr Tvardovski. (Elu ja kultuuriloo seoste tumedam pool on Lifšitsi konfliktid teiste rahvusvaheliselt tuntud esteetikutega, peale Moissei Kagani on nende seas ka Arseni Gulõga, minu teada ei ole aga Gulõga kunagi sellise Lifšitsi ”tõrvamiseni” laskunud nagu Kagan.)

96 Vt. selle aastail 1944–1956 toimunud ”antimarksist” Lifšitsi teadusalaste vintsutuste imeloo halastamatut dokumentatsiooni nüüd ulatuslikult tema arhiivi kasutavas raamatus: В. Г. Арсланов, Постмодернизм и русский ”третий путь”, lk. 322–340.

97 Ajakirja ”Вопросы философии” peatoimetaja oli sel ajal (1960–1968) veel nõukogude filosoofilise stalinismi kurikuulus esindaja, 1939. aasta akadeemik Mark Mitin (1901–1987), kelle suhtes Lifšits on intellektuaal ja moraalne antipood. Peale selle, et Mitin oli noore karjeristina nn. stalinliku pöörde üks läbi-viijaid marksismis (Deborini-vastane kampaania), on ta tuntud ka kirjandusröövide toimepanijana, kes kõrget positsiooni ära kasutades omastas võõraid tekste, mille autorid oli Stalin ”likvideerinud”.

98 Välismaal pole tuntud nt. ”Lifšitsi gruppi” kuulunud, samuti Ukrainast pärit Vladimir Gribi (1908–1940) 1930. aastate alguse tööd Lessingist ja Winckelmannist, mis valgustuse retseptisoonipilti täiendaksid.

99 Vt. selle retseptisiooni kohta: L. Stolovitš, Marxi ja Engelsi esteetilised vaated (1985). – L. Stolovitš, Esteetika, kunst, mäng. Tlk. A. Lill. Tallinn: Kunst, 1992, lk. 9–29.

100 T. Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*. London, New York: Routledge, 2002, lk. 80jj.

sismi näidisel kultuuri üldistav ning (oma sõnul) "marksistliku kultuuri levimist" teeniv autor. Just sellisena oli ta Marxi-Engelsi epigoon: ideejärgluse ja printsiibiuse tekstipõhises kaitsmises. Rollimudelit toonitas veel "loomingulisest" sekkumisest hoidumise tees, andes võimaluse nimetada teda "dogmaatikuks". Seepärast nägid isegi marksistlikud modernistid temas nõukogude sulajaal tagur-lase kuju, *vanamarksisti*, kes on takerdunud kunstilise realismi aegunud mõistmisse Engelsi moodi. Nõukogude "uus" marksism oli selleks ajaks nähtavasti juba võõrdunud oma-enda traditsioonilikaist ning Lifšitsi (kõrg)-realismi mõiste filosoofialoolist ajasügavust lihtsalt ei tajutud. Lifšitsi endagi käsituses polnud ajaloolised kultuurid kas või formaalselt võrdväärset nähtused (nagu klassikalisele historistile), nad moodustasid alluvus-vahekordade rea. Hierarhia tipus oli marksistlik kultuur, nii oli ka "klassitsismi kultuur"¹⁰¹ ühelt poolt marksismile allutatud, teiselt poolt aga "abstraktsele modernismikultusele" (III, lk. 433) vastandatud väärtusmõiste. Konflikt marksistlike modernistidega peegeldab, et Lifšitsi kultuuriprotsessi mõistes on olemuslik teoreetiline vastuolu. Ajaloolise kultuuri töötlus mitte ainult ei pane näiliselt tardunud minevikku uute (individuaalsete, põlvkondlike või koolkondlike) vaatepunktide paistel teisenema, vaid ka loob olevikule uusi eesmärke. Tundub, et selle kriitikaprisma läbi võib interpreteerida hoiakut, mille avab biograafiline fakt, et Lifšits lahkus elulavalt meenusliku poolehoiu-avaldusega klassitsismile.

Nimelt ühes oma viimases tähtsas, pihtimuslikus kirjutises, 1920. aastate alguse VHU-TEMAS-i päevade tuttava Igor Iljini (1904–1961) kunstiteaduslike tööde valimiku saatesõnas, märkis Lifšits juba 1930. aastaid meenutades: "Kogu meie tegevuse erinevuse juures sidus meid ühte klassikalise kunsti

idee – modernistliku sotsioloogia poolt vana-ajalooliseks koliks muudetud antiiksu-se ja renessansi kultuuri kõrge hindamine."¹⁰² Sama 1983. aasta teksti viitel ulatuvad Lifšitsi antimodernismi juured lisaks provintsi-päritolule tagasi äärmuslike nooruskogemus-teni, "provintslase" elamuseni, kus ta tundis end olevat kunstikõrgkooli astudes (1922/23) "veel kaugel (neil aegadel väga 'vasakpoolse') kunsti viimastest avastustest". Lifšitsi esteetiliste vaadete ajaloolise rekonstruktsiooni lülina koorub sellest välja "klassikalise" ja "leftistliku" opositsioon, nii asetuvad mõned tema tekstid ümber *kultuuri terapeutika* sfääri, selsse (nt. Goethe, Heine või Tolstoi tüüpi)¹⁰³ opositsioonilise ajaloomõtlemise konteksti, mille allikaist ta palju ammutas.

2.2.5. Võitlus historismiga kunstiloos (Reaktsioon ja tunnetus)

Historismi ajaloolase pilku püüdvast Lifšitsi tekstidest on peale Vicot, Hegelit ja Marxi käsitlevate artiklite ka traktaadi mõõtu kir-

101 Vrd. selle kultuuritüübi uut laiendatud definit-siooni, mis autoril vastandub meie aja populaarkultuuri mõistele: "Seda [st. antiikaja kultuuripärandi] tähendust võib määratleda ühe mõistega *klassitsismi kultuur*, mis sai aluseks ja normiks euroopalikule humanismile alates renessansiajastust." (Э. Д. Фролов, Научное творчество профессора Владислава Петровича Бузескула (1858–1931) как живое олицетворение исторического синтеза. – В. П. Бузескул, Введение в историю Греции. Обзор источников и очерк разработки греческой истории в XIX и в начале XX в. [1915] Санкт-Петербург: Коло, 2005, lk. 9.)

102 Мих. Лифшиц, Предисловие. – И. А. Ильин, История искусства и эстетика, lk. 19jj. (Hiljem on seesama "Eessõna" ilmunud pealkirja all "Kolmekümnendate inimene", sellest autoriseeritud tiitlist ongi Lifšitsi-kirjanduses saanud tema personaalse identiteedi embleem.)

103 Pean silmas "klassikalise" ja "romantilise" kui terve ja haige (Goethe), "hellenistliku" ja "natsareenliku" kui sensuaalse ja spirituaalse (Heine) ning "kristliku" ja "modernse" kui utilitaristliku ja sümbolistliku (Tolstoi) vastandipaare, neid siinkohal lähemalt käsitlemata.

jutis Winckelmannist olulisel määral retsept-sioonikriitiline töö. See pretendeerib ideoloogilise mõistuse kriitikale, näitab autori negatiivset suhtumist ajaloolisse relativismi ning on ta kunstiloolist mõtlemist esindava valiktekstina ilmunud korduvalt (kahte tõlget ja kordustrukke kaasa arvates minu teada kokku viis korda). Kui vaadata historiograafiliselt, siis on Lifšitsil olemas selle traktaadi teoreetiline eeltöö 1927. aasta kirjutise "Dialektika kunstiajaloo" näol (I, lk. 223–240), see on tänapäeva historismi diskursuses unustatud. Peaks ütlema, et ülekohtuselt unustatud, sest nimetatud tekstil (teeside kogumil) on probleemilooline väärtus: noor Lifšits püstitab "historismi ületamise" probleemi kunstiloos ja üritab seda lahendada tänapäevasele. Tema lahenduskatse võib historismiteoreetiliselt liigitada rubriiki "ühtsuse ja korra otsing", kui siin kasutada 20. sajandi lõpu erialakirjandusest Gunter Scholtzi valemite.¹⁰⁴ Lifšitsile teeb muret "absoluutse ilu" saatus, aga eelkõige kultuuri olukord, kus historismi positivistlik staadium (süsteemitu andmepaljus, konstantideta muutlikkus jms.) õõnestab kunstiliste väärtuste hierarhiat sedavõrd, et normaliseerib ajaloolise relativismi.

"Ajalooline kunsti analüüs ei välista objektiivse väärtuste astmestiku olemasolu. Meile öeldakse, et ei saa omavahel võrrelda erinevaid kultuure, erinevaid kunste. Need kõik on – ei halvemad ega paremad, vaid lihtsalt erinevad, teistsugused. Sellisel juhul muutub kogu kunstiajalugu millegi teise ajalooks. Kas on siis õige, et erinevaid asju ei saa võrrelda? Seni, kuni on olemas ühisalus, see tähendab kunst, pole see hoopiski õige. [---] Kunsti ajaloo erinevate astmete võrreldavus on tema üldise sisemise mõtte paratamatu väljendus." (I, lk. 233jj.)

Lifšits tunnetab relativismi ohuna, mitte aga pluralismi ja sallivuse maailma viiva teena, ja kuulub sellega historismi probleemi

konservatiivsete avastajate ritta: historism on kultuuripahe. Ühtlasi võtab Lifšits kunsti ennast konstandi aseainena ja pretendeerib oma interpretatsiooniga historismi mõjude teaduslikule ohjeldamisele: kunsti ühisalus on tema valdkond ajaloo. Paraku on nii, et ajatundlik probleemiteadvus lahtub tal ajaloolist relativismi üha enam taunivais retoorilistes figuurides, lõpuks puudub neil juba muudeski tekstides igasugune konstruktiivne sisu. Kõige kurbloomisem näib olevat, et historistliku mitmekesisuse allutamine parteilisele üldisusele, millega Lifšits hiljem samuti tegeleb, ei ole enam lahenduskatse, vaid olemuselt kunstiteaduse väline historismipoliitika.

Rääkides "relativistliku ajalookäsituse mõtetusest" (I, lk. 231), sest selles ei olevat ajalool eesmärki, ei jõua Lifšits kusagil relativismi enda aspektide erinevuseni ega võta teemaks nende "kasu ja kahju elule". Et probleemne historism on kunstiloos normaalne, isegi kunstide uurimist reguleeriv ajaloolise pluraalsuse teadvus, siis tuleb mõttetuse jutt arutelu viisina kõrvale jätta. Historism pole vaimuhälve, vaid teadlikkus sellest, et niisugasti stiilide, perioodide ja epohhide kui üksikute teoste, loojate ja voolude rikkas maailmas ei saa meie "vähene" suhe kunstisse olla "kõikne".¹⁰⁵ See loogika kehtib eriti Lifšitsi enese kohta: üht tüüpi kunsti lähemalt tundma õppides jääb talle teist laadi kunst kaugeks, ning see kunst, millega tal ei teki sisemist arusaavat kontakti, on tema silmis

104 Vrd. G. Scholtz, *Das Historismusproblem und die Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert* (1989/91). – G. Scholtz, *Zwischen Wissenschaftsanspruch und Orientierungsbedürfnis. Zu Grundlage und Wandel der Geisteswissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, lk. 144jj.

105 G. Scholtz, *Das Historismusproblem und die Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert*, lk. 156. (Historismi probleemi analüüs läbi mõnede kunstiloolase dilemmade.)

antikunst. Ühe näitena paljudest illustreerib seda tema 1975. aastal Kunstide Akadeemia 32. sessioonil peetud ettekanne "Parteilisus ja realism" (III, lk. 286–302), kus popkunsti ei peeta kunstiks ega võeta esteetilisse sfääri. Nüüdsel ajal enam-vähem absurdseks tunduvail põhjusil, sest meie kunstikultuuri üldises arengupildis on popkunst kui omalaadne "kunstivool" saanud ammu legitimatsiooni, muutunud juba lähiajaloo kunsti fenomeniks.¹⁰⁶ Lifšitsi mõõdupuu rajaneb ühel valikul, *näidislikkuse* (võrreldamatu hellenism) ja *museaalsuse* ("üldkehtiv kunstiväärtus") argumentidel, mis on küllaltki piiratud. Arusaam, et "tänapäeva disaineri projekteeritud konservipurk pole millegi poolest halvem Milose Venusest", oli Lifšitsile "nüüdisaegne barbaarsus", mille ta oma kultuurimõistele vastavalt läänemaailma jaoks ise konstrueeris. Järelduse häämeldust Lifšitsi vägisõnade puhul suurendab seegi, et hariduskontekst (Milose Venuse kujund Gleb Uspenskilt,¹⁰⁷ barbaarsuse mõiste Vicolt), mis tema sõnumikujunduses peale winckelmannismi kaasa mängis, on samuti moderniseerunud. Kas aga nn. punamineviku tekstide retooriline sulgumine, autoriintentsiooni üha enam tabamatuks asjaks muutumine ei anna äkki Lifšitsi ebaõnnestunud kunstikriitikal mõne arust koguni õigust?

Esiteks, Lifšits võib olla nende prohvet, kes loevad postmodernsest *loomingust* välja kunsti *tegemisega* seotud kõikelubatavuse ja reeglistamatuse. Teiseks aga ka nende poolt hinnatav kriitik, kelle silmis postmodernismi "saatuslikest munadest" on koorunud massikultuuri hüdrad. Kolmas, nende rollide kõrval historismiloole palju tähenduslikum on Lifšits kui polemist, marksistlik väitleja nietzscheliku "traagilise relativismi" mõjuga. Nagu näeme, ei ole Lifšitsi retrograadne hoiak siingi nii väga üheselt mõistetav, suures plaanis jaguneb see reaktsiooni ja tunnetuse vahel.

Reaktsioon, avaldades relativismi satiiris, läbinisti pilkavas passuses 1976. aasta sissejuhatusest Marxi ja Engelsi kunstikogumikule, osutab selgelt,¹⁰⁸ et võrreldes 1933. aastal Winckelmannile pühendatud kirjatööga ei toimunud Lifšitsil relativismi küsimuses mitmekümne aasta jooksul nihet isegi passiivse sallivuse poole. Otse vastupidi, ta sõnum, et "igaühel" ei tohi olla "oma arvamust" ega "oma maitset", nõuab esteetikale tsensuuri, ja väide, et relativism ("Nietzschele omane väärtuste relativism") on "üldisi kriteeriume" küsitavaks tegev, põlatav "väikekodanlik tarkus", paneb demokraatlikule ajalookultuurile veto. Kõik see kõneleb ajalooliste vaimuteaduste, sh. kunstiteaduse seisundisse tõrksa üleolekuga suhtuva autori, oma sotsiaalsest ja kunstilisest ideaalist pimestatud (ühtaegu selle teostamiseks võimetu) marksisti keelt. Suhtumine historismi probleemi on tegelikult Lifšitsi hoiaku iseloomustamisel esteetilise autoritarismina otsustav: peamised meetodid, millega probleem lahenduks, oleksid käsupoliitika ja sunnikultuur. Üksmeele kultuuri saamiseks kodanlike normide ja väärtuste paljuse tühistamine on historismi relatiivsuse asemele vabaduseta univormse süsteemi loomine.

Tunnetuse õigused, mis avalduvad enam-vähem kokkuvõtlikult päris elu lõpul, 1982. aastal esitatud kunstiteadvuse arengu kolme-

106 Vrd. Kunstileksikon. Tallinn: Eesti Klassikakirjastus, 2001, lk. 343jj. (Iseküsimus on, kas nõukogulikku kitsi lugeda popkunsti haruks, nagu teeb tänane kunstikriitika, või mitte.) Eesti keeles esitleb mõnda Lifšitsi seisukohta ka brošüür: V. Sibirjakov, Pop art ja modernismi paradoksid. Tlk. L. Märtnan. Tallinn: Kunst, 1976.

107 Vt. G. Uspenski, "Ajas sirgu" (1885). – G. Uspenski, Valitud teosed. Tlk. J. Elango. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1959, lk. 756–782.

108 Vt. M. Lifšits, Marx ja Engels kunstist (1966/76). – K. Marx, F. Engels, Kunstist. 1. kd. Tallinn: Eesti Raamat, 1983, lk. XXXII.

astmelises mudelis (III, lk. 486jj.), mõneti liigendavad ja ühtlasi mahendavad Lifšitsi autoritaarset positsiooni. Selle mudeli kolm astet on "maitse ja üldse vaimse arengu" astmed, need on rajatud *hierarhiliselt* realismi mõistele ning on kirjeldatavad tõusva astme reana: naiivne realism, historistlik realism ja sotsialistlik realism. Mudeli kultuuripoliitiline mõte, mida Lifšits käsitas kui sotsialismi kunstiülesannet, seisneb esimese ("rahvaliku") ja kolmanda ("artistliku") astme kõrgemas ühendamis, et "maitsekultuuris" ei domineeriks teine aste: "Tuleb minna edasi, ja edasi minna tähendab taastada kaotatud lihtsus, naasta enamiku inimeste reaalse vaate juurde kogu maailma kunstikultuuri kõrgusel." (III, lk. 487.) Esteetilise absoluudi ehk Lifšitsi omaterminiga *kõrgrealismi* saavutamist takistab just teisel astmel olev ja loomulikult sinna ka jääv inimene oma normaalse historistliku teadvusega. Historismi takistav olemus näib temale peituvat suurt lihtsuse taastamise üritust segavas erilisuses, selle puuduse tõttu ei sünni kõrgkultuuri ja rahvalikkuse ühtsust, teisiti öeldes, elitaarset populismi.

"Esimese astme moodustab selle lihtinimese naiivrealism, kes huvitub kunstist, sest see on elu sarnane, nõuab oskusi, haarab mõistust ja loob meeldivustunde. Niisugune on pildigalerii pühapäevakülastaja kunstiline teadvus. Teine aste kõrgub üle esimese. Siin on meil tegu juba sellise inimese eneseteadvusega, kes peab end kunstitudjaks või tahab seda olla. Tema peamure on esimesest korrusest, naiivsest realismist lahti saada. Kunsti saladust näeb ta teise teadvuse arendamises, mis väljendub esimese märkidega. See teine teadvus on küllastatud kunstiajaloo tundmisest. Maitse sellele astmele ei saa enam olla ühtset tõde, kõik oleneb ajastu stiilist, kunstniku tahtest, igal ajal on oma ilu. Teine aste on muidugi esimesest kõrgem, on kuns-

tikultuuri astmestikul naiivrealismist kõrgem, ent pole sugugi absoluutne." (III, lk. 486.)

Absoluuti taotleva Lifšitsi kõrgrealism, mis ei ole hoopiski tavalise sotsrealismi moodi (ainuüksi nimetus sarnaneb), on relativistlike vaadete põhjal kultuuri irratsionaalne ideaal. Paraku jätab soovida ka reaktsiooni ja tunnetuse vahelise tasakaalu haprus mitmes ajaolukorras. "Euroopa-almanahhi" (1925), juhtivate Ida- ja Lääne-Euroopa modernistide kuulsat ühistööd, mis ilmus samal ajal Hitleri "Minu võitlusega", sai antisemiitidelt kohe mõnitada¹⁰⁹ ning oli 1933. aastast Saksaamaal keelatud, ta vaevalt kunstide manifestina aktsepteeris. Lifšitsi arvustajaprofiilis on siit tulenevaid kultuurirassismi elemente, neid pole parandatud Winckelmanni-teksti uustrükis (aastail 1984–1988 ilmunud "Teostele" jäi Lifšitsi surma tõttu kirjutamata ka plaanitud "Järeldõna"). Enamgi, tema kunstiloolistes vaatlustes moodustavad opositsioonipaari "kõrge realism" ja "mandunud kunst". Seeläbi ühineb Lifšitsi kunstikirjelduse traditsiooniga, mis 18. sajandi lõpu saksa romantismist lähtudes kasutas Winckelmanni kategooriaid "tõelise" (*echte*) ja "mandunud" (*entartete*) kunsti eristamiseks, kuid oli 20. sajandi esimeseks kolmandikuks juba natsifitseerunud, saanud osaks "kunstibolševismi" (s.t. Weimari vabariigi aegse avangardkuns-

109 Vt. Der "Europa Almanach" im Spiegel der zeitgenössischen Presse. – Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode. Hrsg. C. Einstein, P. Westheim. [Potsdam, 1925.] Reprint. Leipzig u. Weimar: Gustav Kiepenheuer, 1984, lk. 293; vrd. ka M. Lifšitsi ideede pitsit kandvate artiklite kogumikku: Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Под ред. В. В. Ванслова, Ю. Д. Колпинского. Изд. 2-е, переработ. Москва: Искусство, 1973, eriti lk. 8 ja 38–94. (Reprindi lisas ära toodud saksa antisemiitliku publitsisti O. Schüttleri ja kogumiku eessõnas edasi antud vene bolševike juhi Lenini negatiivsed hinnangud kubismile, ekspressionismile ning "muudele isemidele" langevad kohati peaaegu sõna-sõnalt kokku.)

ti) vastasest ideoloogiasõjast.¹¹⁰ Nii näiteks protestib Lifšits 20. sajandi alguse uue kunstiajaloo vastu, mis tahtvat näha kunstilugu "ilma kõrgema ja madalamata, õitsengu ja languseta", ning kirjutab seepeale väga nõrdinult: "Urijale on siis kõik ühtviisi hea. Igas kunsti produktis, olgu see eskimo või Pheidiase teos, toimib oma eriline jõud, taunimisele mitte kuuluva kunstitahte spetsiifiline suund. Kas saab endale ette kujutada veel midagi vastandlikumat Winckelmanni "Ajaloo" printsiipidele?" (II, lk. 93.) Siin on õieti tegu Winckelmanni sõnade puhtalt oma huvides ärakasutamise, mingil määral natsistliku kunstimõttemiisiga tahtmatu *analoogiga*. Pole liialdus tõdeda, et Lifšits, kes isegi kaitses oma artiklis Winckelmanni natsikriitikute eest ja kasutas neist erinevat argumentatsiooni, sattus nende lähedusse peamise kriitikaobjekti, moodsa kunsti hindamisel. Just samuti nagu rahvussotsialismile, oli see haiglaseks peetud kunst Lifšitsile "languskunst". Kuigi Lifšits mõistagi ei teinud sellist propagandat nagu Saksamaa ajakirjandus, kus "mandunud kunst" oli kultuuriideoloogia ametlik termin, kasutas ta siiski juba enne natsionaalsotsialistide (juulis 1937) korraldatud esimest kurikuulsat näitust ja seejärel (mais 1938) kehtestatud sobimatu kunsti konfiskeerimise seadust Winckelmanni poliitiliselt – nõukogulikuks mandunud kunsti kontseptsiooniks. Lifšitsi *kontseptuaalne intolerantsus* ei olnud aga ekstsessi iseloomuga rassistlik poliitika, mis natsidel laienes peale kujutavkunsti ka teistele kunstiliikidele (nt. "mandunud muusikale", neegrimuusikale). Lifšits vastustas "sallivuse printsiipi kõigi kunsti ajastute ja vormide suhtes" ning "liberaalse kultuuri eklektilist sünteesi" (II, lk. 75jj.). Sallimatuse ajendiks oli esteetiline ideaalitus, klassikalise ideaali lagunemise tagajärjel Läänes välja kujunenud "normide ja hinnangute üldine relativism", seega puhtajaloo-

line, mittekanooniline vaade kunstile. Nähtavasti seostus moodne kunst tema silmis alati kunsti agooniaga, aga sama nähtavasti oli ta kriitika mõnigi kord *literatuurne*. Lifšitsi protestis 20. sajandi keskpaiga kunstipraktika vastu oli ka antiameerikanismi, tuues ameerika popkunsti loosungi "Seda võib teha igaüks!" kunsti lõpu näiteks, olid tal paljud selle teosed originaalis nägemata.

Oma juhtideed (imperatiivi), et marksistliku sotsialismi kunstikultuur on (olgu) klassitsismi printsiipide ainupärija, arendas Lifšits ka 1960.–1970. aastail, hoolimata sellest, et mõni nõukogude kunstiteaduse vanameister oli teist meelt. Winckelmanni töid hästi tundnud Mihhail Alpatov (1902–1986) kõneles 1965. aastal Puškini Muuseumi Rodininäituse puhul, et Rodin tegi modernse skulptorina Winckelmanni-järgsest ajast "sammu edasi, lähenemaks tõelisele klassikale".¹¹¹ Lifšits seevastu põlistas massitiraažis, "Suure nõukogude entsüklopeedia" artiklis "Modernism kunstis" (1974), oma antimodernistliku kredo nõnda: "Mäss klassikalise traditsiooni vastu, kõige üleva ja ilusa vastu sisaldab nakatavat, kuid hirmuäratavat jõudu. See on Smerdjakovi,¹¹² autoritaarse isiksuse mäss, tühisuse mäss, kellele kogu nüüdiskapitalismi elulaad sisendab mõtet, et vajaliku survega võib töö ja talendita jõuda mis tahes tippu, sest kõik on selles maailmas tinglik, kõik on tehtav." (III, lk. 435.) Traditsionalismi vaimus kirjutatakse näitusekriitikat ka praegu, öeldu näib aga olevat midagi hoopis muud – kui

110 Vt. lähemalt: C. Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*. [Nachdr. der Ausg. von 1998.] Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2000, lk. 183–189.

111 М. В. Алпатов, *Роден и его время* (1965). – М. В. Алпатов, *Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы*. Москва: Советский художник, 1979, lk. 116.

112 Lifšits peab muidugi silmas lakei Smerdjakovi Dostojevski romaanist "Vennad Karamazovid", selle alusel moodustas ta negatiivse üldmõiste "smerdjakovlus".

mitte provokatsioon, siis iga kunstiteoreetiku tõsiseltvõetavuse lõpp, tema vaimne enesetapp. Kreedo isikulooline ja tekstispetsiifiline raam annab historiograafide võimaluse nii karmist otsusest küll hoiduda: Lifšitsi tsitaadis segunevad kahe, Winckelmanni ja Dostojevski retseptiooni elemendid. Esiteks on tegu peegeldusega 1930. aastate valemist Winckelmann *contra* Nietzsche (nende ajalooliselt komplitseeritud suhe on ideoloogilise lihtmetlusega ümber pööratud), teiseks peamiselt Dostojevskit ja Nietzschet koos Marxiga marksismi apooriasse lülitava 1960. aastate kontekstiga ("alt" tulev mäss ja "ülalt" lähtuv revolutsioon on vastastatud demokratismi ja aristokratismi probleemina). Teisest kultuurilis-poliitilisest traditsioonist inimesel on ilmselt pingutav mõista Lifšitsi kahe rinde poleemikaid, nt. lääneliku massikultuuriga ja "vene ideega". Võib arvata, et ajuti jääb narratiivset inversiooni kasutatav Lifšits-polemist mittemõistmise tagajärjel üksikuna eikellegimaale, ent autori üksiksus sotsiaalsete kaasagsete suhtes ei pruugi tingimata olla üksiolek kõigi põlvkondade suhtes.

Marxi, Engelsi ja Lenini esteetiliste vaadete peaekspordina, terava kunstipoliitilise esseistina, kes mõistis marksismi valgustuse jätkuna nagu Lukács, etendas NSV Liidu Kunstide Akadeemiasse valitud Lifšitsi vastakat rolli läbi mitme kümnendi. Kui arvata aega Marxi esteetika alasest debüütartiklist 1927. aastal kuni viimase avaliku esinemiseni traditsiooni ja novaatorluse teemal Kunstide Akadeemia 38. sessioonil (märtsis 1982), saab kokku 55 aastat Mihhail Lifšitsi kunstipoliitikat. Selle aja kulgemise suhet Lifšitsi kui inimesega me ei tunne, välja arvatud see, mida paotab ereda poliitilisi üksikasju (nt. komparteist väljaheitmine) tagaplaanile jättes tema enese kirjanduslik-psüühiline instants, sisemine mina oma žestides.

Lifšits ise näib olevat pidanud sellest aja-

vahemikust kõige tähtsamaks 40-aastast perioodi (1927–1967), mille jooksul kirjutatud tööd moodustavad õieti tema peateose "Karl Marx. Kunst ja ühiskondlik ideaal". Raamatut võib hinnata Lifšitsi bestselleriks, seda ka vene nõukogude marksismi lähiajalooos (kaks trükki: 1972 ja 1979). Eessõnas on passus, mis on loetav kui kunstiideoloogilise paindumatus avaldus isikuidentiteedi säilitamise vormis: "Vaatomata suurtele muutustele, mida olid täis möödunud nelikümme aastat, kujutab see raamat endast midagi terviklikku, sest autori mõtlemine pole milleski olulises teiseks muutunud."¹¹³ Siin meenub vastupidine lugu ühe Brechti tege-lasega, kes hirmsasti kokkus, kui talle aastate tagant uuesti nähtuna öeldi, et ta polevat üldsegi muutunud. Aga Lifšitsi juhtumi puhul see tema arvates "naiivseid sotsiologisme" kasutanud Brechti lugu hästi ei sobi. On tajutav raamatu (esitrukiga doktorikraadi vormistanud) autori hoiak, et tema mõtlemise oluline muutumus pika aja jooksul on õigustatud. Autori eneseteadvus ("tavalise marksismi" kujund) just nagu tahaks lugejaid teavitada, et ta on kõigele vaatamata suutnud jääda iseendaks, ei ole allunud igat sorti manipulatsioonidele, millega sama ajajärk on paljusid teisi ideoloogiliselt mõjutanud. Raske on otsustada, kas see muu hulgas "Lenini vaimule" apelleeriv autorihoiak kätkeb endas tavamarksisti kujundi vastaselt midagi elitaarset, olgu parteiliselt ketserlikku või sotsialismi massiteadvusest lahkulöövat. Või sai Lifšits aru, et tal oli kummaline õnn teostada oma inimõigust, teiseks muutumise ja endaks jäämise vabadust, mida poliitiline režiim lihtsalt nii vähe mõõnis, et see tuli nagu saatuse kingitus.

¹¹³ Мих. Лифшиц, Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. 2-е изд. Москва: Художественная литература, 1979, lk. 3. (Raamat on ilmunud ka "Teoste" I köite koosseisus 1984. aastal.)

2.2.6. Epiloogi asemel

Lifšitsi paradigma, kui nii võib öelda, ei kadunud paradigma kandja lahkumisega päevapealt, endised kaastöölised publitseerisid tema varasemaid tekste ning mahajäänud teosekatkeid 1980. aastate lõpulgi. Näiteks võib siin tuua 1948. aastal kirjutatud lühema uurimuse Belinskist "V. Belinski esteetilised vaated" (1987), nagu ka valmimata jäänud suure Diderot'-monograafia osad pealkirja all "Diderot' kultuurifilosoofia" (1989).¹¹⁴ Ent nõukogude marksismis tehti selle kommete kohaselt *kollektiivne* katse Lifšitsi paradigma kaotamiseks õige pea tema surma järel (veebruari 1986), kui oli ilmunud tema "vanade", 1970.–1980. aastate segažanri tekstide uustrükk "Esteetika maailmas" (1985).¹¹⁵ Üks küllalt tuntud nõukogude filosoof tegi raamatu arutelu lõppsõnas ettepaneku tugevdada *tsensuuri* "diskussioonilise teaduskirjanduse" asjus (NSV Liidus lõppes tsensuuriaeg 1990. aastal). Ning üks tuntud akadeemik lausus: "Antud raamatu, nagu ka üldse M. Lifšitsi esteetiliste vaadete kapitaalne puudujääk on tema taganemine historismist [*отход от историзма*]."¹¹⁶ Repliigist ilmneb, et nõukogude akademism ei tundnud Lifšitsi suhtumises historismisse ära muret kultuuriväärtuste relativeerumise pärast, ta arvatav taganemine historismist – akadeemiku mõttes "marksismist" – oli õieti pealetung historismile, võitlus relativismiga ajaloolises esteetikas.

Esteetilist ja poliitilist kriitikat siinkohal eristades võiks olla lubatud küsida: kas peabki kultuurist *täielikult* taanduma see, kes poliitilises vaates on eilne ja üleeilne päev ning sellisena "ületatud", aga kelle mõnigi üles tõstetud probleem on "aktuaalne"? On kultuurile jätkuprobleem ajalooliste universaalide süsteemis või siis lõim kultuuriteooria põhiprobleemide kangas, mida vaevalt et ammentab üks konventsionaalselt määratletud

aeg. Elades mitte ainult poliitiliste, vaid ka kunstiliste revolutsioonide ajastul, huvitas Lifšitsit küsimus, mis esineb tänastegi esteetikute raamatutes: mis on kunst? Tema andis sellele ideoloogilise vastuse, kuid haritud Hegel-marksistina tegi ta seda ka "asjastamise" kategooria läbi, osutades muu hulgas teose ja toote vahekorra probleemile. Sotsiaalse elu *fetišistlike* aspektide mõju inimesele ei haihtunud maailmast Lifšitsi ajaga, vastupidi, ka meie aja "kultuuritööstuse" uute suhetega tuli uus esteetilis-poliitiline fetišism.

Poliitiline kriitika ei tohiks jätta kahe silma vahele, et Lifšitsi "Winckelmannist Marxini" on oma eritee diskrimineerivaist kõrvalproduktidest hoolimata teine, paljuski miteskolastiline ajaloo filosoofia marksismi kultuuris. Lifšitsi "spekulatsioon" viis kokku põlise ja moodsa, seostas ajaloolise tsüklilisuse idee kunstiarengu ebaühtlusega, selleski seoses nähtub tema esteetilise marksismi algupära. Formaalselt ja ainult formaalselt, mitte sisukäsitluse poolest, on see ka paralleel mõnele 19. ja 20. sajandi (nt. Lifšitsile üsna pealiskaudselt tuntud Dilthey ja Cassireri) traktaadile, mis vaatlevad "saksa vaimu" suundi ning liikumisi, võttes ajalooliseks lähtepunktiks Winckelmanni. Kirjanduse

114 Vt. Мих. Лифшиц, Эстетические взгляды В. Г. Белинского (1948). – Труды Академии художеств СССР. Вып. 4, лк. 179–202; Мих. Лифшиц, Философия культуры Дидро. Фрагменты. – Эстетика Дидро и современность. Отв. ред. В. П. Шестаков. Москва: Изобразительное искусство, 1989, лк. 295–329.

115 Vt. Э. В. Соколов, Обсуждение книги М. А. Лифшица "В мире эстетики" (М.: Искусство, 1985). – Философские науки 1986, nr. 5, лк. 163–168.

Raamatu arutelul, mis korraldati Leningradi Teadlaste Maja "kultuuriteooria sektsioonis" (*sic!*), oli kokku 9 enamasti ülikriitilist, Lifšitsit autorina stiili ja mõtete pärast ka häbistavat sõnavõttu; peamine, mida vastukriitikud ei suutnud mõista, oli Lifšitsi ontoloogiline tõekontseptsioon.

116 Э. В. Соколов, Обсуждение книги М. А. Лифшица "В мире эстетики", лк. 166.

se ja kunsti arenguloolist vaatlust, mis võttis Winckelmanni "kunstantiigi" avastamist lähena, ilma et oleks puudunud sotsiaalse historismi aspekt, oli juba Marxi-eelses, 1830. aastate alguse demokraatse tendentsiga saksa esteetikas (nt. "noorsaksa" ideoloog Ludolf Wienbarg, kes Lifšitsi tähelepanu pole köitnud). Ajalooliselt on asja tuum just selles, et Lifšitsi Winckelmanni-pilt oli algsest üles ehitatud Marxi-kesksele allikabaa-sile, oli n.-ö. *marxotsentriline*. Rõhutades seda asjaolu, rõhutame Lifšitsi omapära, erinevust ja haritust, mis ei lubanud tal kaasa minna 1920. aastate akadeemilise bolševismi suunaga, mis (nt. Lifšitsi poolt arvustatud Pokrovski ja Fritše koolkondades) oli ka sotsioloogilise laiatarbemarksismi väljendus. Kahjuks on täiesti uurimata *rahvuslikkuse* kategooria tähendus ja osakaal Lifšitsi ajaloomõtlemises, seni polegi arvesse võetud, et rahvuslikku momenti kultuurielus kaitseb ka tema kriitika vulgaarsotsioloogia pihta.

Niisiis, kas ei või nüüd, 20. ja 21. sajandi vahetusel uuesti kunsti rahvuslikkust hindav, Lifšitsile ideoloogia stalinistlikku käsitust omistav kriitika tulla meie ajaloolisele orientatsioonile kahjuks? Ideoloogia on almark-sistlikus mõistes, kui katsuda öelda hästi üldiselt, teatud ennastõigustav vaadete süs-teem, mis tahab saada valitsevaks ajavaimuks (umbes nii mõistiski asja Lifšits, vältimata küll lihtsustusi).¹¹⁷ Ükskõik millist ideesisu on aga võimalik käsitleda kas sisemisest aspektist või välisest küljest, ning seda viimast, stalinistide tavamenetlust Lifšitsile omistades historiseeriksime antud juhul vääralt.¹¹⁸ Rahvusliku alge alahindamise vastu võttis Lifšits sõna muidugi vene konteksti silmas pidades (koos narodniklusega peeti seda alget mingiks "jäänukiks"), kuid see ei vähenda ta ajakriitilise positsiooni üldist maailma-vaatelist kaalu. "Tolle aja üks levinud sotsioloogilisi banaalsusi oli rahvusliku traditsioo-

ni abstraktne eitamine klassivõitluse nimel. Oma püüdes keerata kummuli vanema aja ofitsiaalne ajalugu ehitas *sociologus vulgaris* ajaloolisi võltskonstruktsioone." (I, lk. 33.)

Institutsiooni faktor näib olevat mänginud peaosa marxotsentrismi sünnis, sest osalemine Marxi-Engelsi Instituudi projektides viis teda alles publitseerimisjärgus olnud, alles klassikaks saavate materjalide juurde. Enamgi, olles "noore Marxi", nt. 1841. aasta dissertatsiooni esimesi tekstianalüüsi tegijaid esteetikaloolise sihiga, tõi just Lifšits esile kreeka ideaali tähenduse Marxi vaadetele¹¹⁹

117 Vrd. ideoloogia stalinistlikku definitsiooni: Lühike filosoofiline leksikon. Toim. M. Rosental, P. Judin. Tlk. R. Kulpa, L. Anvelt. Tartu: RK Teaduslik Kirjandus, 1945, lk. 97jj.

118 Küsimust Lifšitsi arvatavast "stalinlikkusest" võib aidata selgitada Lukácsi eessõna oma esteetikalooliste tööde itaalia tõlkele 1950. aastate lõpul. Lukács märgib nimelt, et asjaolude sunnil võis stalinismiaegsel Nõukogude Venemaal "Stalini-vastast *poleemikat* väljendada üksnes *interpretatsiooni* vormis" (G. Lukács, Vorwort zur italienischen Ausgabe der "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik" [1957]. – G. Lukács, Werk- auswahl, Bd. 2: Schriften zur Ideologie und Politik. Ausgew. u. eingel. v. P. Ludz. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1967, lk. 643). Hilisemagi aja suhtes võib leida hinnanguks mõne pidepunkti Lukácsilt. Elu lõpul, peamiselt aastail 1969–1971 antud intervjuudes on Lukács pidanud Lifšitsit endast kultuuri alal konservatiivsemaks: "Vaene Lifšits jäi Venemaa- le, ma ei pane talle seda mingil juhul pahaks. Mida sai ta küll Venemaal teha? Ta toetas joont, et moodne kirjandus ei ole hea. Tema käsitus muutus läbi ja lõhki konservatiivseks. Ma ei taha öelda, et meievahe- line sõprus oleks selle tõttu lakanud. Aga muidugi olen ma need asjad, millest Lifšits pole tänini veel üle saanud, teoreetiliselt väga kaugele seljataha jätnud." (G. Lukács, Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog, lk. 142.) Seda Lukácsile omast asjade "selja- taha jätmise" võimet on uurimiskirjanduses peetud ka tema loomumomaduseks. Lifšitsi teostes, olgu öeldud, ei esine kordagi Stalini nime, see annab alust väiteks, et ta tegi vahet stalinismi ja marksismi vahel.

119 Vt. ka: Я. Я. Поварков. Эпикурейские штудии Карла Маркса. – Философия и история культуры. Отв. ред. В. А. Карпушин. Москва: Наука, 1985, lk. 6–24.

enne pööret ajaloolisse materialismi (mida mõjutas hoopis teiste autorite lugemine, mitte Winckelmanni-lektüür). Kõige selle juures on kahetsusväärne Lifšitsi retseptiooni erapoolikus, sest ta ahendas ajaloolist konteksti, tõmbas mõtlejanimesid koomale. Rääkides Marxiga seoses palju Winckelmannist, vaikis ta täiesti "dr. Schopenhauerist", kes samal perioodil oli vahetevahel (*bisweilen*) Marxi ja noorhegeliaan Köppeni kõneaine Hegeli-kriitika kontekstis. Leidub üksikuid mälestusi, mis kinnitavad, et see teema ei jäänud noorusaega, ka vanas eas rääkis Marx teiste saksa klassikaliste filosoofide hulgas Schopenhauerist.¹²⁰ Eelduste järgi neist faktidest teadlik Lifšits liialdas Marxi rolliga esteetikaloos, küsimata, kas esteetika oli Marxi mõtlemise *olemuslik* osa nagu Schopenhaueril, huvitumata, kas Marx arendas esteetilise kogemuse teooriat nagu Schopenhauer,¹²¹ kui nende rolle hetkeks võrrelda. Ajaloolises tagasivaates paistab Lifšitsile omane marksismi "esteetiliste toonide" rõhutamine stiilis "Marxile ei olnud Winckelmanni "Vanaaja kunsti ajaloo" õppetunnid asjata" (I, lk. 91), kahe mõttelisena. Igatahes poliitilise ajaloo vaatekohalt on skepsiseks alust. Sotsialismi paradokse kehastav Lifšits võttis Marxi epigoonina antiikkreeklust "Euroopa klassika parima traditsiooni" nimel *parteiliselt*, ortodokse Moskva oli aga kõike muud kui euroopluse partei ja unistus punasest Ateenast lõppes intellektuaalse despootiaga. Lifšitsi püüd elustada marksismi tähe all klassitsismi, saada nende uue sünteesiga jagu historismi relativeerivast mõjust kultuurile, on mõeldav strateegia. Ehkki mitte tulemuslik ega humanne, sest viib strateegi autoritaarse ideoloogia õigustamiseni, mida haritlasel, kunstnikul, teadlasel, kes ei poolda ideede tSENSUURI, võib olla kunstiväärtuste suhtelisusest märksa raskem taluda. Ometi polnud historismi kui ajalookultuuri ühe sõlmprobleemi

tunnetamine ja selle esteetiline taandamine ideaalse kehtivusväärtuse abil, nagu tegi stalinismiajal Lifšits, nõukogude marksismis tavaline, pigem erandlik. Need kateedrimarksistid, kes nägid "oma Marxis" eeskätt majandusõpetajat ja võõristasid tema osa marksistlik-leninliku esteetika tõusus distsipliiniks, ei saanudki selle protseduuri mõttest aru.

Krititsism ärgu meid uimastagu, ebaõiglane on teha nüüd Lifšitsist antipluralismi patuoinas selle fakti alusel, et pluralism oli tema silmis eklektitsism, mida ta tõepoolest väsimatult arvustas. Esteetika lähiajaloo esirindlike autorite hulka loetavad nõukogude marksistid (Lifšitsi antipoodid) taunisid "pluralistlik-eklektilisi kontseptsioone" täpselt samuti.¹²² Seoses viimaste aastate kultuuri-teaduse uute, senist uurimisvälja laiendavate ja süvendavate käsitlustega Winckelmanni-retseptiooni alalt¹²³ on olemas vajadus näha ka Lifšitsi teed "suurajas". Ning sealjuures komplekselt, mitte lihtsalt erinevaid ajaloolisi perioode ja poliitilisi režiime, vaid nende loodud ajalookultuuride eri dimen-

120 Vt. nt. F. Kugelmann, Mõningaid jooni suure Karl Marxi portree juurde (1928). – Mälestusi Marxist ja Engelsist. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1961, lk. 288. (Originaali pealkirja täpne tõlge "Väikesi jooni Karl Marxi suure karakterpildi juurde" ei ole nii pateetiline kui ametlik eestindus; karakterpilt tähendab siin mälestuste sisule vastavalt iseloomukujutust.)

121 Vt. nt. R. Kauppi, Schopenhauerin taiteenfilosofia. – Kauneus. Filosoofisen esteetikan ongelmia. Toim. M. Lammenranta, V. Rantala. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta, vol. IV. Tampere: TY kirjasto, 1990, lk. 79–89.

122 Vrd. M. Kagan, Kunsti sotsiaalseid funktsioone. Tlk. S. Laud. Tallinn: Kunst, 1981.

123 Vt. eelkõige: E. S. Sünderhauf, Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikeneideal 1840–1945. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

sioone, nt. esteetilist kasvatust¹²⁴ hõlmavas vaatluses. Huvitav ja nõukogude teadusajalugu valgustav teema oleks analüüsida Lifšitsi "eituse vaimu" avaldusvorme uute kultuuri mõtestamise viiside tekkimisel (kultuuriteaduse moderniseerimisel). Ühena neist vormidest tuleks sel puhul kõne alla tema tõrjuv suhtumine semiootikasse: mis olid selle põhjused, mis (kui olid) selle tagajärjed?¹²⁵ Intuitsiooniga, et puht "märgiliseks" muutuv kunst väljendab pigem kunsti enda "juurtetust" kui olemist, jõudis Lifšits igatahes üsna ootamatult postmodernse kunstiarutluse lävele.¹²⁶

Siinkohal võib teha "Lifšitsi juhtumist" mõne ajaloolise järelduse, olgugi et need kaugeltki ei ammenda seda, nagu pole lõpetatud nõukogude emigratsioonis rataste vahele (riikliku julgeoleku orbiidile) sattunud, talle 1930. aastal "sm. Lukácsina" tutvustatud partneri juhtum. Kumbki neist ei seostu üksnes varjudemaailma kujuga, 1994. aastast eksisteerib Lifšitsi Instituut, 1997. aastast ilmub "Lukácsi aastaraamat", mõlema pärand ja selle kriitika on lahutamatu osa postmarksistlikust ajalookultuurist. Nüüdisajal tuleb aga nende üle arutada vähemalt sama kriitiliselt kui nad ise sel ajal, mil nad rahulolematutena vana kooli sotsiaaldemokraatide (Plehhanovi ja Mehringi) marksismiga kavandasid uue "süsteemaatilise esteetika" loomist "dialektilise materialismi" alusel. Lifšitsi ajaloolisele kontole ei jää üksnes statisti roll näidisprotsesside eelloos, Buhharini süüdistamine "elava marksismi" moonutamises 1936. aastal (seda ta ilmselt kahetses, sest Stalin laskis sama aasta lõpul esitada Buhharinile "kontrevolutsionääri"-süüdistuse), vaid ka keskne roll leninistliku kunstikriitika rahvalikkuse-teesi kultuuriloolise autoriteedi tugevdamisel "XVIII sajandi demokraatlike autorite" (Vico, Winckelmanni, Fergusoni, Herderi) suurte nimedega, tehes neist peaaegu Lenini eelkäijad. Ilm-

selt tuleks rõhutada Lifšitsi poliitilisuse üht erijoont, nimelt selle isiklikkust, tegutsemist oma veendumuste, mitte ettekirjutuste järgi, nüüd tema põlvkondliku määratlusena kasutatav enesestiliseering ("kolmekümnendate inimene") on selle isikuomaduse suhtes sekundaarne. Niisamuti nagu tema õpetaja ning toetaja *narkom* Lunatšarski, kes polnud keskkomiteede ja poliitbüroode liige, ei olnud ka Lifšits parteibürookraat, vaid kunstiintellektuaal. Tema tegevus on aga ajastumärk, mis tähistab Winckelmanni peateose kui 18. sajandi ajaloomälestisega toimunud *ajaloolisi muutusi* 20. sajandi kultuurimarksismis ning selle teose tegemist oma ideelisest algkujust erinevaks, mõneti teistsuguseks teoseks.

3. Järeldused ja probleemide ülejääk

3.1. Kriitika lähiajaloolisi aspekte

(1) Ajastuliselt võttes on Winckelmanni klasisitsismi peegeldus Lifšitsi poliitikas midagi rohkemat kui kunstiteaduse episood, see on

¹²⁴ Esteetilise kasvatuse vallas on Lifšitsi kommunistliku kultuurikriitika hiline näidis ajaloodidaktiline esse: Мих. Лифшиц, Античный мир, мифология, эстетическое воспитание. – Идеи эстетического воспитания. Антология в двух томах. Т. I. Сост. В. П. Шестаков. Москва: Искусство, 1973, lk. 7–113. Vt. ka pärandist avaldatud (aastail 1958–1963 kirjutatud) tööd: Мих. Лифшиц, Поэтическая справедливость. Идея эстетического воспитания в истории общественной мысли. Подгот. текста и послесловие Л. Я. Рейнгардт. Москва: Фабула, 1993.

¹²⁵ On väga tõenäoline, et Lifšits omandas mingid semiootika alged juba selle mõtteviisi ühest esmaallikast, nimelt isa Pavel Florenskilt (1882–1937), kes oli tema õppejõud VHUTEMAS-i kunstikoolis 1920. aastail. Nagu teada, suhtus keskaja vene kunsti hinnanud ja ka sellealast muinsuskaitset edendanud Florenski renessansiaja kunsti eelkõige maailmavaatelis-religioossetel põhjustel kriitiliselt, kui mitte "nihilistlikult". Võib oletada, et renessansi austanud Lifšitsile, kes tema perspektiiviteooria "jutlustamise" suhtes jäi skeptiliseks, selline hoiak ei imponeerinud.

¹²⁶ Vrd. G. Vattimo, Die Struktur künstlerischer Revolutionen (1983). – G. Vattimo, Das Ende der Moderne. Stuttgart: Reclam, 1990, lk. 110 jj.

kunstiloolise historismi tasalülitamise näide. Tema ajaloopoliitika on siin historismipoliitika, kuid mitte vasakradikaalse eituse mõttes ja seega "antihistorismi" tähenduses, vaid traditsiooni sellise töötlusena, mis järgib teatud mõistmise printsiipe. Need printsiibid ei rajane aga ajaloolise mõistmise vaimuteaduslikul teorial, vaid on ise marksistliku poliitilise traditsiooni osised ja nõnda juba stereotüüpiseeritud mõistmine. Lifšitsi toimimisviis, võib-olla ka "alateadlikult",¹²⁷ on lähedane Lunatšarski retseptile. Selle kohaselt moodustub esimese ja teise kategooria klassikute hierarhia ühiskondliku kasu toomise põhimõttel ajajärgu poliitilise teadvuse seisukohalt. On klassikud kui ajalooline muuseum, mis võib "meie ajastule" olla kasulik "vaid kaudselt", ja klassikud kui aktuaalsed eelkäijad, kes on ühtlasi sotsialistliku kultuuri lünkade täitjad.¹²⁸ Et just nende viimaste teosed "annavad meile norme ja eeskujusid meie oma loomingule ja täidavad meie kultuuris neid lünki, mida me ise veel pole suutelnud täita", siis võivad sotsialismi arenedes osutada nemadki kasutuks. Kontrast historistliku kunstiteosega, mis täitis ajaloolise identiteedi ja kommunikatsiooni ülesandeid ega olnud lihtsalt "vormiadaptatsioon", on selles käsituses ilmne. Historism kunstis oli ka "vahend avada ja hoida meeles neid inimese tegelikkuse valdkondi, mis industriaalse pitseriga elaviku ratsionaalsuses tõrjutakse kõrvale".¹²⁹ Sotsialismi päranditeooria, mille teljeks sai klassikute poliitilise vailiku printsiip, kätkes oma "kunstigigantide" ootuses industrialismi metafoore ja oli suunatud tulevikku. Passeismi ehk "minevikuharrastuse" taunimise sildi all võidakse nüüd mõista üldist historismivastasust, ajaloolise meenutuse piiramist, kuid see poleks õige. Kunstiloolise historismi tasalülitus neoklassitsismi näidistega oli küll võitlus väärtusrelativismiga ajaloolistes distsipliinides (nii

iseloomulik 20. sajandi autoritaarse riigi tingimustele). Ent vähemasti 1930. aastate alguse arvukad katsed¹³⁰ määratleda "uue ühis-

127 Veel 1970. aastate keskel tunnistas Lifšits, et "minu elus mängis Lunatšarski sõna suurt rolli" (III, lk. 213), ent sellesse avaldusse, millega kaasnes viimase kujutamine "Lenini mehana", peab ajalooliselt suhtuma reservatsioonidega. Lunatšarski "dionüüsiliste" jäljendustega marksistlik nietzscheanism näib olevat jäänud hegelianistlike sümpaatiatega Lifšitsile võöraks. Tema liigitas selle Aleksandr Bogdanovi "nietzscheaanliku aktiivsuse" tüüpi (nagu automaatselt tehakse nüüdki), kuid arvestades Bogdanovi ilmseid tehnokraatlikke kalduvusi, ei ole Lunatšarski nietzscheanismi seletamine Bogdanovi mõjuga rahuldav seletus (Lunatšarski oli tehnokraatia vastane). Lifšits nägi Nietzsches "vaimse mürgi" pakkujat, ja selleski suhtes moodustab ta kriitikuna ajaloolise paari Lukácsiga, kes marksistiks saades nietzschelikke elemente teiste mõtlemises ei sallinud. Niihästi Lifšits kui ka Lukács olid publitsistikas üsna järjekindlalt romantismivaenulikud, nende hoiakutega võrreldes paistab Lunatšarski poliitika (vähemalt 1920. aastate lõpu "Stalini revolutsioonini") sallivam, kultuuripluralismi taluvam. Aga Lifšitsi analüütikupilk märkas õigesti 20. sajandi algaastate "Positiivse esteetika aluste" Lunatšarskis ka historismiga võitlejat: "Olles tekkinud sisemisest protestist relativismi vastu, kunstifilosoofia lahustamise vastu psühhoideoloogia ja stiili ajaloolises suhtelisuses, pöördub positiivne esteetika ise tagasi reduktsiooni meetodi juurde ning taandab maailmakõiksuse seadusi peegeldava kunstivormi lõpmatu sisu organismi füsioloogilistele vajadustele." (III, lk. 225.) Lifšitsi vaade on oluline teaduslooline korrektiiv ka 1990. aastate lähenemisele, mis rõhutab Avenariuse, Nietzsche ja Marxi "eklektilist seostamist" Lunatšarski "Alustes", oskamata näha selles historismi põhiprobleemi lahendamise üht varajast, omakorda probleemset katset, sest reduktsioon on ühekülgne.

128 Vt. A. Lunatšarski, *Klassikute pärandist* (1930). – A. Lunatšarski, *Valitud artiklid*, lk. 269–279, eriti 276jj.

129 W. Hardtwig, *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter*. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft. – *Archiv für Kulturgeschichte* 1979, Bd. 61, lk. 186.

130 Vt. selle kohta: Г. А. Белая, *Проблемы историзма в советской литературной критике 30-х годов*. – *Контекст* 1983. Литературно-теоретические исследования. Отв. ред. П. В. Палиевский. Москва: Наука, 1984, lk. 168–194.

konna” ja ”uue kunsti” avaldusena mõistetud sotsialistliku kultuuri eripära maailmakultuuri kontekstis on historismi individuaalsusidee rakendus.

(2) Winckelmanni käsitles Lifšits tema eluajaks juba trivialiseerunud autoriütlusi kaasates ja oma maailmavaatelises poleemikas neile ka tuginedes. Tuntud valemit ”üllas lihtsus ja rahulik suurus” luges ta ”klassitsismi doktriini peamiseks mõtteks” (II, lk. 111), ehkki sajandialguse kunstiteadus oli sellise (käibetõele tugineva) lähenemisviisi puudulikuna tagasi lükanud.¹³¹ Muidugi, Lifšitsi õigustuseks võib öelda, et selle paljutsiteeritud valemi käsitlemisel omamoodi klassitsistliku kreedona on olemas tänapäevani ulatuv traditsioon. Kuid sel juhul tuleb valem asetada *kunstiteoreetilise* poleemika (regionaal)ajaloolisse konteksti, sest selle teravik oli sihitud Winckelmanni ajal Saksimaal valitsenud baroki vastu.¹³² Lifšitsi historism pole aga võrreldav mõne ta eurokommunisti aatekaaslase, nt. Bianchi Bandinelli (1900–1975) professionaalses mõttes neohistoristliku Winckelmanni-pildiga,¹³³ mis võeti vastu ka 1980. aastail antiigi konjunktuuri üle elanud Saksa DV-s. Lifšitsi tekstid olid seal tuntud, suhestumata selle Winckelmannile nii olulise teesi kaudu, et kunst eeldab poliitilist vabadust, klassika süsteemivastase tõlgendusega, jäi neist kõlama modernismi ”inetuste” kriitika. Just Saksa DV-st (1956. aastast) on dokumenteeritud ühe noore kunstniku avalik võimukriitiline nõue: ”Kunst vajab vaimset vabadust, kunst vajab sallivust [*die Kunst braucht Toleranz*]”.¹³⁴ Paljudele antiigiaianesel töötanud idasaksa kirjanikele oli antiigi tsiteerimine, adapteerimine, varieerimine abiks fašismisarnase režiimi tegelikuse talumisel ja sellele ka loomingulise vastupanu osutamisel.¹³⁵ Lifšitsi kunstipoliitikast hälbib samuti Valentin Asmuse (1894–1975) vaimuteadusliku suunilusega marksistlik-

historistlik retseptisioonitee, Winckelmanni esitlus Baumgarteni filosoofilisest esteetikast eristatud, kunstiteooriale rajatud esteetika alusepanijana.¹³⁶ Uue sajandivahetuse aegne Winckelmanni teoste venendus,¹³⁷ ilmunud Ermitaaži kui riikliku kunstiinstituutsiooni egiidi all pärast koostaja-tõlkija Igor Babanovi (1936–1994) surma, on apoliitiline ega kommenteeri (kuigi mainib) Lifšitsi 1930. aastate Winckelmanni-artiklit. Hoolika teoseloolise rõhuga kommentaari kõrval hakkab domineerima goethelik nägemus Winckelmannist, retseptisioonipilt aheneb viibimiseks korralikus empirismis. Kui võrrelda tulemust Lifšitsiga, kes võitles kriitikuna enda arusaamist mööda kunsti tuleviku (”uue klassika tee”) pärast ja deformeeris minevikku, siis nüüd on tegemist nn. museaalse historismi laadis respektiga mineviku ees. See on teise oleviku klassitsism, sellise, mis taotleb uut

131 Et klassitsismi ei saa sellele valemile taandada, osutati ka Tischbeini-uurimises: F. Landsberger, Wilhelm Tischbein. Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908, lk. 183jj.

132 Vt. ka: L. Uhlig, Nachwort (1995). – J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung. Hrsg. v. L. Uhlig. Stuttgart: Reclam, 2007, lk. 151.

133 Vt. nt. R. B. Bandinelli, Klassische Archäologie. Eine kritische Einführung (1976). Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1980, lk. 27–40.

134 Tsit. teosest: H. Glaser, Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. München: C. H. Beck, 2002, lk. 282.

135 Endise Saksa DV kirjanike antiigiretseptisiooni kohta pakub mitmekülgselt teavet mõnigi uuem koguteos, vt. nt. Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Hrsg. v. B. Seidensticker, M. Vöhler. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2002.

136 Vt. nt. В. Ф. Асмус, Немецкая эстетика XVIII века. Москва: Искусство, MCMLXII [õieti: 1963], lk. 57–84.

137 И. И. Винкельман [= J. J. Winckelmann], История искусства древности. Малые сочинения. Издание подготовил И. Е. Бабанов. Санкт-Петербург: Алтейя, 2000.

mineviku ühtsust, ent Babanov ja Lifšits koh-
tuvad Vico kui Winckelmanni "lähieelkäija"
kuvandis, arengu tsüklilisuse idees.

(3) Märkimist väärib ka üks klassitsismiusu
hilise juurutamise kõrvalaspekt selle seotuses
sotsiaalutopismi ideega. Lifšitsi retoorikas esi-
neb ajalooline sümboolika, mis ei räägi kul-
tuuriliikumiste vahelisest "sillast" (dialogi
sümbolist) nagu Friedrich Meinecke (1862–
1954) historismi poeetika,¹³⁸ vaid kõneleb to-
taliseerivalt "ajaloo tuulest", isegi "maailma-
ajaloo tuulest". Selle ümbermõtestatud sümboli-
ga on Lifšitsil pealkirjastatud 1960. aasta olu-
line tekst, Engelsi juubeliartikkel (I, lk. 273–
315). Tuul ja torm, piibellikud käsitused Juma-
la atribuudid, olid kommunistlikus ideoloogias
revolutsiooni sümbolid,¹³⁹ ka erineb selline tuu-
le kujutus moodsa revolutsiooniromantika laa-
dis saksa romantismist Novalise 1790. aastate
sümboolse loodusromani näitel.¹⁴⁰ Lifšitsile oli
tuul, mis võib nii tegevust soosida kui lootusi
petta, ambivalentne sümbol. See tähistas aja-
loo nõiaringi murdmist, uue harmoonilisema
rahvähiskonna sünni pärast tsivilisatsiooni
aluste loovat revolutsioneerimist, et olla "mit-
te ainult näitlejad, vaid ka autorid omaeense
draamas". Ent see tähistas ka ürituste luhtumist
ja traagikat, mis sünnib heitluses tehtu järelemi-
tega ("traagilise all ajaloos käsitab marksism
... inimeste võitlust nende endi tegude fataal-
sete tagajärgedega"). Lifšits oli marksismis ka
utopistlik kirjanik, erilise tähelepanuga olemi-
se traagika allikaile. "Olemuselt on traagiline
juba inimese eksisteerimine ise, selle looduse
avangardi, mõtleva mateeria eksistents, kes
eraldub tema elementaarsest elust ja kannatab
oma vahepealse olukorras. Inimene on ju, En-
gelsi sõnul, ainuke olend, kes peab endale veel
looma oma olemasolu normaalsed tingimused."
(I, lk. 299.) Nagu näha, ei saanud Lifšits usku-
da klassitsistlikku idüllit, traagilise realismi kor-
vas ta ideaalsuse objektivismiga, seda viimati
ajal, kui talle omane retooriline arsenal polnud

enam kuidagi ühitatav tegelikkuse kirjelduse-
ga. Elu näitamise kollektiividentiteedi ühe mu-
deli järgi sisse seatud "olemasolu ebanormaalses
tingimustes" oli ideaalide poliitikalt võt-
nud üle teine karistav instants – kirjanduslik
antiutoopia. Lifšitsi endagi "avardatud realismi"
mõiste sobiks antiutoopia vasteks, kui 1960.
aastate lõpul poleks kuju võtnud tema isiklik
antiutoopiliste tunnustega "kaitse revolutsioo-
ni" teooria. Niipalju kui teada, ei pööranud
Lifšits oma alalist väidet, et tema näeb Marxis
ja Engelsis "inimese degradatsiooni suuri krii-
tikuid", kunagi selle inimest degradeeriva riigi
vastu, kus ta pärast esteetilise võitleja aastaid
nautis lindprii, valvekriitiku ja poolametliku
kunstihindaja eesõigusi.

3.2. Lisanduvad kontekstid

Kuivõrd oli Lifšitsi marksism "klassitsistlikult
fundeeritud" ja kas sel määratlusel on mingit
ajaloolist, tema positsiooni selgitavat mõtet?
Tüpoloogilise nimetusena, nagu ka ajaloolise
võrdlusalusena, on iseloomustus mõttekas, olgu
või kõrvutuses Nietzschega, kellelt on leitud
"klassitsistlikku fundamentalismi".¹⁴¹ Niet-
zsche retsipereis 17. sajandi prantsuse klas-
sitsismi ja Lifšits 18. sajandi saksa klassit-

138 Vrd. seoses sellega eelkõige Meinecke Harvardi-
ettekannet: F. Meinecke, *Klassizismus, Romantizismus
und historisches Denken im 18. Jahrhundert* (1936).

– F. Meinecke, *Werke*, Bd. IV: *Zur Theorie und Philo-
sophie der Geschichte*. Hrsg. u. eingel. v. E. Kessel.
2. Aufl. Stuttgart: K. F. Koehler, 1965, lk. 264–278.

139 *Wörterbuch der Symbolik*. Hrsg. v. M. Lurker.
4., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner,
1988, lk. 811.

140 Vt. nt. Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais* (1802). –
Novalis, *Werke in einem Band*. (Bibliothek deutscher
Klassiker.) Ausgew. u. eingel. v. H.-D. Dahnke. Berlin,
Weimar: Aufbau-Verlag, 1983, lk. 96.

141 Vrd. V. Žmegač, *Klassizismus und Geschichtsphi-
losophie. Nietzsches typologischer Fundamentalismus*.
– "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Le-
ben". Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne.
Hrsg. v. D. Borchmeyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp,
1996, lk. 167–183.

sismi samalaadset "artistismi" õiguste taastamise eesmärgil. Teema "Lifšits ja Nietzsche" on 1930. aastate poliitilisest situatsioonist, kus Lifšits esines Nietzsche anti-poodina, ja 1960. aastate poliitika oludest, kus Lifšits nägi Nietzsche "kirjanduslikus talendis" endiselt "parempoolse revolutsiooni" tendentsi, *tingimisi* vabastatav. Uusima aja üldises kultuuriloos kui suheteloos on nende esteetika konservatiivsetel aspektidel nüanssidel oma nägemuslik, kunstilise modernismi seisundit diagnoosiv tähendus.

Marksist Lifšitsi mõtlemine oli väga masstaapne, elades vene stalinismi hirmuaja ja neostalinismi surutisaja tingimustes, väljus ta oma mõtlemisega klassikalise Euroopa kultuurihorizontidele. Lifšits on mõtleja, kes paneb ideede lähiajaloolase taas küsimuse ette, millele politoloogiline sotsiologism on vahepeal andnud lihtsakoelisi vastuseid: mis oli nõukogude marksism? Tema pigem tavatu kui tavaline marksism ei olnud kahtlemata see "parteimarksism", mis sümboliseerib meie 20. sajandi ajaloost tuntud kollektiivset võimurutiini, ja vahest ka teatud poliitilist "smerdjakovlust". Lifšitsil on palju renessansi (nt. Leonardo-maailma) ja eriti saksa klassika (Goethe või Hegeli) reminiscentse, oma marksismi integreeris ta samuti vene esteetika näidised (nt. Belinski ja Tšernõševski kui "hegeliaanid"). Enam või vähem kuulusid Lifšitsi marksistlikku sünteesi Winckelmanni traditsioonid, ka Marxi üks lemmikprosaiste Diderot, keda Lifšits tähelepanelikult uuris, oli ju niihästi Winckelmanni-retsipient kui vene klassitsismi mõjutaja. Lifšitsi Diderot'-fragmentidesse koondus ta maailmavaate olulisim motiivistik, näib, nagu oleks marksist Lifšits tundnud stoitsist Diderot'ga lausa hingesugulust "inimelu eksperimentaalse aluse" jaatamises. Sellele alusele Lifšitsi poolt rajatud imaginaarne moraalidiskursus kultuuri ja kuriteo vahekorra (ta tõi

Diderot' vestluse Nietzsche ja "nietzscheaan" André Gide'iga) oli nõukogude marksismis tabueeritud. Samal ajal oleks väärt teha Lifšitsist marksisti, kes nagu ei olegi marksist või oli seda kuidagi eksikombel, talle oli alati siduv üks poliitiline lähtesündmus, Oktoobripöörde ehk, praeguses sõnastuses, Oktoobri-müüt. Müüdilise kuju võttis see sündmus tema ajaloofilosoofias enne tänast sovetismikriitikat, "valgustuse dialektika" versioon Lifšitsi moodi Diderot' najal kõlas nii: rahvuse taassünniks on kaks teed, jube rahvarevolutsioon ("veresaun") või ülim kunstikultuur ("artistism"). Lifšitsi marksism ei olnud õdus salongikommunism, mille eufemisme võeti teadusterminite pähe, oma filosoofilistelt joontelt oli see antinoomiline vaimsus, isikul erapooletuid mälestusi välistava, kohutava aja peegeldus.

Historismi ja klassitsismi suhted jäid Lifšitsil ebavõrdseks, küll mitte eiramise tähenduses, et igasugust historismi vormi relativismiohu ettekäändel nagu vaimset katku vältida. Lifšitsi marksismis on neoklassitsistliku mõtte allikate tähtsus ehthistoristlikult põhjendatud, ta nimetas seda põhjendust ("enne meid elanud teiste põlvkondade inimesed ei olnud meist halvemad ega rumalamad") ajaloolase "kuldreeglik". Eriti vanemas eas (seoses Diderot'ga) arendas ta ilmselt täiesti iseseisvalt iga aja "piiratus" ja "sügavuse" teooriat, ajalooteaduses võttis selle probleemaatika arutluse alla 20. sajandi uushistorism. Ajastu sisemise lõpmatuse idee, mis kerkib esile Lifšitsi hilistekstides, peale Diderot'-käsitluse veel Hölderlini-teesides, heidab mõningat lisavalgust ka varasele Lifšitsile. See, et Lifšitsi Winckelmanni-pildis mängisid osa retseptiooni eriaegsed kihid, teed ja viisid (valgustus, marksistlik sotsialism, positivism), näitabki, et Winckelmann ei samastunud tema silmis vaid ajastupäras- te, 18. sajandi püüdlustega. Kas aga ajaloo-

lise isiksusena oli Winckelmannil olemas mingi terviklik kunstiopeetus, on niisama vaieldav kui see, kas Marxil oli täiesti kindlat sotsiaalõpetust. Käsitamata traditsiooni olemuselt *pluraalsena* ja mõttetööd teatud määral ka *eklektilisena*, ei arutanud Lifšits selle üle, kui palju võis olla Winckelmannis klassitsismi ja kui palju historismi. "Winckelmanni historism", mida tõstis esile juba Herder ja millele pani nime Friedrich Schlegel,¹⁴² polnud Lifšitsi käsitluste eriteema, võimalik, et klassitsismi väärtusmõisteks oleku tõttu üldse. Üheainsa väärtuse kaudu me historismijärgset kultuuripilti enam ei kirjelda, see pilt on meile põiminguiline, ja et ka tehnilised meediumid on esteetikakategoritena selle pildi kujundajad, nähtub kultuur juba teisiti liitsena, (kunstist laenatud terminiga) ajaloolise *kollaažina*. Saksa romantismi kui ajaloolise mõtlemise teerajajat uusaja Euroopa kultuuris ta ilmselgelt alahindas (nagu Goethe) ja arvustas põhjuseta (nagu Lukács).¹⁴³ Meie küsimus ei ole ainult, miks ta seda tegi, vaid ka, milline ajalooline mentaliteet, milline põhivaade kultuurile selles tegevuses avaldub, jättes kõrvale "väikeaja" Lifšitsi elu ja tegevuse sotsiaal-poliitilise, täpsemalt, piiratud ajastulise vormina, mis esteetilis autoritarismi soosis.

Otsimaks vastust sellele küsimusele, on meil vaja pöörduda ajaloolis-kultuuriliste opositsioonide teooria poole, seda teooriat eritledes kaaluda, kui suur on ajaloomõtlemise tõlgenduspotentsiaal kultuurilise pingesuhtena määratletud suhte käsitluseks tolerantsust võimaldaval moel. Kõigepealt näib siin olevat vajalik eristada *eksistentsilisi* ja *kultuurilisi* opositsioone, seejärel aga revideerida opositsioonide peaaegu dogmaatilist rakendamist kunsti "areneamisele" selle "mehhanismi" seletamisel, nagu tehakse praegugi, 21. sajandi algul,¹⁴⁴ osalt 1970. aastate strukturaalsete mõttemudelidete inertsis. Empiirilise kultuuriloo ja ajalookultuuri teooria sidemeid, mis peale latentseid

kontakte üksikkäsitlustes hakkasid programmi- liselt sõlmuma 1990. aastail,¹⁴⁵ tuleb nüüdisajal tihendada ka selleks, et tõsta ajaloolise orienteerumise, see tähendab ajas oma koha ja mõtte leidmise veenvust.

Praegu on toimumas mõningane Lifšitsirenessanss, tema vastu on huvi endistes akadeemilise marksismi keskustes, nt. Inglismaal ja Saksamaal. Tänapäeva Venemaal on elavnemine Lifšitsi ümber kahesuunaline, esiteks on ta muutunud liberalismikriitilise kultuuri- ja kunstideoloogia ikooniks (Dmitri Gutov),¹⁴⁶ teiseks on aga käimas tema koha uuestimääratlemine, tema ümbermõtestamine uusimas vene mõtteleos (Viktor Arslanov). See viimati mainitud liin on oma ekskursidega lähiminevikku ja kunstiarutelu teemade püstitamisega (nt. "Derrida ja Lifšits")¹⁴⁷ ajaloolise esteetika jaoks ilmselt pers-

142 Vrd. G. G. Iggers, *Historismus – Geschichte und Bedeutung eines Begriffs. Eine kritische Übersicht der neuesten Literatur (1995/97)*. – *Historismus am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine internationale Diskussion*. Hrsg. v. G. Scholtz. Berlin: Akademie Verlag, 1997, lk. 103jj.

143 Lukácsi romantismikriitika põhjendatud ja asjatundliku, kohati iroonilise kriitika ("Oma Hegeliga ja oma Goethega teeb Lukács valiku põhiliselt Napoleoni poolt ja Saksa vabadusliikumise vastu") on andnud Hans Mayer, vt. H. Mayer, *Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, lk. 437jj.

144 Vt. nt. С. Даниэль, *Европейский классицизм*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003, lk. 8jj.

145 Vt. eelkõige: J. Rüsen, *Historische Orientierung. Über die Arbeit des Geschichtsbewußtseins, sich in der Zeit zurechtzufinden*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1994.

146 Vt. D. Gutov, *Die marxistisch-leninistische Ästhetik in der postkommunistischen Epoche*. Michail Lifšic. – *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*. Hrsg. v. B. Groys, A. von der Heiden, P. Weibel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, lk. 709–737.

147 Vt. В. Г. Арсланов, *Жак Деррида и Мих. Лифшиц: две концепции "шели"*. – В. Г. Арсланов, *Постмодернизм и русский "третий путь"*, lk. 513–632.

pektiivne. 21. sajandi esimesed aastad on seoses nende tendentsidega toonud kaasa Lifšitsi arhiivi osalise avanemise, esmakordselt on jõudnud avalikkusse tema interpretatsioonid niihästi Lukácsist kui teistest 1930. aastate marksistidest, aga samuti suurtest vene kirjanikest – Puškinist, Dostojevskist, Bulgakovist. Kohati domineerib Lifšitsi suhtes ikka veel meie aja tuntuim ajalookäsitluse liik, ”klišeede ajalugu”, sellest vabanemise eesmärgi püüdis jõudumööda täita siinne käsitlus, mis oma historismiteoreetilise rõhuasetusega mõlemast ülalmainitud suunast erineb. Lifšitsi Winckelmanni-retseptioon, mida pole viimasel ajal käsitlenud ei kunstiajaloo ega historismiloo (nn. historismi probleemajaloo) kontekstis, on eriti õpetlik just historismidiskursusele, sest historism on tänapäeval kultuuripluralismi põhjendus, Lifšits on aga selle pluralismi eminentne kriitik. Esteetilise marksismi jooned, mitte üksnes autoritaarsed jooned, väärivad jätkuvat analüüsi, väliselt ja uurimistehnilise poole pealt on nad nüüdisajale võõrad, sisemiselt ja mõningate kunstiteetika taotluste aspektist mitte nii väga kauged. Enamgi, ka tänane maailm näib elavat selle loosungi all, mille Lifšits püstitas ”Kirjandusentsüklopeedia” 6. köite jaoks kirjutatud artiklis ”Marxi esteetiline õpetus” 1932. aastal. Märkides ära ”pesimismi nüansi” oma *kumiiri* vaadetes vanaaja kreeka kunstile seoses ühiskonna progressi ”hävitava küljega”, pani ta kirja ka lause: ”Kunst on surnud. Elagu kunst!” Nüüdne aeg on möödaniiku loosungi kahtlemata vabastanud utopiilistest ootustest, et kommunistlik ideoloogia suudab luua tingimused kunstikultuuri uueks õitsenguks, ometi tekib igal uuel põlvkonnal soov teha oma kunsti ja leida selle teostamisel oma esteetiline identiteet. Vaevalt Lifšits mõtleski sellele, et tema konservatiivse hüüdlause taga peitub tegelikult ajaloolise pluralismi idee

võimalus, ning et selle realiseerimiseks on ka meile tuntud kunsti stiiliajalugu. Asjata pole modernse kunstiloo rajaja Winckelmanni puhul juba Lifšitsi eluajal õigusega nenditud, et temast sai ”(tahtmatult) ka eklektitsismi isa”.¹⁴⁸ Historismi kultuuriteooria üldseisukohalt, eristades *hitoorilist* ja *dogmaatilist* lähenemist, on niisugune asjade käik seaduspärane, ning selle teesi lühikokkuvõttega võiks ki lõpetada. ”See, mis ajalooliselt avastatakse (kreeka kunst või rooma õigus), võib dogmaatilisel selgitada kunsti või õiguse mõtet üldse, mida aga dogmaatilisel kehtestati (Winckelmanni klassitsism või romanistlik õigusteadus), seda võib historiliselt relativeerida kui teatud ajastu ajalooliselt seotud veendumust.”¹⁴⁹

148 Lexikon der Kunst in fünf Bänden, Bd. V. Leipzig: VEB E. A. Seemann, 1978, lk. 612.

149 O. Pöggeler, *Rothackers Begriff der Geisteswissenschaften* (1980). – O. Pöggeler, *Schritte zu einer hermeneutischen Philosophie*. Freiburg/München: Karl Alber, 1994, lk. 453; vrd. ka: E. Rothacker, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1954, lk. 253 (15)jj.