

# „Karm stiil” nõukogude uuringute kontekstis

KÄDI TALVOJA

Artiklis käsitletakse probleeme, mis kerkivad „karmi stiili” kunstiajaloolise tähenduse ja rolli mõtestamisel Eesti kontekstis. 1950. aastate lõpul olulist kunstiuuendust tähistanud, kuid tagantjärele Hruštšovi ametliku kunsti staatuse saanud nähtus toob esile vajaduse dünaamilisemate analüüsimudelite järele, kui seda pakub ametliku ja mitteametliku kultuuri vastandus. Vaadeldes „karmi stiili” nõukogude uuringute distsipliini laiemas kontekstis, tõstatatakse kunstnike agentsuse küsimus. Toetudes hilissotsialismi uurija Alexei Yurchaki pakutud teoreetilisele skeemile, kirjeldatakse Leili Muuga maali „Kahtlejad” (1957) näitel „karmi stiili” asendit ja rolli nõukogude diskursuse muutustes.

*Meil ei ole õigust võõrandada mineviku inimestelt nende subjektistaatust.*

Alain Corbin<sup>1</sup>

## Sissejuhatus

Hoolimata sellest, et „karm stiil” ei moodustanud Eestis kunagi sellist jõulist koolkonda nagu näiteks Lätis või Venemaal, valmis 1950. aastate lõpul ja 1960. aastatel siingi märkimisväärne hulk teoseid, mille tunnused kuuluvad „karmile stiilile”. Ometi pole mõiste „karm stiil” eesti kunstikirjutuses kuigi hästi juurdunud, ja ka neil harvadel juhtudel, kui seda on rakendatud, osutub see lähivaatlusel eelkõige tõrjeinstrumendiks. Käesolev artikkel saigi alguse huvist nende tõrjumisaktide põhjuste vastu.

Briti ajaloolane, uue kultuuriajaloo esindaja Peter Burke on toonud välja paradoksaalsena näiva semiootilise seose tõrjumise ja rehabiliteerimise vahel: „Ühiskondliku mälu toimimise mõistmiseks tasub uurida ka seda, kuidas on ühiskondlikult korraldatud unustamine, millised on väljajätmise, mahavaikimise ja tõrjumise reeglid... Ühesõnaga, tuleb uurida ühiskondlikku amneesiat. Amneesia on seotud „amnestiaga”,

<sup>1</sup> Vt Alain Corbin. [Intervjuu.] – M. Tamm, Kuidas kirjutatakse ajalugu? Intervjuuraamat. Tallinn: Varrak, 2007, lk 62.

nn „unustusaktidega” ehk konfliktsete mälestuste ametliku kustutamise ja ühiskonna terviklikkuse huvides.”<sup>2</sup>

Käesoleva kirjutise eesmärk pole siiski seniste käsitluste autorite ideoloogiate paljastamine ega ka „karmi stiili” rehabiliteerivast unustusest välja kiskumine selle teo enese pärast. „Karm stiil” on mitmes mõttes piirjuhtum ja võib-olla on seda esindavate teoste saatuseks jääda pigem fondimaterjaliks kui saada arvukate näituste aineseks. Puhhteoreetilisel on see ometi nähtus, mis esitab uurijale väljakutseid analüüsida ja ehk ka uuristada käibivate väärtushinnangute aluseid. Püüangi vaadelda, miks omal ajal kunstis olulist murrangut – väljaastumist stalinistliku sotsrealismi dogmade kütkest – tähistanud teosed on tänaseks oma tähenduse kunstiajaloo kaotanud ning liikunud murrangujoone teisele, unustust esilekutsuvale negatiivsele poolele. Kas „karmi stiili” mõistet ennast võib vaadelda kui unustuse instrumenti?

„Karmist stiilist” kujunes viimane etapp eesti kunstis, mille puhul saab rääkida üleliidulisest sünkroonsusest. Hruštšovi sula ametliku kunsti tähisena on see kahtlemata poliitiliselt tugevalt laetud ja nii lülitub artikkel otsapidi nõukogude kunsti hindamiskriteeriumide poleemikasse. Selle kaudu aga astun paratamatult nõukogude uuringute<sup>3</sup> laiemale diskussiooniväljale, kus käib mõttevahetus nõukogude perioodi analüüsimise kontseptuaalsete raamide üle. Tänapäevase seisuga näib küll olevat uurijate tegevus kõige elevant kõrgkultuurist ideoloogiliselt neutraalsemas argielu tsoonis ja kõige tihedamini läbi kammitud ajaks võib nimetada varast stalinismiperioodi, paigaks Nõukogude Liidu võimukeskust, ometi olen leidnud distsipliinist kontseptuaalset tuge. Kõige enam haakub minu huvidega nõukogude uuringute semiootikaldega sotsiokultuurilise antropoloogia haru, mille esindajate missiooniks on vaagida kriitiliselt senikehtivaid nõukogude subjektimudeleid ning anda nõukogude inimestele tagasi agentsus, mille ajalugu on neilt võõrandanud. Probleemi kontekstualiseerimiseks teen artiklis väikse ekskursi nõukogude uuringute ajalukku ja kaardistan selle hetke seis. Artikli viimases peatükis liigun teosetasandile, pakkudes välja ühe „karmi stiili” protonäite – Leili Muuga maali „Kahtlejad” (1957) – tõlgenduse, eesmärgiga valgustada välja „karmi stiili” tähendus nõukogude diskursusemuutustes. Analüüs toetub otsapidi nimeka hilissotsialismi uurija Alexei Yurchaki esitatud teoreetilisele raamile.

## „Karmi stiili” probleem

„Karm stiil” kujunes välja destaliniseerimise mentaalses õhustikus. Selle esiletõus 1950. aastate lõpu nõukogude kunstis tähistas oodatud murrangut, selget lahtiütlemist stalinliku „liialdusteperioodi” lakeerivast realismist. Nii saabki „karmi stiili” põhitunnuseid tuletada stalinismi jooni negatiivi pöörates. Stalinliku sotsrealismi

2 P. Burke, Ajalugu kui ühiskondlik mälu. – Vikerkaar 2003, nr 10/11, lk 80.

3 Kuigi mõiste „nõukogude uuringud” on Glasgow’ ülikooli ajakirja „Europe-Asia Studies” n-ö mahajäetud nime- tuse, eelistan seda kasutada distsipliini katusterminina selle suupärasuse ja neutraalsuse tõttu. Neist dilemmadest, kuidas tänapäeval nimetada uurimisvaldkonda, mis kuni Nõukogude Liidu lagunemiseni kandis nime sovetoloogia, on kirjutanud näiteks M. von Hagen, Empires, Borderlands, and Diasporas: Eurasia as Anti-Paradigm for the Post-Soviet Era. – The American Historical Review 2004, vol. 109 (2), lk 445–468. Sobiva nimetuse leidmise raskustest on kirjutanud ka Epp Annus. Vt E. Annus, Postkolonialismi pealetung postsovetoloogias: kas paradigmamuutuse künnisel? – Methis. Studia Humaniora Estonica 2011, nr 7, lk 10–25.

paraadlikkusele vastandasid „karmi stiili” kunstnikud argise asjalikkuse, magususele ja detailiarmastusele vastandati vormide lakoonilisus ja rohmakus. Sõjajärgse sotsrealismi fotograafilisele natuuritruudusele pandi vastu stilisatsioon, 19. sajandi peredvižnikliku realismi asemel rõhuti värvide kontrastsusele ning püüti leida kontakti kaasaja kunsti ja tehnoloogiaga – inspiratsiooni ammutati foto- ja filmi esteetikast, mida tunnistavad eripärased rakursid ja pildi komponeerimisviisid. Rõhutatud optimistlikkuse asendas meeleolu rangus,<sup>4</sup> tegelaste välise eelvuse vahetas välja kangelaste sisemine pinge, introvertsus. Ja ehk kõige olulisem – stalinlikule valele pandi vastu karm tõde.

Esimene artikkel aga, kus „karm stiil” antakse üle ajaloole, tühistab suure osa kuulutatud radikaalsusest ning taandab nähtuse lühiajaliseks üleminekufenomeniks. Moskva kriitiku ja kunstiteadlase Aleksandr Kamenski artiklit „Metafoori reaalsus” ajakirja „Творчество” 1969. aasta 8. numbris peetakse ühtlasi tekstiks, mille kaudu läks nimetus „karm stiil” (vene keeles *суровый стиль*) nõukogude kunstiteaduses ajaloolise terminina laiemalt käibe. Tiitli tõelise ristiisana mainitakse Boris Bernstein,<sup>5</sup> kes kasutas väljendit „karm dramaatiline stiil”, rääkides 1959 Tallinnas toimunud Balti riikide temaatilise maali näituse arvustuses läti kunstniku Edgars Iltnersi maalist „Mehed naasevad”. Näituseülevaade ilmus paralleelselt nii eesti kui vene keeles.<sup>6</sup>

Kuigi Kamenski nimetab oma artiklis „karmi stiili” esindajate hulgas Iltnersi (ning teise mittevene kunstnikuna aserbaidžaani maalijat Tair Salahhovit), piirdub tema huvi eelkõige Moskva kunstistseeniga. Stiili „originaali” tunnustekompleks moodustubki eelkõige vene maali baasil, millega teiste Nõukogude Liidu rahvaste näiteid hakatakse võrdlema kui vene „karmist stiilist” mõjutatud.<sup>7</sup> Eestlaste kultuuriteadvuses kutsub igasugune vihje sellesuunalistele mõjudele esile traumaatilised mälestused keskusest peale surutud sotsrealismi koolitustest, mis 1940.–1950. aastate vahetusel olid võtnud eriti vägivaldse vormi. Näiteks juhatavad ka Sirje Helme ja Jaak Kangilaski „Lühikeses Eesti kunsti ajaloos” (1999) „karmi stiili” lõigu sisse selgitusega, et „... Eestis püüti igal juhul hoiduda suhtlemast üleliidulise ametliku kunstiga ning ei tahtnud selle tendentsidest midagi teada, [seetõttu] ei kasutatud (v.a. mõnedes kirjutistes) ka terminit „karm stiil”. Pigem nimetati seda „Bildende Kunst’i” stiiliks...”<sup>8</sup> Arvestades, et stiiliniimetuse levikust saab õieti rääkida alates 1970. aastatest, ei saa selle puudumist 1960. aastate tekstidest siduda kirjutajate poliitilise hoiakuga, küll võiks väide kehtida hilisema perioodi kohta. Alternatiivina esineb tekstides 1950. aastate lõpu ja 1960. aastate esimese poole nõukogude terminoloogias laialt levinud väljend „kaas-

4 Aleksei Bobrikov peab „karmi stiili” asjalikku meeleolu hoopis reaktsiooniks 1950. aastate keskel õitsele puhkenud kerglasele „biidermeierile”. Vt A. Bobrikov, *Суровый стиль: мобилизация и культурная революция*. – *Художественный журнал* 2003, nr 51/52. Eestis tõi „sotsialistliku biidermeieri” kunstiteaduse terminoloogiasse Linnar Priimägi. Vt L. Priimägi, *Sotsialistlik biidermeier. – Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis. Näituse kataloog*. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2003, lk 67–87.

5 В. С. Манин, *О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов. – Советское искусствознание* ’79, вып. 2. Москва: Советский художник, 1980, lk 40.

6 Б. М. Бернштейн, *Успехи, трудности, перспективы*. – *Искусство* 1960, nr 2, lk 8; В. Бернштейн, *Loomingulistest otsingutest rikas näitus*. – *Kunst* 1960, nr 2, lk 7.

7 „Karmi stiili” genealoogiat pole küll minu andmetel seni põhjalikult uuritud, aga pigem võiks otsida stiili juuri kas Lätist või uskuda selle sünkroonsust eri keskustes.

8 S. Helme, J. Kangilaski, *Lühike Eesti kunsti ajalugu*. Tallinn: Kunst, 1999, lk 140.

aegne stiil”<sup>9</sup>, mille tõi taas käibele briti kunsti- ja kultuuriajaloolane Susan E. Reid<sup>10</sup>. Lisaks eelnimetatutele kasutatakse ka eufemisme „sotsialistlik modernism” või „modernistlik realism”<sup>11</sup>, mis loovad rehabiliteeriva konnotatsiooni lääne kunstiprotsessidega. Viimased hõlmavad siiski tunduvalt laiemat probleemide ja nähtuste hulka, kui seda on „karm stiil”.

Kamenski artiklis saab nime kinnistamise aktist ühtlasi nähtuse surmakuulutus. Kirjutise autor tõdeb, et „karm stiil”, mida omal ajal küll vastandati teravalt eelneva perioodi kõrgelennulistele paraadteostele, kannab tagantjärele analüüsides samasugust kõrgendatud kodanikupaatost ning ülistab nõukogude inimeste moraalset jõudu ja mehiste ilu. Kamenski näeb „karmi stiili” autorite töödes küll kirge ja värskeid stilistilisi võtteid, kuid mitte piisavat filosoofilist sügavust ega radikaalsust pildi ülesehituse printsiipides või jutustuse esitamise meetodites. Siiski peab ta nende „tuliste publitsistide” esiletõusu loogiliseks ning vajalikuks etapiks nõukogude kunsti arengus.<sup>12</sup>

Eestis tõuseb 1950.–1960. aastate vahetuse kunst ajaloolaste huviorbiiti seoses 1983. aastal Tartu Kunstimuuseumis toimunud 1960. aastate maali ülevaatenäitustega, mis ajendab Kaur Alতোad ja Sirje Helmet vaatlema nii kuuekümnendaid kui ka sellele eelnenud kümnendivahetust ajaloolase uuriva pilguga. Järgmise aasta almanahhis „Kunst” ilmubki artikkel, kus teiste kümnendivahetusel esile kerkinud ilmingute kõrval analüüsitakse üsna põhjalikult ka „karmi stiili” tähendust. Alতোoa ja Helme toovad „karmi stiili” kunstnike puhul välja erinemise tahte, programmilise negativismi kõige suhtes, mida vahepeal peeti dogmaks, ning lihtsameelse avatuse kaasaegsuse väljendumise küsimustele. Samal ajal võtavad nemadki nähtuse kokku tõdemusega, et tagantjärele vaadates oli tegu küll teatud murdemomendiga, kuid tollasel kunstil on siiski vaid „suhteline väärtus”. Nad rõhutavad, et stiil suubus kiiresti manerismi ning kuigi tõusis esile kaasaegsuse ambitsiooniga, ei tundunud see juba 1960. aastate keskpaigaks enam sugugi kaasaegsena. „Me ei leia sealt niivõrd kunstiküpsed šedöövrid, vastupidi, paljud toleaeagsed tööd ei meeldi tänapäeval enam üldse, vaid ideid, murrangut ja vaimu.”<sup>13</sup>

Kümme aastat hiljem ilmub kogumikus „Kunstiteaduslikke Uurimusi” Tamara Luugi artikkel „Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960-ndate aastate graafikas”, kus destilleeritakse selgemalt välja „karmi stiili” ilmingud kümnendivahetuse kunstis.<sup>14</sup> Oma hinnanguis toetub Luuk tugevalt Ene Lambi senini publitseerimata käsikirjale „Eesti maal 1955–1980”, kus „karmi stiili” kunstnikke iseloomustatakse kui sotsiaalse hoia-kuga, ausat, kuid lihtsameelset ideoloogiast mõjutatud seltskonda, kes võtab „naaiuse innuga vastu kuulutatavad tõed, ei oska märgatagi nende teatud plakatlikku kõledust

9 Termin lansseeris N. Dmitrijeva artiklis, mis ilmus pea kohe ka eesti keeles. Vt N. Dmitrijeva, Kaasaegsest stiilist maalikunstis. – Sirp ja Vasar 4. VII 1958, lk 1–2.

10 Eestis tuli termin kasutusele Susan E. Reidi ettekandega Kumu kunstimuuseumi sügiskonverentsil 2007. Publitseerituna vt S. E. Reid, Nõukogude kaasaegne stiil. Sotsialistlik modernism. – Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toim S. Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk 71–88.

11 S. Helme, Modernistlik realism 1960. aastate eesti maal. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2003, kd 12 (1/2), lk 29–54.

12 А. Каменский, Реальность метафоры. – Творчество 1969, nr 8, lk 13–15. Ajakirja toimetuse pidas siiski vajalikuks sissejuhatavat viidet, et mitmed artiklis esitatud argumendid on vaieldavad.

13 K. Alతోoa, S. Helme, Ühe kümnendivahetuse kunstist. – Kunst 1984, nr 3 (65), lk 45.

14 Eesti kunstis leviski „karm stiil” jõulisemalt graafikas. Vt T. Luuk, Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960-ndate aastate graafikas. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 7. Tallinn: Kunst, 1994, lk 209–225.

ja šabloonsust või ei hooli trotslikult sellest ... Kui 50-ndate aastate alguse pseudo-realismi kandis silmakirjalikkus ja kunstiline võlts, siis selle kõrval oli „karm stiil” väga aus, niisugust võis luua noor põlvkond ja temagi lühikest aega, „karm stiil” oli omamoodi naiivne ja murdealine, „kaine romantismi” puhang.”<sup>15</sup>

Kõigis neis tekstides pakitakse „karm stiil” kunstiajaloo vahepeisoodiks, samuti torkavad silma vähendavad kujundid, nagu naiivsus, lihtsameelne avatus, murdealisus, mis seavad kahtluse alla kunstnike agentsuse.

Pilguheit empiirilisele materjalile sunnib nõustuma, et „karmi stiili” kunstnike hulgas oli tunduvalt rohkem neid, kelle loomingus jäi see kõrvaliseks seigaks, kui neid, kes leidsid kas stiilis endas või selle edasiarendamise kaudu isikliku laadi. Ometi küünib sellega seotute arv neljakümneni. Ajaliseltki vältas „karm stiil” 1957. aastast, mil valmis üks esimesi stiili tulekut ennustavaid maale – Muuga „Kahtlejad” –, veel ülejärmisesse kümnendissegi, mil valmisid mitmed Ilmar Torni, Avo Keerendi ja Heldur Laretei graafilised lehed. Niisamuti võiks leida vastuolulist selles, et „karm stiil” on ajalukku kinnistunud eelkõige noorte kunstnike eneseotsingute märgi all. Tõsi, stiili kehtestajateks said eelkõige noored, eriti kui arvestada, et laiema kõlapinna sai nähtus seoses esimeste noortenäitustega (1959, 1960, 1961, 1962), ometi moodustavad statistika järgi stiiliga seotud kunstnike nimekirjas põhilise osa need, kelle kunstikooli lõpetamine toimus enne 1959. aastat, mil Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi lõpetas graafikute seltskond (Herald Eelma, Heldur Laretei, Peeter Ulas), keda peetakse siin stiili eelsalklasteks. (Samal aastal toimus ka Balti temaatilise maali näitus, mille staariks kujunes „karmi stiili” esimaalija Edgars Iltners.) Neid karme maalijaid ja graafikuid, kes lõpetasid ERKI nimetatud kolmikust hiljem, võib nimetada vaid mõned: Jüri Palm, Henno Arrak, Sigrid Uiga ja Renaldo Veeber; aasta varasema, 1958. aasta lennu hulka kuulusid Enn Põldroos ja Evi Tihemets, 1957. aastal lõpetasid Nikolai Kormašov, Raivo Korstnik ning Rein Raamat, 1955 Ilmar Torn, 1954 Efraim Allsalu, Ilmar Malin ja Väino Tõnisson. Aasta varem said diplomi Leili Muuga ja Vive Tolli, 1951. aastal lõpetas Olev Soans. Teiste kunstnike iseseisva kunstnikuelu algus jäi juba eelmisesse või lausa üle-eelmisesse kümnendisse, nende hulgas võib loetleda nimesid, nagu Avo Keerend, Alex Kütt, Valdur Ohakas, Esko Lepp, Ilmar Linnat, Alo Hoidre, Aleksander Mildeberg, Richard Kaljo, Evald Okas, Viktor Karrus, Lepo Mikko, Valerian Loik ja Henn Sarap. Kui lisada maalijatele ja graafikutele veel skulptorid – Edgar Viies, Olav Männi, Kalju Reitel jt –, saab nimekiri üsna pikk.

Kuigi esitatud loetelu ilma sügavama sissevaateta kunstnike loomingusse ei sobi sisuliseks argumentiks stiili leviku kohta, on selles statistilist ilmekust. Numbrid kõnelevad aga muudki. Tööde teostamisaastad näitavad, et graafikas hakkab buum hääbuma 1962–1963, „karmi stiili” esimaalija Kormašovi loomingus aga algab just siis stiili kõrghetk, mis kestis paralleelselt uue laadiga veel üle kümnendi keskpaiga. Ka muutunud laadis tööde, nagu „Raudbetoon” (1965), „Noored ehitajad” (1967) ning „Söömaaeg” (1968), stilistikas on veel soe mälestus „karmist stiilist”. Nii venibki stiili eluaeg tehnikate ajalise nihke tõttu tervikuna pikemaks, kui kuuekümnendatel üsna

15 E. Lamp, Eesti maal 1955–1980. Käsikiri, lk 7. Käsikirja koopia autori valduses.

tempokaks kujunenud kunstiarengu ajamudel ette näeb.<sup>16</sup> Kui 1960. aastate teise poole näitusepildis võiks veel koos kujutleda Elmar Kitse poolabstraktsioone<sup>17</sup> mõne graafilise lehega karmiilmelisest kalurist, siis popimõjuliste teostega, mis hakkasid 1966. aasta noortenäitusest peale endale näitusepildis kohta otsima, ei olnud „karmil stiilil” enam tõepoolest ühist maailma, mida jagada. Tundub, et just ajale jalgu jäämine on oluline faktor, mis rikkus „karmi stiili” imago. Tähelepanelikult lugedes loeb vihje selle kohta välja ka eespool nimetatud artiklitest. Helme ja Altoa viitavad sellele delikaatselt, mainides suuna suubumist manerismi, Tamara Luuk väljendab seda ühes tähendusrikkas lauses: „...,karmi stiili” ajas seisatud kogemust [kasutatakse] veel kaua riiklike tellimuste täitmisel: niipea, kui on tegu sotsiaalse tellimusega, käivitab Avo Keerend 1950-ndate lõpu, 1960-ndate alguse sotsiaalse optimismile toetuva „karmi stiili” efekti oma sisulist siirust kindlustava vormi kohmakusega....”<sup>18</sup>

Üleliidulise nähtusena oli „karmil stiilil” ideoloogiline märk küljes ja kahtlemata saab siin rääkida nii mõiste kui ka nähtuse tasandil poliitilisest tõrjumisest. Siiski tahaks meenutada Peter Burke’i sõnastatud paradoksi ja küsida, kas võiksime nähtuse ajalise piiratuse rõhutamise ning kunstnike agentsuse minimeerimise puhul kõnelda ka nende rehabiliteerivast funktsioonist: (ebateadlikust) püüdest vabastada piltide autoreid režiimi väärtushinnangute jagamise vastutusest, kuna epiteet „nõukogulik” kannab endaga negatiivset kaastähendust.

## „Karmi stiili” järelelu

Venemaal elas „karm stiil” hoolimata stiili lõppu pühitsevast Kamenski artiklist veel üsna toimekat järelelu ning hilisemates tekstides venitati mõistet nõnda, et ka suur osa 1970. aastate vene kunstist kirjutati stiili tänuvõlglasteks.<sup>19</sup> Kui eesti kunstikirjutuses püüti vältida „karmi stiili” mõistet, aga veelgi enam tõrjuti ideed, et sel võiks olla midagi pistmist eesti kunsti rahvuslike traditsioonidega,<sup>20</sup> siis vene kunstiloos sobis „karm stiil” hästi heroiliseks sillaks 1920. aastate „kuldaja” – Aleksandr Deineka laadis modernismi – ja 1970. aastatel alanud rahvusromantika laine vahel. Deineka, kelle loomine ei vastanud Teise maailmasõja järgsetele nõukogude kunstinoüetele, oli olnud kunstiareenilt praktiliselt kadunud, nüüd minevikuautorite rehabiliteerimise käigus toimus ka tema loomingu taasavastamine. 1957. aastal toimus Moskvas Deineka suur isikunäitus ja on ilmne, et tema moodsad dünaamilised kompositsioonid ja jõulised nõukogulikud heerosed jõudsid oma süngel moel ka vene „karmi stiili” kunstnike töödesse. Samamoodi tõusid endised karmi stiili kunstnikud esile ka 1970. aastate „rahvusromantilise” külažanri esindajate hulgas.<sup>21</sup> „Karmi stiili” hilisemat soodsat positsiooni

16 1960. aastatest hakkab ka siin varjatult kanda kinnitama (lääneliku) kunstiajaloo lineaarne mudel. Stiilide vaheldumise kiirus tähistab sedalaadi progressile orienteeritud jutustustes kunsti elavat arengut.

17 Pean siin silmas Elmar Kitse näitusi 1966 Tartu Kunstimuseumis ja 1967 Tallinna Kunstihoones.

18 T. Luuk, Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960-ndate aastate graafikas, lk 213–214.

19 Vt nt B. Юматов, Открытая перспектива. – Творчество 1980, nr 3, lk 7–8.

20 Vt nt T. Luuk, Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960-ndate aastate graafikas, lk 217.

21 Vene natsionalismilainest, selle eripäradest ja tagamaadest loe: D. A. Kozlov, The Historical Turn in Late Soviet Culture: Retrospectivism, Factography, Doubt, 1953–91. – Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History 2001, vol. 2 (3), lk 577–600.

tunnistab ka see, et 1970.–1980. aastatel kirjastuse „Советский художник” välja antud värviliste reprododega tuntud kaasaegseid maalijaid tutvustavas sarjas on „karm stiil” visuaalselt üsna esil ja seda suuremalt kinnitub see nõukogude vene kunstilukku.

Leidub ka märke, et vene „karm stiil” on liikunud vaikselt kommertshuvide sfääri.<sup>22</sup> Kahtlemata on turuhuvid ja kunstiajalugu omavahel seotud, „karmi stiili” juhtum näib aga olevat mõneti erandlik. Kui 20. sajandi alguse vene avangard sulandus 1980. aastatel „loomulikult” 20. sajandi kunsti klassika hulka ja vene nonkonformistlik kunst kutsus esile eelkõige lääne professionaalide – kolleksionääride, kuraatorite ja teoreetikute – tähelepanu, siis „karmi stiili” suhtes laiem rahvusvaheline huvi puudus. Dissidendi diskursuses oli „karm stiil” ametliku kunstina vajalik eelkõige taustale, vastandumiseks.<sup>23</sup> Nõnda on ka stiili turuks jäänud eelkõige Venemaa.<sup>24</sup>

Kuigi „karmist stiilist” pole (veel) kujunenud masside huviobjekti, ei saa seda pida da ka eiratuks. Lääne spetsialistide hulgas on sulaperioodi ametliku kunstiga tegelnud kõige põhjalikumalt briti uurija Susan E. Reid. Reidi uurijapositsioon on laiahaardeline ja kunst on tema arvukate artiklite hulgas vaid üks nähtus, mille abil analüüsida sula moderniseerimisprotsesside eripära ja mentaliteedimuutusi.<sup>25</sup> Põhjaliku peatüki Hruštšovi sula aegsest kunstist rõhuga „karmil stiilil” võib leida ka Matthew Cullerne Bowni raamatus „Sotsialistlik realistlik maal”. Ta vaatleb „karmi stiili” Moskva konservatiivsete ja liberaalsete kunstiringkondade võimuvõitluse taustal keerulise piirijuhtumina, kuid kokkuvõttes sõnastab siiski, et: „kuivõrd karmi stiili puhul oli tegu ikkagi Hruštšovi avalike väärtuste spetsiifilise refleksiooniga, peaks vaatlema karmi stiili pigem kui variatsiooni sotsrealismi ja ametliku kultuuri sees, kui katsena sellele vastanduda”.<sup>26</sup>

„Karmi stiili” paigutamine sotsrealismi diskursusesse ei tähenda siiski, et sellele oleks laienenud sotsrealismile pühendatud tähelepanu. Ka stalinistlikku sotsialistlikku realismi hakati väärtustama esmalt uurimisobjektina (üks esimesi teoseid oli Boris Groysi „Gesamtkunstwerk Stalin”, 1988, mille ingliskeelne versioon ilmus 1992), kuid lisaks on stalinismi „rehabiliteerimise” taga olnud postmodernse kunstituru fookuse pöördumine „Teisele”.<sup>27</sup> „Karmi stiili” puhul, mis tähistab kunstiajaloo sotsrealismi moderniseerimise katset, ei ole tegemist enam nii stiilipuhta „teisesuse” väljendusega ja nii ei paku see ka piisavalt huvi totalitaarse süsteemi tingimustes sündinud kurioosumina. Ka hinnanguliselt käsitletakse sotsialistlikku realismi ja „karmi stiili”

22 Vt nt (Non)conform: Russian and Soviet Art 1958–1995. The Ludwig Collection. Ed. B. Thiemann. Peter und Irene Ludwig Stiftung. München: Prestel, 2007.

23 Vt nt M. German, *Between Yes and No. – No! – and the Conformists. Faces of Soviet Art of 50s to 80s*. Fundacja polskiej Sztuki Nowoczesnej & Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1994, lk 19.

24 Т. Маркина, *Холст/масло*. – Weekend 7. IV 2006, nr 61. Viide artiklile B. Bernsteini ettekandest.

25 Mõned näited Susan E. Reidi uurimustest: *Who Will Beat Whom? Soviet Popular Reception of the American National Exhibition in Moscow, 1959*. – *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 2008, vol. 9 (4), lk 855–904; *The Soviet Art World in the Early Thaw*. – *Third Text* 2006, vol. 20 (2), lk 161–175; *In the Name of the People: The Manege Affair Revisited*. – *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 2005, vol. 6 (4), lk 673–716; *Masters of the Earth. Gender and Destalinisation in Soviet Reformist Painting of the Khrushchev Thaw*. – *Gender and History* 1999, vol. 11 (2), lk 276–312.

26 M. C. Bown, *Socialist Realist Painting*. New Haven, London: Yale University Press, 1998, lk 389.

27 Nõukogude Venemaa nonkonformistliku kunsti esindajatestki on Läänes edu saavutanud eelkõige need, kelle loomingus toimub dialoog kõige „teisesemaga”, stalinismiperioodiga. Parimad näited võiks siin olla sotsrealismi klüšeisid kommenteerivad sots-arti esindajad Komar ja Melamid, Bulatov jt. Lääne spetsialistide kimbatusest vene nonkonformistliku kunsti teistsuguste vormide suhtes vt nt intervjuud Vladimir Nemuhhiniga: [http://www.ekm.ee/kalender.php?event\\_id=1454&dl\\_fili=2](http://www.ekm.ee/kalender.php?event_id=1454&dl_fili=2) (vaadatud 24. III 2012).



erinevatena, kuna Stalini perioodi hirmuõhustikus puudus kunstnikel alternatiiv.<sup>28</sup> Hruštšovi ühiskonda liberaliseerivad reformid on andnud alust kõnelda valikuvabaduse tekkimisest. Viimasega kaasneb aga ka vastutus.

Nii nagu „karmi stiili” algus viitab sümboolselt Boris Bernsteinile, lõpeb ka siin esitatud retseptioonirida Bernsteiniga, kelle videoettekannet 2009. aastal Tartu Kunstimuseumis näituse „Tulevik sünnib täna” seminaril on käesoleva seisuga viimaseks sõnavõtuks „karmi stiili” teemadel. Kuigi oma ettekandes keeldub Bernstein „karmi stiili” isavastutusest,<sup>29</sup> on tema vaade lähedalseisja oma, ja seda nii eesti kui ka vene koolkonna suhtes. Kuna aga Bernstein kolis 1995. aastal Eestist Ameerika Ühendriikidesse ega jõudnud kuigi pikalt olla osaline eesti kunsti iseseisvumisjärgsetes ümberhindamisprotsessides, on tema seisukohtades ka eemalolija distantseeritust. Bernstein manifesteerib küll ettekandes, et pooldab kirjanduses (viitega Bownile) väljendatud teesi, mis kuulutab Moskva „karmi stiili” sotsrealismi viimaseks faasiks nõukogude kujutatavas kunstis<sup>30</sup>, kuid hoidub ka hukkamõistust<sup>31</sup> ning säilitab tundlikkuse nüansside suhtes, mida ajalugu tavaliselt ei arhiveeri. Nii nagu „karm stiil” tähistab 1950. aastate teisel poolel kunstnikele dogmadest vabanemist, tähistab see olulist muudatust ka Bernsteinini enda hoiakutes. Bernstein oli saanud Eestisse elama stalinismi kõrghetkel, 1951. aastal, sest üha võimenduvate antisemiitlike hoiakute tõttu ei õnnestunud tal Leningradis sobivat erialast tööd saada. Hoolimata diskrimineerimisest oli ta enese hinnangute kohaselt tollal tõeline nõukogude inimene, mida väljendavad ka meenutused esmamuljetest Eesti kunstielust:

Esimeste „Eesti nõukogude kunsti” näituste puhul hämmastasid mind mitmed iseärasused. Esimene, puhtkoguseline: need olid eksponaatide ja osavõtjate poolest vaesed. Ma ei saanud kohe teada, millise terrori tagajärg see oli. Teine: kõige rohkem töid oli ideoloogiliselt neutraalsetes žanrites – maastikud ja portreed... Nende nõukogulik värving koondus nimetustesse: „Kukruse kaevanduse stahhanovlane H.H.”, või lühemalt, ilma nimeta – „Lööktöölise portree”... Kolmas ja kõige spetsiifilisem: ideelises plaanis kõige nii-öelda löövamad, niinimetatud „temaatilised kompositsioonid” erinesid oma vene ja muudest teisikutest selle poolest, et neis puudus autori osavõtt, seda asendas kunstlik, ülespuhutud pateetika, ilmne teesklus. Võrrelge A. Laktionovi päikselist „Kirja rindel” V. Karruse ja R. Treumanni mitte vähem päikselise, eeskujuliku „Traktoristide üleskutsega sotsialistlikuks võistluseks” – eesti maalikunstnikud „kujutavad õigesti, aga ei usu”. Vale ei tulnud kergelt, paatos ei kukkunud sugugi loomulikult välja. Ja mitte ainult kogemuse puudumise tõttu.<sup>32</sup>

28 Vt nt The Temporalities of Soviet and Postcommunist Visual Culture. Boris Groys and Petre Petrov in Conversation with Robert Bailey and Cristina Albu. – Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture 2011, vol. 1, <http://contemporaneity.pitt.edu/ojs/index.php/contemporaneity/article/view/34> (vaadatud 24. III 2012).

29 B. Bernstein, Karm stiil – seal ja siin. – Tulevik sünnib täna. Ettekannete päeva materjalid. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 2009, lk 14. Ettekande videoversioon on nähtav aadressil: <http://artishok.blogspot.com/2010/07/mr-bernstein-seal-ja-siin.html> (vaadatud 24. III 2012).

30 B. Bernstein, Karm stiil – seal ja siin, lk 16.

31 Näiteks samal seminaril kõneles Eha Komissarov vajadusest stiil tervikuna hukka mõista. Kahjuks puudub tema ettekande ülevõte, kuid tema hoiak on aimatav ka ettekannete teesivihikus. Vt E. Komissarov, Karm stiil – küsimärk meie teadvuses. – Tulevik sünnib täna. Ettekannete päeva materjalid, lk 12–13.

32 B. Bernstein, Vana kaev. Mälestusteraamat. Tartu: Atlex, 2009, lk 14.



Antud lõik kirjeldab eesti kunstnike luhtunud mimikrit väljastpoolt ehk nõukogude „emakultuuri” esindaja nõudliku pilgu läbi. Ajapikku Bernsteini vaade mahenes ning ta sulandus kohalikku kunstistseeni. Tagasivaatavalt tundub, et just „karmi stiili” võttis ta Eesti omaks ja hakkas end identifitseerima kohaliku situatsiooni kaudu.

Tartu ettekandes võrdleb Bernstein eesti „karmi stiili” vene koolkonnaga ja toob välja eesti kunstikirjutuse tavadest diametraalselt erineva seisukoha, mis loeb eesti „karmi stiili” esiteks spontaanselt tekkinuks ja teiseks tugevalt rahvusromantilist ala- tooni kandvaks. Nii nimetab ta suuna sümbolkujuna Eestis Peeter Ulasi, kelle 1950.–1960. aastate töödes avaldub kontakti otsimine Kristjan Raua loominguga.<sup>33</sup> Samuti juhib ta tähelepanu asjaolule, et „karmist stiilist” sai Hruštšovi aja ametlik kunst alles retrospektiivselt. Kuigi tagantjärele on selgunud, et liberaliseerimise illusioonid olid ekslikud, elati neid tollal läbi tõeliselt. Bernsteini järgi klaarus liberaalsete ootuste kohatus lõplikult alles Tšehhi sündmustele järgnenud kriisis ning sama saatuse leidis ka „karm stiil”.<sup>34</sup> Paradoks, mille ta oma ettekandes sõnastab, osutab „karmi stiili” käsitlemisraskuste tuumale: „Lõppkokkuvõttes taandub idee oma äärmises väljenduses oksüümoronliku vormelini „sotsrealism valedeta”. Vormeli reaalsus on võimatu.”<sup>35</sup> Tõlgendan seda viitena asjaolule, et juba destaliniseerimise käigus anti Stalini perioodi kunstile hinnang, mille keskmeks oli märksõna „valelikkus”. Paratamatult mõjutas see ka mõiste „sotsialistlik realism” imagot tervikuna.

## Nõukogude subjektimudelid

1980. aastate lõpust mõjutas eesti kunstikirjutust üha nähtavamalt dissidendi diskursus, mis väärtustas kunsti eelkõige nõukogude režiimi antipoodina. Kahtlemata oli sel ka rahvuslik värving, kuid põhijoontes järgis see vene nonkonformistliku kunsti põhjal loodud mudelit.<sup>36</sup> Probleemidest, mis kaasnevad totalitaarse kultuuri ja selle raames tegutseva totalitarismivastase oponenti kujunditel põhineva šablooni rakendamisel Balti riikides, kus õieti puudub põrandaaluse kunsti kultuur, on kirjutanud leedu kriitik ja kunstiteadlane Skaidra Trilupaityte. Tema tähelepanekute järgi on selle mudeliga opereerimise tulemusel siiani kunstiajaloo kirjutamisel määravaks eelkõige poliitilised kategooriad ning moralistlik tõlgendus. Balti riikide olulisema

33 Võrdle Deineka rolliga vene koolkonna loomingus.

34 B. Bernstein, Karm stiil – seal ja siin, lk 17–18.

35 B. Bernstein, Karm stiil – seal ja siin, lk 17–18.

36 Näiteks Jaak Kangilaski on pakkunud nõukogude perioodi kunsti hindamiseks mudeli, milles 1950. aastate algus tähistab nullpunkti. „Hilisemaid kunstiteoseid tasub võrrelda selle nullpunktiga, sest nende sünniaegse tähenduse ja väärtuse selgitamiseks on kaugus sellest nullpunktist kõige olulisem. Eemaldumine kunsti null-tasandist algas kohe, kui ilmnesid esimesed poliitilise „sula” märgid. Lähimaks eesmärgiks enamikule kunstnikele oli kunsti autonoomia, vähemalt see, et kunstis on ka midagi muud kui poliitiline propaganda, et kunstnikul on õigus isiklikule käekirjale. Järelikult on kunstivormide mitmekesisus ja uuenedamine mitte ainult võimalik, vaid ka vältimatu. Mõistagi oli eemaldumine sotsialistliku realismi kaanonist esialgu ettevaatlik ja aeglane, kuid just sellises kontekstis võis ka väga väike vormiuuendus silma paista ja koguni poliitilist tähendust omada. Näiteks meenutab prof. Boris Bernstein, kuidas 1950. aastate lõpul ühe graafiku teoses pilvede kuju kergelt stiliseerimist tajuti kui „vabaduse hingust.” (J. Kangilaski, Paradigma muutus 1970-ndate aastate lääne kunstis ja selle kajastus eesti kunstielus. – Rujaline roostevaba maailm. Tartu: Tartu kunstimuuseum, 1997, lk 3.)

kunstiteadusliku võttena näeb Trilupaityte „kõige nõukoguliku väljakirjutamist kunstiajaloo”, mille ta tituleerib puhastusmeetodiks.<sup>37</sup>

„Karmi stiili” probleem näibki peituvat suuresti selles, et ta jääb sotsioloogiliste ajastukirjelduste, totalitarismi diskursuse ja rahvusnarratiivi vahelisse lõhesse, kuumumata õieti ühtegi käibel olevasse „süsteemi”. „Hruštšovi avalike väärtuste spetsiifilise refleksioonina”, mille tootjaid võib käsitada pigem nende väärtuste kaasloojate kui passiivsete vastuvõtjate, veel vähem nende vastu võitlejatena, kutsub selline skeem esile kimbatust, mille ületamiseks tulevad käiku süüdimatusega seostuvad kujundid, nagu „lihtsameelsus”, „naiivsus”, „murdealisus”, mis vabastavad kunstnikud ideoloogilisest vastutusest ja hukkamõistust, paraku ka agentsusest.

Kui Skaidra Trilupaityte näeb totalitarismi teooria adapteerimist nõukogude kunsti kontekstualiseerimise levinuma kontseptsioonina eelkõige kui lokaalse mahaääramise tunnust, siis mitmed kriitilised historiograafilised ülevaated nõukogude uuringute arenguloost kirjeldavad külma sõja dualistlikest mudelitest loobumise vaevalisust distsipliinis tervikuna.

Uurimisobjekti kadumisega kaasnenud šokki ja distsipliini kriisi on ilmekalt kirjeldanud Princetoni ülikooli slaavi keelte ja kirjanduse eriala *grand old lady* Caryl Emerson. Ta meenutab, et kuivõrd sovetoloogias tähistas (eriti vanema põlve spetsialistide jaoks) eelkõige kaootilise ja ohtliku „vaenlase” uurimist, määras see nõukogude spetsialistidele teadusringkondades kõrge positsiooni ning soodsa rahastamissüsteemi. Kultuuriuurijate hulgas prestiižikaimat nõukogude ja vene keele ning kirjanduse distsipliini raputasid muutused ehk kõige enam ja nõnda asendus *hard-core* teadusharu positsiooni kadudes nõukogude spetsialistide moraalne üleolek, mida nad tundsid teiste kirjandusteadlastega võrreldes, ühel hetkel teadvustamisega, et metodoloogiliselt ollakse maha jäänud. Soouuringud, dekonstruktsioon, kultuuride paljususe ja postkolonialismi uuringud, mis juba ammu rikastasid teiste rahvuskirjanduste perspektiive, olid neist täiesti mööda läinud.<sup>38</sup>

Kuigi 1990. aastatel toimus nõukogude uuringutes nn arhiiviline pööre ja avalikustatud dokumendikogumikud paljastasid tunduvalt mitmekihilisemaid tõlgendusi võimaldava maailma<sup>39</sup> ning antropoloogidelt laenatud suulise ajaloo meetodid aitasid inimese ajalooagendina veenvamalt esile tuua, ei ole kriitiliste vaatlejate sõnul toimunud siiski episteemilist murrangut. Üks põhjalikumaid historiograafilisi ülevaateid, mis kinnitab külma sõja kontseptsioonide püsivust veel uue millenniumi hakul, pärineb Anna Krylovalt, kes analüüsib ameerika akadeemilises kirjutuses levinud nõu-

37 S. Trilupaityte, *Totalitarianism and the Problem of Soviet Art Evaluation: The Lithuanian Case*. – *Studies of the East-European Thought* 2007, vol. 59, lk 261–280. See mudel tekitab siiski probleeme ka vene kunsti kontekstis. Kuni 1962. aasta Maneeži afäärini ei vastandatud „karmi stiili” kunstnike nendega, kellest kujunes sündmuste käigus nonkonformistide tuumik. Nad esinesid kõrvuti väiksematel grupinäitustel ja samamoodi kiusati neid pärast Maneeži näitust taga. Ehk seetõttu eelistataksegi teatud kontekstis nimetada vene esimesi „karmi stiili” kunstnikke pigem Moskva koolkonnaks. Vt nt 1950.–1960. aastate sündmuste kroonikat raamatus *Другое Искусство*. Москва 1956–1988. Москва: Галарт, 2005; samuti M. C. Bowni vastuseid spetsialistide küsitlusankedis albumis (Non)conform: *Russian and Soviet Art 1958–1995*, lk 145–148.

38 C. Emerson, *Slavic Studies in a Post-Communist, Post 9/11 World: For and against Our Remaining in the Hardcore Humanities*. – *Slavic and East European Journal* 2002, vol. 46 (3), lk 449–464. Vrd S. Fitzpatrick, *Revisionism in Retrospect: A Personal View*. – *Slavic Review* 2008, vol. 67 (3), lk 682–704; E. A. Osokina, *Life and Fate of Western Revisionism*. – *Slavic Review* 2008, vol. 67 (3), lk 716–719 jt.

39 Kriitilisteks argumentideks arhiivilise pöörde suhtes vt nt M. von Hagen, *The Archival Gold Rush and Historical Agendas in the Post-Soviet Era*. – *Slavic Review* 1993, vol. 52 (1), lk 96–100.

kogude subjektimudeleid stalinistliku subjekti genealoogia kaudu.<sup>40</sup> Stalinistliku subjektikäsitluse juured asuvad Krylova hinnanguil Ameerika külma sõja liberalismi ideoloogias ja nii loodi nägemus totalitaarsest inimesest ameerikaliku vaba isiksuse negatiivina. Kui 1940.–1950. aastatel levinud „uskuja” ja „ajupestu” kontseptid rõhustid totalitaarse inimese enesemääratlemisvõimetusele, siis 1950. aastate keskel olevat toimunud vaba inimese osaline taassünd korrumppeerunud küünikuna, „konformistina”, millele dissidendidiskursus lisab „vastupanija” mudeli. Krylova jaoks on tähelepanuväärne, et need käsitlused nägid stalinistliku subjekti olemisvõimalust vaid kahe erineva moraalse väärtusega hoiaku sees, kas tajudes totaalset sisemist lõhet stalinistliku reaalsusega või identifitseerudes sellega täielikult.<sup>41</sup> Noorema põlvkonna nõukogude spetsialistilt Jochen Hellbeckilt võib leida sellele tähelepanekule olulise täienduse, millega võiks siinkohal kokku võtta nõukogude uuringute kriitilise platvormi: „Nõukogude kogemust analüüsid võetakse jätkuvalt aluseks mudelid, mis käsitavad nõukogude subjekti sotsiaalsest ja poliitilisest keskkonnast täielikult võõrandununa ja indiviididele poogitakse subjektsus vaid sel määral, mil nad on režiimi huvide ja väärtustega vastuolus.”<sup>42</sup>

Hellbeck esindab oma uurimustega nn Kotkini koolkonda, mis läheneb uuritava le nõukogude keeleparadigma kaudu ja nihutab uurijate tähelepanu ideoloogilistelt hoiakutelt pigem käitumisviiside ja väljendusstrateegiatega uurimise poole. Stephen Kotkin annab oma 1995. aastal ilmunud uurimuses „Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization” hääle ka neile, kes väljendavad oma arusaamu nõukogude keelepruugis (*sots-speak*). Kuigi Kotkini raamatut käsitleti murrangulisena, jätkab see Krylova hinnangul siiski varasemat traditsiooni, kus moraalse õigustuse saavad eelkõige need kõneaktid, mida saab käsitleda *resistance*’i väljendusena. Nii töötab ka teos tervikuna Krylova silmis pigem nõukogude subjekti vaigistajana. Hellbecki uurimusi võiks vaadelda teise äärmusena. Ta loobub täielikult vastuseisu kontseptsioonist ja otsib Stalini perioodi päevikuist ning autobiograafiatest neid juhtumeid, kus inimesed püüavad end kohandada või ümber luua vastavalt ülaltpoolt pakutud uue inimese kontseptsioonile.<sup>43</sup>

Stalinismiuurijatega võrreldes on hilissotsialismile pühendunud uurijaid vähe. Käesoleva artikli kontekstis on oluline mainida Serguei Oushakine’i artiklit „The Terrifying Mimicry of Samizdat”, kus autor kummutab käsitluse dissidentlusest kui radikaalpoliitilisest liikumisest. Lähtudes Foucault’st, näitab ta, et *samizdat*’ide keel on tegelikult nõukogude diskursuse keel ja nõudmised, mille need võimuladvikule esitasid (kodanikuõigused jms), kuulusid tegelikult oma olemuselt nõukogude legitiimsusse. Vastandina käsitlustele, mis paigutavad dissidendid võimudiskursusest

40 Kui aastal 2000 toimunud ameerika nõukogude uuringute katusorganisatsioon American Association for the Advancement of Slavic Studies kuulutas ühenduse 32. riikliku kongressi teemaks „Historical Agendas and Russian Studies Journals after 2000 C.E.”, julgustas see ka mitmeid nimekaid erialajakirju üleskutsele reageerima. Järgmisel aastal ilmusid nii ajakirja „Russian Review” kui ka „Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History” historiograafilise suunaga teemaväljaanded, mis tõstavad pjedestaalile nõukogude subjekti ja selle agentsuse teema.

41 A. Krylova, The Tenacious Liberal Subject in Soviet Studies. – Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History 2000, vol. 1 (1), lk 119–146.

42 J. Hellbeck, Speaking Out: Languages of Affirmation and Dissent in Stalinist Russia. – Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History 2000, vol. 1 (1), lk 73–74.

43 J. Hellbeck, Revolution on My Mind: Writing a Diary Under Stalin. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

välja (*underground*), väidab Oushakine, et dissidendi liikumine jagas dominantse diskursuse sümbolset välja, pigem kordas režiimi retoorikat, kui kirjutas end sellest väljapoole. Ta pakub välja foucault'liku idee mimeetilisest vastuseisust, mis positioneerimata nõukogude režiimi vastu, tugines nõukogude seadustele, kodaniku- ja inimõigustele.<sup>44</sup>

Hilissotsialismi mõjukaimaks teoreetiliseks<sup>45</sup> uurimuseks võib pidada vene päritolu, kuid üheksakümnendatel Läände kolinud uue põlvkonna ajaloolase ja sotsioloogi Alexei Yurchaki raamatut „Everything Was Forever, Until It Was No More”. Teose katusprobleem – kuidas seletada paradoksi, et kuigi keegi ei uskunud Nõukogude Liidu lagunemise võimalikkusse, pidas ometi enamik inimesi selle juhtudes asjade käiku ülimalt loomulikuks – leiab vastuse, mis on samuti üsna lähedane mimikrile. Yurchak näeb Nõukogude Liidu lagunemise põhjust pealtnäha suurepäraselt toimiva süsteemi kudedes peitavas enesehävituspisikus. Tema järgi põhines nõukogude ideoloogiline režiim paradoksil, et kuigi ideoloogiline eesmärk oli indiviidide ja ühiskonna vabastamine, viidi seda ellu repressiivselt partei täieliku kontrolli all. Selle paradoksi varjamiseks osutus vajalikuks süsteemiväline Meister (Stalin), kelle käes oli tõe võim garanteerimaks riigi revolutsiooniline korrektsus ja legitimeerimaks repressioonide kasutamine. Stalini surm ning eriti Hruštšovi 1956. aasta kõne, mis postuumselt jättis Stalini tõevõimust ilma, tõi selle paradoksi jälle esile. Tõe vaakumis hakkas toimuma omapärane protsess, mille käigus tõe funktsioon kinnitus ritualiseeritud aktidele. Yurchak lähtub siin Austini lausungite jaotusest performatiivseteks (sõna kui tegu) ning konstatatiivseteks (keele nentiv, kirjeldav tasand). Stalini – Meistri – kaotamine „tõe” allikana pani ühiskonna situatsiooni ette, kus lausungite õigsust ja sobivust hakati kontrollima üksteise tekstide peal. Mida aeg edasi, seda enam hakati tootma tekste-kõnesid, mis kordasid pea sõna-sõnalt eelnevaid, kaotades nõnda sisulise tähenduse. Selle performatiivse pöörde käigus kandus tõe poliitilisele rituaalile, kus tähendus ei seisnud enam sõnumis, vaid neist rituaalidest osavõtmises ja ametlike konventsioonide reprodutseerimises. Sarnane hüpernormaliseerumise protsess leidis Yurchaki järgi aset ka muudes rituaalsetes toimingutes (valimised, maiparaadid jms). Mida jäigemaks muutus ühiskonnas performatiivne tasand, seda mitmekesisemaks, rikkamaks ja tähenduslikumaks muutus aga paradoksaalselt „normaalne” igapäevaelu.

Yurchaki järgi ei saa performatiivseid akte vaadelda siiski tühjade rituaalide või maski kandmisena, mis on näiteks Homi K. Bhabha mimikri kontseptsiooni kese. Need aktid põlistasid kogu süsteemi: institutsioonide toimimist, hierarhiaid jm, mis olid mitmekihilise eneseloome eelduseks. Yurchak rõhutab sedagi, et inimeste suhe nõukogude ideoloogiasse ei olnud ilmtingimata kriitiline ega ka vältimatult toetav, pigem näitasid intervjuud propaganda valikulist aktsepteerimist (näiteks suhtumine sõtta, võrdsuse idee) ning võõramate kontseptsioonide suhtes praktilist hoiakut.<sup>46</sup>

44 S. A. Oushakine, *The Terrifying Mimicry of Samizdat*. – *Public Culture* 2001, vol. 13 (2), lk 192.

45 Sheila Fitzpatrick hindab oma arvustuses siiski eelkõige Yurchaki juhtumiuuringuid, mitte niivõrd teoreetilist osa, kuhu tema arvates on lihtsalt kuhjatud sobivad tsitaadid erinevalt teoreetikult, vt S. Fitzpatrick, *Normal people*. – *London Review of Books* 2006, vol. 28 (10), lk 18–20, <http://www.lrb.co.uk/v28/n10/sheila-fitzpatrick/normal-people> (vaadatud 24. III 2012).

46 A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006.

Yurchaki pakutud skeemis on veenvust. Eelkõige tasub tema opositsioonidevaenuliku teooriat silmas pidada võimalusena, kuidas vabaneda (kunsti)ajaloo moraliseerivast toonist. Oma olemuselt kuulub küll ka Yurchaki raamat nende nn vene mudelite hulka, mis lokaalseid eripärasid ei puuduta, ning lisaks ei peatu ta kuigi pikalt Stalini surma järgsel ajal, mil diskursusemuutus aset leidis, ometi näib uurimus pakkuvat nii mõnegi värskendava vaatenurga ka antud artikli teema kontekstis. Esmalt näib see toovat lisaselgituse „karmi stiili” tõrjemehhanismide kohta. Sulaperioodi käsitlustes võib sageli tajuda, et tolle ajastu kohatised demokraatiaväljendused ja vabaduselubadused on ajaloolaste ning kultuuriuurijate ootused justkui kõrgele tõstnud ja samas nende täitmata jätmiste tõttu pettumuse valmistanud. Petnud oleks justkui ka sulaja kunst, mis nagu lubaks muutusi, aga samas ei vii neid (vähemalt tagantjärele vaadates) piisava veenvusega ellu. Kui lähtuda Yurchaki skeemist, võiks 1950. aastate teist poolt ja 1960. aastate algust, sula esimese põlvkonna kunstnike esiletõusu aega, pidada üleminekuperioodiks, mil hääbus ideoloogiline metadiskursus ja hakkas vormi võtma performatiivne tasand. Kui „karm stiil” tärkas kunstiuuendusena, katsena kunstniku subjektipositsioone värskendada, võimuretoorikast pisitasa eemale libiseda, siis õige pea sattus see teise diskursusse, muutudes ka ise osaks performatiivsetest rituaalidest, mille taustal said 1960. aastatel õitseda juba sootuks erinevad kunstipraktikad.

## „Kahtlejad” diskursusemuutuste agendina

Kuigi Yurchaki skeem näib soodustavat eelkõige „suure pildi” selgitamist, võiks see ehk toimida ka väiksemal skaalal. Järgnevalt püüangi ühe juhtumi abil vaadelda, mil määral sobituks Yurchaki teoreetiline raam pildianalüüsile.

Muuga maali „Kahtlejad” (1957) võiks liigitada „karmi stiili” protonäidete hulka (ill1). Tegemist on sulaperioodi eesti kunsti ühe intrigeerivama tööga, mille valmimislugu kirjeldab kõnekalt ka ajas muutunud väärtushinnanguid. Teost kiideti omal ajal kui isikupärase käekirjaga värsket kompositsioonilist lahendust<sup>47</sup> ning see leidis positiivse temaatilise maali näitena koha ka nõukogude eesti kunstiajalooos<sup>48</sup>. Seejärel vajus pilt pikaks ajaks unustusse ja ka Muuga eluloost kadus ühel hetkel viide maalile.<sup>49</sup> Avalikkuse ette ilmus töö uuesti alles 2005. aastal Marco Laimre kureeritud näitusel „Hääled” Rotermanni soolalaos, mille meediakajastuste seas ilmus ka tekst, kus töö autorit kirjeldatakse „ajupestud” kunstnikuna.<sup>50</sup> Aasta hiljem leidis maal koha Kumu kunstimuuseumi püsiekspositsioonis stalinistliku sotsrealismi näidete hulgas.

Võib öelda, et Muuga saatus sündida 1922. aastal Altai kraisis, sest Venemaale tööd otsima sõitnud vanemad ei pääsenud piiride sulgemise tõttu 1918. aastal enam Eestisse

47 B. M. Bernšteini, Maal kunstinäitusel. – Sird ja Vasar 20. IX 1957, lk 3–4.

48 E. Pihlak, Maal. – Eesti kunsti ajalugu. 2. köide. Nõukogude Eesti kunst 1940–1965. Peatoim I. Solomõkova. Tallinn: Kunst, 1970, lk 91.

49 Näiteks Leili Muuga toimikus kunstnike liidu arhiivis 1960. aasta Soome sõidu taotluse lisana esitatud iseloomustus-soovituses nimetatakse maali Muuga silmapaistvamate kompositsioonide hulgas, 1964. aasta Prantsusmaale sõiduks koostatud versioonis ja hilisemates elulookirjeldustes seda aga enam ei leia.

50 H. Treier, Kelle hääled? – Eesti Ekspress 9. II 2005.

tagasi<sup>51</sup>, varustas ta „õige keele”<sup>52</sup>, ideaalse karjääri ja soodsa positsiooniga 1950.–1960. aastate kunstiväljal. Ta sattus Eestisse esmakordselt alles 1946. aastal sugulasi külastades ning kuigi oli tollal oma õpingutega Leningradi Mäeinstituudis praktiliselt lõpusirgel, ees ootamas kuldmedal, otsustas jääda Eestisse ja sugulase eeskujul alustada Tartus kunstiõpinguid. Õpingud sujusid ning tema diplomitöö, ambitsioonikas paljufiguuriline kompositsioon „Dr. Mendelejev tervitab Tartu ülikooli 100. juubeli puhul” leidis komisjonilt ülikõrge hinnangu. Muuga retsensendi Makarenko sõnul kõnelevat töö erakordsetest võimetest ning sellisel tasemel diplomitööd polevat kunstiinstituudis<sup>53</sup> ammu nähtud. Erandlik on seegi, et komisjoni hinnangu kokkuvõttes soovitatakse kaasata maal eesti kunsti dekaadi eksponaatide hulka.<sup>54</sup>

Soodsale algusele järgnes edu ja üsna pea kujunes Muugast Nõukogude Eesti esinduskunstnik. Kui 1950. aastatel õnnestus ülivähestel kohe pärast kunstiinstituudi lõpetamist kunstnike liidu liikmeks saada, siis Muuga elulugu see fakt ilmestab. Lisaks sai ta ohtralt riiklikke tellimusi, ka Nõukogude Liidu Kunstifondilt, tema lõuendeid saadeti üleliidulistele näitustele ning neid sattus nimekate Vene muuseumide kogudesse. Soosingut Muuga suhtes näitab seegi, et ta esindas vabariiki 6. ülemaailmsel noorsoo- ja tudengifestivalil 1957. aastal Moskvas, kus ametlikele delegaatidele korraldati lääne moodsa kunsti loenguid ja kohtumisi lääne noorkunstnikega. Festivalil käisid ERKI üliõpilastena ka „karmi stiili” „maaletoojad” Enn Põldroos, Heldur Laretei, Herald Eelmaa ja Peeter Ulas, mis on andnud põhjust siduda üritust „karmi stiili” esilekerkimisega kohalikus kunstis.<sup>55</sup>

Muuga maal „Kahtlejad”<sup>56</sup> valmis siiski enne noorsoofestivali Suurele Sotsialistlikule Oktoobrirevolutsioonile pühendatud näituse jaoks. Näitus toimus paralleelselt Tallinnas, Moskvas ja Prahlas, lisaks korraldati Tallinnas ka elnäitus. Analüüsiv teos sündis NSVL Kunstifondi tellimusena ning see saadeti esinduslikuma valiku hulgas Moskvasse. Maalist on eesti kunsti kontekstis võimalik rääkida eelkõige seetõttu, et seda eksponeeriti kohalikul elnäitusel ning lisaks saadeti see näituse lõppedes Moskvast tagasi. Reeglina suunati niisugused tellimused NSV Liidu erinevatesse muuseumidesse või teistesse asutustesse, mis tähendas, et kohalikust kunstiajaloost jäid need üldiselt välja.

Temaatilise kompositsioonina lahendatud „Kahtlejate” omaaegsete hinnangute taustaks tasub ehk mainida sedagi, et kuigi pärast Hruštšovi kõnet NLKP XX kongressil alanud isikukultuse tagajärgedest ülesaamise riikliku kampaania korras anti stalinistliku perioodi kunstipoliitikale hävitav hinnang, ei muutnud see kunstizanrite hierarhiat. Põhitähelepanu all, ja ühtlasi suurimaks murelapseks eesti kunstis, oli endiselt temaatiline maal. See, et temaatilised kompositsioonid olid saanud ka

51 Pere liikumisvõimalused olid piiratud, kuna Muuga vanem õde oli tollal raskelt haige ja hiljem suri.

52 Muuga kasvas üles venekeelsena.

53 Muuga alustas õpinguid küll Tartus, kuid 1951. aastal „Pallase” järglane ENSV Tartu Riiklik Kunstiinstituut suleti ja kujutava kunsti erialad toodi üle Tallinnasse, ENSV Tallinna Riiklikku Tarbekunsti Instituuti, mis nimetati ümber Eesti NSV Riiklikuks Kunstiinstituudiks.

54 1953. aasta diplomitööde kaitsmise protokollid. – Eesti Riigiarhiiv (edaspidi ERA), f R-1696, n 1, s 246.

55 T. Tatar, Olav Marani kunstnikutee. Magistritöö, Tartu Ülikooli Kunstiajaloo õppetool. Tartu, 2008, lk 14.

56 Maali pealkirja lugu on iseenesest piisavalt intrigeeriv eraldi uurimuseks. Kirjanduses esineb see kolme erineva nimega. Kui Oktoobrirevolutsioonile pühendatud näituse kataloogi sissejuhatavas tekstis on maali pealkirjaks „Kõhklejad”, siis teoste loetelus esineb hoopis nimetus „Kohvikus (1940. a)”. Eesti Kunstimuseumis on aga maal arvel „Kahtlejate” nime all. „Kõhklejad” ja „Kahtlejad” tähistavad aga tunnetuslikult küllaltki erinevaid hoiakuid.





Leili Muuga. Kahtlejad (1957). Õli. Eesti Kunstimuuseum. Foto Stanislav Stepaško.  
 Leili Muuga. Sceptics (1957). Oil. Art Museum of Estonia. Photo by Stanislav Stepaško.

juhikultusejärgses retroaktiivses süüdistuskampanias kõige enam rappida, ei tulnud muidugi žanri arengule kasuks. Selle reanimeerimiseks võeti küll kasutusele abinõusid, kuid kokkuvõttes valmis nimetatud žanris maale eesti kunstis ikkagi oodatust vähem ja seetõttu jagus enamikule ka kõrgendatud tähelepanu. Kõneka erandina võib siiski välja tuua esimese noortenäituse, mille meediakajastustes mainitakse kiitvalt temaatiliste maalide rohkust.<sup>57</sup> Samal, 1959. aastal toimus ka Balti riikide temaatilise maali näitus, mille eel kuulutati välja preemiatega konkurs. See, et konkurs oma eesmärgi täiel määral ei täitnud, kajastub komisjoni aruandes, kus märgitakse, et ajaloolis-revolutsioonilise, rahuteemalise ning Nõukogude armeed ja Suurt Isamaasõda kajastavate figuuriliste kompositsioonide alal preemiaid vastavate kavandite puudumise tõttu välja ei anta. Osa summadest eraldatakse ergutuspreemiateks tööstustemaatikat käsitlenud autoreile.<sup>58</sup> Dokument kinnitab „karmi stiili” pärandist jäänud muljet, et kunstnikud eelistasid selgelt neutraalsemaid põllumajanduse, noorsooteema ja tööstustemaatika alla kuuluvaid motiive.

Maal „Kahtlejad” ongi oma ajas ja ka Muuga loomingus tervikuna üsna erandlik. See esitab nägemuse 1940. aasta juunisündmustest Tallinnas kohvikust avaneva vaadana rõõmuparaadile *city*’likult suurejooneliseks maalitud linnaruumis. Tegemist on

57 Nt L. Gens, Noorte kunstnike teoste näitus. – Rahva Häääl 30. IV 1959.

58 Temaatilise kompositsiooni alase konkursi žürii koosolekute protokollid. – ERA, f R-1665, n 2, s 306.



nõukogulikus võtmes ajalookäsitlusega poliitiliselt kangel teemal, küllap sellest ka ajupesuseüüdistused autorile. Töö fookuses on ümmarguse laua taha kramplikult röötsakile vajunud helehallis ülikonnas mees ja temaga seljakuti kollases kübaras sigaretti kimuv naine – mõlemad karaktersest kinnised ja tused. Tülliga varjutatud luksuslikus mõõtmes akende tagant paistab aga punalippudega palistatud maailm, mis on sootuks teistsugune: valgurikas, pidulik ja eevil.

Süvenemisel aga paljastub maali intriigsus. Muuga on esitanud nõukogude kunsti žanrihierarhias kõrgeimal kohal paikneva ajaloomaali kohvikuvaatena, mis seostub eelkõige boheemliku ja hedonistliku elustiiliga. Eesti kunstitraditsioonis haakub motiiv esmajoones sajandialguse Tartu Pariisi-meelse vaimulaadiga. Kohaliku kohvikuvaadete meistri Endel Kõksi neljakümnendate alguse piltidelgi näeme ikka luksuslikke ajaveetmise paiku. Samuti pole lahendust kuidagi võimalik siduda temaatilisele kompositsioonile pandud ootustega, millest kõneleb (küll pisut hilisem) temaatilise kompositsiooni alase konkursi üleskutse:

Eskiisides peab kajastuma nõukogude inimeste töökangelaslikkus, nende enastsalgav töö looduse ümberkujundamisel ja suurehitustel, tööstuses ja põllumajanduses, nõukogude noorsoo elu ja tegevus, sport, pioneeride ja kommunistlike noorte töö, nõukogude inimeste rikas sisemaailm, ja kõrge moraalne pale, nõukogude armee ja laevastiku elu, eesti korpus võitluses suures isamaasõjas, rahvaste sõprus ja võitlus rahu eest jt tänapäeva tegelikust kajastavad teemad.<sup>59</sup>

Nõukogulik asjalik hoiak jõudeolekule meelsasti kohta ei näinud ja ka 1950. aastate alguses esilekerkinud pehmeid väärtusi esindav „sotsialistlikuks biidermeieriks” nimetatud suund pakkus ikkagi eelkõige motiive, kus koduses intiimses stseenis võib näha lugevaid või näputööd harrastavaid naisi või õppivaid lapsi (nt Linda Kits-Mägi „Interjäär”, 1957, EKM; Ilmar Kimm „Abikaasa portree”, 1955, TKM jt).

Muuga illustreerib maali sünniajaks teisenenud mentaliteeti ja kombeid üsna kõnekalt, lavastades kohviku eelkõige „Teise”, väljatõugatu ruumiks. Pigem on seltskond varjunud välissündmuste eest kohviku poolhäämarusse, kui tulnud mõnusalt aega veetma. Boheemluse ja nautlemise asemel näeme sootuks midagi muud: vaataja poole külje või seljaga asetsevaid kühmus, oma kehahoiakuga peaaegu grotesksuseni rusutust väljendavaid inimesi, kes piidlevad kibestunult õues toimuvat või on pööranud pilgu rõhutatult mujale. „Karm” maalimisviis annab motiivile pisut raskepärase meeleolu, toetades tunnet, et õhus on probleem.

Oma olemuselt ongi „Kahtlejad” probleemikeskne maal, mis oli nõukogude perioodi esimeste kümnendite võltsoptimistlikku paatost väljendavas kunstis suhteliselt haruldane. Diskursusemuutusega tuli viiekümnendate keskel küll kirjandusse ja kunsti mõtle, kriitiline, kannatav ja siseheitlustega kangelane, kes lubab endale aegajalt ühiskonnakriitilisi hoiakuid (tuntuim näide on lugejate hulgas massilist vastukaja saanud Vladimir Dudintsevi „Mitte ainult leivast”, 1956, mille autorile ei jäänud

59 1953. aasta diplomitööde kaitsmise protokollid. – ERA, f R-1696, n 1, s 246.

paraku tagasilööks saabumata), ebakindlust või rusutust väljendavatele isikutele peategelase rollis ei vaadatud aga toonimuutuse läbi käinud nõukogude kultuuris endiselt soosiva pilguga.<sup>60</sup> Kartus, et tööde hindamiskomisjon maali sellise rõhuasetuse tõttu heaks ei kiida,<sup>61</sup> osutus siiski asjatuks. Võimalik, et esinduskunstnikuna ei pakunud Muuga tsensoritele erilist huvi. Või kaasnes staatusega pisut suurema vabaduse privileeg? Samalaadset nõutust on väljendanud Anneli Saro tsensorite passiivsuse kohta Juhan Smuuli „ideoloogiliselt ebastabiilsete” näidendite „Atlandi ookean” ja „Lea” suhtes.<sup>62</sup> Eesti kunstiajaloo st. töid, mis oma kahemõttelisuses hämmeldust tekitavad, tegelikult väga palju ei leiagi. Enamasti tegi suurema ideoloogilise kontrolli ära kunstnike enesetsensuur ja sobimatuks arvatavaid töid näitustele ei pakutud. Markantseim näide on Olga Terri juhtum. Kuigi ta lõpetas Riigi Kunsttööstuskooli juba 1944. aastal, algas tema näituseelu alles 10 aastat hiljem. Kurval, räsitud, rõhuv ja kriitilisel maailmal, mille leiame Terri 1940. aastate maalidelt, polnud kohta ka suures nõukogude eesti kunstiajaloo.<sup>63</sup> Alahinnata ei saa ka Muuga maali vormilisi kvaliteete. Kunsti muutuste ootus oli õhus ning Muuga osutus üheks esimeseks maalijaks, kelle töödes jälgiti tunnustavalt isikupärase käekirja algeid. Hoolimata juhtumi erandlikkusest võib seda siiski võtta ka märgina diskursuse muutumisest.<sup>64</sup>

Nagu mainitud, kuulub „Kahtlejad” ajaloomaali žanrisse. Kui aga 1940. aasta paiku kohvikuruumiks Vabaduse väljakul asuva peene kodanliku „Kultase”, mis oli omal ajal kuulus luksusliku, rõivaste pressimiseni ulatuva täisteeninduse ning eriti rikkaliku kohvi- ja koogivaliku poolest, siis Muuga pakub askeetlikele kohvikukülastajatele eranditult teed klaasis, mis lubaks paigutada teekultuuri kliše kaudu meie antikangelased pigem Võidu väljakuks ümber nimetatud platsi äärsesse „Moskvasse”, pildi valmimise aega. Interjäär ja kundede rõivad ei sea kummalegi interpretatsioonile rangeid piiranguid, pildi kompositsiooniline ülesehitus toetab aga üsna tugevalt „siin ja praegu” tunnet. „Lõigates” figuuriga all paremas nurgas sisse vaataja reaalsusse, katkestab Muuga ruumilise distantsi ning nullib seeläbi suuresti ka esitatud sündmuste ajalise kauguse. Kuigi tegemist pole suureformaadilise maaliga, mis looks reaalsuse petteillusiooni, on siin maalija/publiku vaatepunkt ja seeläbi kohalolu selgelt määratletud ning pildiraami asemel hakkab kahe maailma piirina toimima pigem aknaakraan.

Muugat ei huvita aga aknatagune maailm, vaid kohvikusistujad. Kui õues pidutsev rahvas on esitatud impressionistlikult hägusa anonüümse massina, siis sees näeme isikupäraseid, individualiseeritud karaktereid. Kuigi kohvikukundede rõhutatult grotesksed näojooned kutsuvad siit lugema kunstnikupoolset hinnangut, ei toeta Muuga maalikogum seda tõlgendust. Karakterportreed on nimelt Muuga anne. Seda näitavad

60 1950. aastate lõpu, 1960. aastate alguse näitusearvustustes esitatakse sageli kunstnikele vastavaid etteheiteid.

61 Vestlus Leili Muugaga 14. märtsil 2011. Ülesvõtte autoril.

62 A. Saro, The Epic Theatre of Juhan Smuul: a Censor's Report. – Back to Baltic Memory: Lost and Found in Literature 1940–1968. Eds. E. Eglāja-Kristone, B. Kalnačs. Riga: Latvian University, Literatūras, Folkloras un Māksalas Institūts, 2008, lk 133–135.

63 Eesti kunsti ajalugu. 2. köide. Nõukogude Eesti kunst 1940–1965, lk 85–86.

64 Kõnekas on juba Bernsteini arvustuse sõnastus, mis ei käsitlenud kohvikusistujaid mitte ideoloogilisest, vaid eelkõige inimlikust aspektist: „Näituse L. Muuga maal „Kohvikus (1940. a.)” näitab 1940. aasta ajaloolisi sündmusi uuest küljest. Kohvikujahedas hämaruses, istuvad, liiguvad nagu varjud inimesed, kes kaotasid oma koha elus. ... Rõhutatult ebamateriaalne siluettlikkus tugevdab minevikku vajuva maailma viirastuslikkust, teravad murduvad kontuurid justkui kajastavad tegelaste hingeseisundit.” (B. M. Bernšteini, Maal kunstinaütusel, lk 3.)

kas või tema 1960. aastatest pärit pildid emantsipeerunud naistest, keda Muuga ei heroiseeri ega idealiseeri – talle näivad olevat imponeerinud eelkõige tugevad isiksused oma tujude ja nurkadega –, või ka näiteks paljufiguuriline kompositsioon „Orkester” (1962, EKM), kus kunstnik on muusikute kujutamisel kasutanud sarnaselt karikeerivat laadi. Nii või teisiti võib kohvikupildi suurimaks intriigiks pidada seda, et Muuga on komponeerinud maali viisil, mis asetab selles kahestunud maailmas vaataja koos enesega kahtlejate poolele. Sooviksingi siin rõhutada töö ambivalentsust, mis ei luba seda interpreteerida ei režiimi pooldava ega õõnestava seisukohana.

Antud tõlgenduse eesmärgiks pole siiski Leili Muuga ideoloogiliste hoiakute väljaselgitamine ega ka kahtlejate pakkumine nõukogude subjektimudelite ritta. Niisamuti ei seisne maali tähenduslikkus antud kontekstis mitte niivõrd selle intriigsuses, kui-võrd asjaolus, et Muuga on taandanud poliitilise demonstratsiooni töö taustavaateks. See fookusenihutus paistab „karmi stiili” küpsetes näidetes veelgi selgemalt silma. Olgu tegemist motiividega kalapüügi, ehituse või põllumajanduse teemadel, näeb reeglina piltide esiplaanil inimgruppi minemas, tulemas või suitsupausi pidamas. See, et tegemist on tööteemaliste teostega, millel Hruštšovi perioodil on kahtlemata ideoloogiline tähendus, avatakse pigem vihjena taustal. „Karmis stiilis” piltide fookuses on psühholoogiseeritud inimene, mis kahtlemata kõneleb diskursusemuutusest, ja mitte ainult kunstis. Muuga maal toimib aga kõneka illustratsioonina protsessidest, mis „karmi stiili” piltidel aset leiavad. Kui „Kahtlejate” puhul osaleb juunidemonstratsioon veel maali tähenduse loomises, siis hilisemates töödes on selgelt ideoloogilised elemendid taandunud juba tõesti pelgalt performatiivse rituaalse žesti rolli.

## Lõpetuseks

Kui-võrd „karm stiil” järgis Nõukogude Liidu ühtse kunstiloo stsenaariumi, on sel eesti kunstiajaloo üsna marginaalne tähendus. Ka käesoleva artikli eesmärgiks polnud nähtuse suureks kirjutamine, vaid pigem selle käsitlemine kunstiajaloo lakmuspaberina, mis juhhib tähelepanu kehtivate konventsioonide probleemsele ja teoreetilistele tühikutele. Et „karm stiil” tärkas sulaperioodi suhteliselt liberaalses õhustikus, pigem kunstnike initsiatiivil kui käsukorras, ei sobi selle käsitlemiseks totalitaarne mudel. „Karmi stiili” kunstnikud mitte ainult ei peegeldanud nõukogude diskursuse muutusi, vaid ka võimendasid neid, tõstes (esiialgu küll veel üsna propagandistlike motiivide kaudu) esiplaanile inimlikud väärtused ja taandades ideoloogilised elemendid pigem rituaalse žesti funktsiooni. Kuigi „karmi stiili” kirjeldatakse kunsti muutuste foonil episoodilise nähtusena, polnud ta seda ajaliselt. Sisulist kandvust, tõsi küll, näis sel jätkuvat vaid mõneks aastaks. Et aga karm laad jäi näitusepildis venima veel 1960. aastate keskpaigani ja osati kauemgi, sattusid „karmis stiilis” tööd ajapikku omamoodi performatiivse rituaali täitjaiks, „rikkudes” nõnda stiili imago.