

Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias

Jaak Kangilaski

1940. aastal alanud okupatsiooniga tungis Eestisse ka nõukogude kunstiteooria, mis muutus eesti kunstielu allutamise üheks vahendiks. Nimetatud teooria ja selle keskne mõiste *realism* oli selleks ajaks juba läbi teinud üsna vaheldusrikka arengu. Järgnenud ligi poole sajandi jooksul ei jäänud kunstiteooria samuti muutumatuks ja eriti realismi mõiste tegi läbi olulisi metamorfoose. Üldistavalt võib öelda, et muutused realismi mõiste tähenduses ja rollis ei ole tihedalt seotud mitte ainult arengutega kunstiteoorias ja kunstielus, vaid nad kajastavad ühtlasi kõige suuremaid pöördepunkte nõukogude režiimis, selle noorusaja kõhkluste asendumist stalinismiga ja selle erosiooni järgmistel aastakümnetel.

Esimesel aastakümnel pärast bolševike võitu oli realism tõrjutud seisundis. Selle mõistega tähistati siis eelkõige vene 19. sajandi kirjandust ja maalikunsti, mille prestiiž oli enamiku kunstielu liidrite silmis madal. Piir bolševike toetajate ja vastaste vahel muidugi ei kattunud täpselt realistide ja avangardistide piiriga, kuid viimaste hulgas oli uue võimu innukaid pooldajaid oluliselt rohkem. Avangardistidel oli revolutsiooniga kaasaminekuks mitmeid omavahel segunenud motiive – rõõm vana võimu langemisest, mi-

da nad olid põlanud nii poliitilistel kui ka kunstilistel põhjustel, lootus ennast uues olukorras maksma panna, aga ka vähemalt osalt siiras usk kommunistliku maailmarevolutsiooni eesmärkidesse. Endiste kubofuturistide organisatsiooniks sai nn. KOMFUT, mille programmavaldus 26. I 1919 algab teesiga “kommunistlik režiim vajab kommunistlikku teadvust” ja edasi nõutakse “halastamatut võitlust kodanliku mineviku väärideoloogiatega”, sealhulgas “igaveste ilureeglitega”.¹ Avangardistid otsisid oma kunstile tuge marksistlikust kunstiteooriast, mida aga peaaegu polnudki olemas. Karl Marxi ideid oli Venemaal tutvustanud ja kunstiprobleemidega sidunud eriti Georgi Plehhanov, rõhutades kunsti klassiiseloому. Veel sirgjoonelisemalt tegi seda Aleksandr Bogdanov, kes oli revolutsioonilist kunstikultuuri viljeleva massiorganisatsiooni (ligi 400 000 osavõtjat!) Proletkulti peamine teoreetik.² Bogdanovi arvates väljendas kunst alati seda loonud klassi psühholoogiat ja lõppkokkuvõttes klassihuve.

Sellised ideed võimaldasid kogu minevikukunsti, sealhulgas 19. sajandi realismi, kommunismipooldajatele võõraks või koguni vaenulikuks pidada – barokk või klassitsism väljendasid mõisnike või kodanlaste, realism peamiselt väikekodanlaste huve. Proletariaadi huvisid peeti mineviku valitsevate klasside huvidega vastandlikeks ja järeldati, et neid väljendav kunst peab radikaalselt erineva minevikukunstist.

Bogdanov ei nõustunud küll minevikukunsti suurkujude täieliku eitamisega, mida mõned radikaalid soovitasid, ja pidas võima-

¹ Советское искусство за 15 лет: материалы и документация. Москва, Ленинград: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933, lk. 159.

² М. Каган, Лекции по истории эстетики. Книга 4. Ленинград: Изд. Ленинградского Университета, 1980, lk. 66.

likuks neilt õppida, kuid ainult “piciasju” ja sedagi ettevaatlikult, et mitte sattuda “mandunud kultuuri” mõju alla.³

Proletkultlased ja kubofuturistid jõudsid lähedaste seisukohtadeni kõigi traditsiooniliste kunstivormide hülgamises. Passiivse ja individualistliku, tegelikkust jäljendava kunsti asemel nõuti kollektiivset loomingut, mis kujundaks uue elukeskkonna. Kunst pidi ühte sulama tootmisega, tahvelmaali pidid välja vahetama foto, plakat ja eluks vajalike objektide konstrueerimine. Konstruktivistlike ja sotsioloogilisi ideid arendasid 1920. aastail edasi mitmed kunstnikud (Vladimir Tatlin, Ljubov Popova, Aleksandr Rodtšenko, Aleksei Gan)⁴ ja teoreetikud (Boris Arvatov, Valeri Pereverzev jt.).⁵ Minevikust lah-tirebimine sobis mitte ainult avangardismi ideoloogiaga, vaid ka rahvuslikust piiratuses ja rõhumisest vabanemise igatsusega, mis oli eriti tugev mittevene päritoluga kunstiinimestel. Vene 19. sajandi kunsti jäljendamise asemel unistati kosmopoliitset tulevikukunstist.

Kuigi ülalkirjeldatud ideed domineerisid Nõukogude Vene kunstielus 1920. aastate keskpaigani, leidis arvukalt kunstnikke, kes tahtsid jätkata vene 19. sajandi realismi traditsioone. Kodusõja ja nn. sõjakommunismi ajal oli nende praktiline ja teoreetiline tegevus jõuetu, kuid tugevnes nep-i ajastul. Osalt siiralt, osalt taktikalistel kaalutlustel kuulusid nad ka ennast Oktoobrerevolutsiooni toetajateks ja koondusid Revolutsioonilise Venemaa Kunstnike Assotsiatsiooni (AHRR). Oma 1922. aasta näituse kataloogis deklareerisid nad end järjepidevuse toetajateks kunstis ja lubasid hakata kujutama kaasaega: punaarmee lasi, töölisi, talupoegi ja revolutsionääre stiilis nimega “heroiline realism”.⁶

1924. aastal esitas AHRR juba sõjakuulutuse avangardistidele, süüdistades neid väikekodanliku dekadentliku Lääne kunsti jäljendamises. Sellisele “majanduslikult ja

psühholoogiliselt” võõrale kunstile vastandasi nad oma “sotsiaalse kunsti”, mille eeskujudena nimetati Gustave Courbet’i, Vassili Perovi, Vassili Surikovi, Ilja Repinit ja Ivan Kramskoid.⁷ Juba 1926. aastal kirjutas kriitik F. Roginskaja: “Käesoleval momendil on pahempoolsete voolude purunemine ja tahvelmaali uuestisünd uue realismi kujul üldist tunnustust leidnud.”⁸ Kuid võitlus jätkus. 1924. aastal ilmus Aleksandr Voronski raamat “Kunst kui elu tunnetamine ja kaas-aeg”, mida on peetud Nõukogude Vene esteetikas kunsti nn. gnoseoloogilise kontseptsiooni alguseks. Selles teoses avaldatud seisukohad kujunesid vastukaaluks valitsevale sotsioloogilisele kontseptsioonile.⁹ Voronski muidugi ei eitanud kunsti klassiiseloому, kuid kuna kunst olevat tegelikkuse peegeldamise ja tunnetamise vahend, olevat ka võõraste klasside loodud kunstil tunnetuslikke väärtusi.

1920. aastate keskpaigani oli Nõukogude Vene kunstielu väga pluralistlik ja kunstiteoreetilistes küsimustes jätkusid diskussioonid teravalt vastanduvate koolkondade vahel. Tüüpiline oli, et kunstivaidlused läksid üle

3 M. Каган, Лекции по истории эстетики, lk. 66.

4 V. Tatlin, *The Initiative Individual in the Creativity of the Collective*. – *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Eds. Charles Harrison, Paul Wood. Oxford, Cambridge: Blackwell, 2000, lk. 309; L. Popova, *Statement in catalogue of “Tenth State Exhibition”*. – *Art in Theory 1900–1990*, lk. 310–311; A. Rodchenko, *Slogans and Organizational Programme of the Workshop for the Study of Painting in State Art Colleges*. – *Art in Theory 1900–1990*, lk. 315–316; A. Gan, *From Constructivism*. – *Art in Theory 1900–1990*, lk. 318–320.

5 M. Каган, Лекции по истории эстетики, lk. 79jj.

6 Советское искусство за 15 лет, lk. 345.

7 Samas, lk. 346jj.

8 Võitlus realismi eest 20.-ndate aastate kujutavas kunstis. Materjale, dokumente, mälestusi. Tallinn: Kunst, 1970, lk. 463.

9 M. Каган, Лекции по истории эстетики, lk. 75jj.

poliitilisteks süüdistusteks. Valitsev bolševike partei ei võtnud kunstiküsimustes kohe selget seisukohta. Üldtuntud on Anatoli Lunatšarski ettevaatlikult avangardi soosiv hoiak. Vladimir Lenin ja Lev Trotski suhtusid kunstiradikaalidesse skeptilisemalt. Lenin hoiatas mineviku kultuuri täieliku eitamise eest, muretsedes peamiselt sellepärast, et kunstielu ei libiseks partei kontrolli alt välja. Trotski pidas “vasakpoolsete” soovi elu ja kunsti ühte liita “enneaegseks” ja “liiga ultimatiivseks”, kuid leidis, et partei ei saa ega taha määrata kunsti stiili.¹⁰ 1925. aasta partei Keskkomitee erietsuses ilukirjanduse kohta öeldakse, et proletaarse kunsti stiil pole veel välja kujunenud ja on vaja erinevate voolude ja rühmituste vaba võistlust.¹¹

1927. aastal kaotas Trotski juhtpositsiooni bolševike parteis ja Stalini ainuvõim hakkas igasugust sisulist diskussiooni lämmatama. Veel 1928. aastal üritasid avangardismi lähedased kunstnikud oma seisukohti ründavalt kaitsta. Rühmitus “Oktjabr” kasutas selleks isegi realismi mõistet, kuid vastandas seda AHRR-i realismile. “Oktjabri” liikmete (Aleksandr Rodtšenko, El Lissitzky, Sergei Eisensteini, Aleksandr Deineka jt.) arvates esindas AHRR väikekodanlikku, epigoonlikku realismi, mis on seotud stagneerunud, passiivse, kontemplatiivse ja individualistliku eluviisiga. Selle asemel nõudis “Oktjabr” samuti realismi, aga teistsugust, proletaarset ja dünaamilist realismi, mis loob uusi asju ja ehitab ümber kogu eluviisi.¹²

1920. aastate teine pool toob kaasa alguses aeglase, aga hiljem kiireneva kunstielu ja kunstiteooria tasalülitamise just AHRR-i tüüpi realismi suunas, mis tipneb 1930. aastate alguses sotsialistliku realismi teooria ainuõigeks kuulutamise ja kõigi kunstnike rühmituste keelustamisega. 23. IV 1932 ilmub ÜK(b)P Keskkomitee otsus “Kirjanike ja kunstnike organisatsioonide ümberkorral-

damisest”.¹³ 1934. aastal toimunud kirjanike kongressil nimetas Andrei Ždanov sotsialistliku realismi tunnustena tegelikkuse õiget, ajalooliselt konkreetset kujutamist selle revolutsioonilises arengus, parteilisust, mille all mõeldi partei poliitika õigustamist, ning rahvalikkust, s.t. sajandi realismile sarnanevat vormi. Avangardistid tõrjuti kunstielust välja, mõnikord ka represseeriti või sunniti “patu kahetsema”. Näiteks tunnistas rühmitus “Oktjabr” 1931. aastal avalikult oma vigu ja loobus eitavast suhtumisest vene kultuuripärandisse, tahvelmaali alahindamisest ja arhitektuuri ning tööstuskunsti juhtiva osa nõudmisest.¹⁴ AHRR-i ideoloogidele ei olnud sellest veel küllalt ja nad jätkasid “Oktjabri” poliitilist süüdistamist.¹⁵ Süüdistuste vastastikuse teravuse ja lepitamatuse üheks põhjuseks oli kindlasti kunstnike hirm, sest nad hakkasid mõistma, et totalitaarses süsteemis tähendab eksimine ilmajäämist mitte ainult tööst ja sissetulekust, vaid võib-olla ka elust. Tuleb tunnistada, et oma võimuperioodil olid paljud avangardistid olnud väga sallimatud realistide suhtes (mõlemad leerid olid teineteist süüdistanud väikekodanliku ideoloogia toetamises), kuid 1920. aastate alguses ei olnud kunstivaidlustes allajäämine kaugeltki nii ohtlik kui 1930. aastail.

Sotsialistliku realismi teooria tekkimisel ja võidul on kahte tüüpi põhjuseid: poliitilisi ja filosoofilisi. Imselt peamiseks oli Stalini diktatuuri ja totalitaarse režiimi väljakujunemine ning selle püüe kõike, ka vaimuelu, täielikult kontrollida. Avangardism oli sobimatu juba ainuüksi sellepärast, et uuenduslik-

10 L. Trotsky, *From Literature and Revolution*. – *Art in Theory 1900–1990*, lk. 427jj.

11 Võitlus realismi eest..., lk. 115–119.

12 Советское искусство за 15 лет, lk. 609.

13 Võitlus realismi eest..., lk. 121–122.

14 Samas, lk. 354–358.

15 Samas, lk. 370jj.

kus tähendab reeglite rikkumist. Teiseks tah-
tis totalitaarne režiim kasutada kunsti pro-
pagandavahendina ja oli sellepärast huvita-
tud lihtsalt mõistetavast ja massidele popu-
laarsest kunstist. Arvamus vene avangardi
elitaarsusest on liialdatud, samas tuleb tun-
nistada, et paljud avangardistide ettevõtmi-
sed jäid publikule kaugeks. Oluliseks võib
pidada ka nõukogude režiimi strateegilist
suunamuutust, lühidalt öeldes seda, et maa-
ilmarevolutsiooni asemel tõusis esikohale
sotsialismi ühel maal ülesehitamise projekt.
Viimase huvides oli toetumine konkreetset
Vene impeeriumi pärandile, nii poliitikas kui
kunstis. Piltlikult võib suunavalikut iseloo-
mustada Trotski ja Stalini isikutega. Esime-
sele oli bolševike võit Venemaal tähtis eel-
kõige kui vahend maailmarevolutsiooni käi-
vitamiseks, teisele aga sai peamiseks eesmär-
giks võim Venemaal, mille legitimeerimise
vahendina maailmarevolutsiooni ideoloogia
muidugi edasi kasutamist leidis. Maailmare-
volutsiooni utopia oli sobinud kosmopoliit-
tilisele avangardile, kelle hulgas oli suhteli-
selt palju mittevene päritoluga inimesi. Trots-
ki liitus pagenduses avangardismiga veelgi
otsemalt. 1938. aastal avaldas ta koos And-
ré Bretoni ja Diego Riveraga programmilise
artikli “Vaba revolutsioonilise kunsti poole”,
kus kinnitatakse, et avangardistlik kunstnik on
revolutsiooni loomulik liitlane võitluses man-
duva kapitalismi ja NSVL-i totalitarismi vas-
tu.¹⁶ Stalinistlikul Venemaal mõjus Trotski
kiitus muidugi täiendava argumendina avan-
gardismile poliitilise süüdistuse esitamiseks.

Poliitiliselt motiveeritud vene 19. sajandi
kunsti väärtuslikuks kuulutamine vajas siis-
ki ka filosoofilist õigustust, mida pakkus gno-
seoloogiline kunstiteooria. See otsis ja lei-
dis teatud tuge marksismi klassikutelt – Le-
nini nn. peegeldusteooria ja mõned hinnang-
d kunstile, näiteks Lev Tolstoi loomingule,
mõned Marxi ja Engelsi mõtted –, kuid

“klassikutel” puudus teatavasti järjekindel
kunstiteooria. Hoopis sobivamaks osutus He-
geli pärand, mida oli tunnustatud kui mark-
sismi ühte allikat. Hegel pidas kunsti üheks
tegelikkuse tunnetamise vahendiks religioo-
ni ja filosoofia kõrval. Kunst tunnetab tege-
likkust meelelistes kujundites, religioon ku-
jutlustes ja filosoofia mõistetes. Hegel lei-
dis, et “kolmel absoluutse vaimu valdkonnal
on võrdne sisu ja nad erinevad ainult oma
vormi poolest”.¹⁷

Nõukogude teoreetikud ei saanud tunnus-
tada religiooni tunnetuslikku väärtust, kuid
kunsti ja filosoofia (teaduse) sisulise võrd-
suse idee neile sobis. Muidugi mõtlesid nad
ka “tegelikkuse” all hoopis muud kui Hegel
ja said kokkuvõttes kasutada ainult väga “am-
puteeritud” Hegelit.

19. sajandi vene realistlikud kirjanikud
olid tõepoolest kirjeldanud ja analüüsinud
oma ühiskonda ja neid oli võimalik “tege-
likkuse tunnetajateks” pidada. Nende eeskuju
oli oluline eriti ühendusse RAPP kuulunud
nõukogude kirjanikele, kes nimetasid kunsti
“elu peegelduseks” ja võtsid kasutusele loo-
mingumeetodi mõiste. Filosoofia ja kunsti
ülesandeid lähedasteks või koguni sarnasteks
pidades leidsid nad, et nende meetod on “dia-
lektilis-materialistlik” või “psühholoogiline
realism”.¹⁸ Kirjanduse traditsiooniliselt juh-
tiv koht vene kunstikultuuris ja kirjanduse
kuulutamine kõige “kõrgemaks” kunstiliigiks
Hegeli poolt soodustasid kirjandusliku rea-
lismi muutumist kohustuslikuks normiks ka
“madalamatele” kunstiliikidele.

16 A. Breton, D. Rivera, L. Trotsky, *Towards a Free
Revolutionary Art. – Art in Theory 1900–1990*, lk.
526–529. Vt. ka H. P. Thurn, *Kritik der marksistischen
Kunsttheorie*. Stuttgart: F. Enke Verlag, 1976, lk. 53jj.

17 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Bd. I. Berlin, Weimar:
Aufbau-Verlag, 1965, lk. 108.

18 М. Каган, *Лекции по истории эстетики*, lk. 86jj.

Stalinistlikule Venemaale sobiva realismiteooria kõige olulisemaks väljaarendajaks osutus siiski välismaalane, ungari päritoluga ja saksa keeles kirjutav marksist Georg (György) Lukács.

Gnoseoloogilise kunsti olemuse teooria jaoks oli olnud raskeks probleemiks kunsti klassiiseloome, mille tunnustamist on nõudnud igasugune marksism. Lukács pakkus välja gnoseoloogilise ja sotsioloogilise teooria omapärase sünteesi. Lukács jõudis marksismini samm-sammult. Nooruses olid tema autoriteetideks nn. elufilosoofid (Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Georg Simmel jt.), kelle käsitluses inimese elukogemus ei paku kindlaid pidepunkte ja mõjub juhuste kaootilise reana. Lukács arvates on igal inimesel oma tajumissüsteem või maailmavaade, mille abil ta püüab kaost struktureerida. Maailmavaade kehastub vaimses kultuuris, eriti kunstis, mis püüab väljendada arusaamist sellest, mis on inimestele väärtuslik, pakkudes välja humanismi ideaali ja selle kaudu inimeste elule mõtte ning eesmärgi. See, et humanismi ideaalid on ajaloo vältel muutunud, suunas Lukácsi otsima ühiskondlikku seletust inimliku kogemuse irratsionaalsusele ja nõnda jõudis ta Hegeli ja Marxi ajaloo filosoofiani, s.h. võõrandumisprobleemini. 1923. aastal avaldatud teoses “Ajajugu ja klassiteadvus” on Lukács juba marksist. Marxi jälgedes hakkab ta pidama kõigi võõrandumisvormide süvapõhjuseks kapitalistlikku tööjaotust ja eraomandit. Võõrandumist ületada suutev ühiskondlik jõud olevat proletariaat, kuid ainult siis, kui ta mõistab oma seisundi ja võimalusi, ning suudab muutuda “klassist iseendaks” “klassiks iseenda jaoks”. Kirjanduse ülesandeks muutub nüüd Lukácsi arvates ajaloo objektiivsete seaduspärasuste näitamine, mis aitab töölistel neist ja koos sellega oma rollist ning võimalustest teadlikuks saada. Kirjanik peab

mõistma ühiskonna arengusuundi ja kujutama neid tüüpiliste üksikjuhtumite kaudu. Nõnda oli kunst (õigemini kirjandus) Lukácsi jaoks oma funktsioonilt muutunud väga lähedaseks teadusele (tõde konkreetses vormis nagu Hegelil), aga ka Engelsi arusaamisele realismist (“tüüpilised karakteristikud tüüpilistes olukordades”).

Oma realismiteooria esitas Lukács 1932. aastal kahes artiklis. Esimene neist, “Reportaaž või kujundiloomine”, vastandas üksnes inimeste elukogemusi kirjeldavale “reportaažlikule” kirjandusele tõelise romaani, mis näitab ahvistava kogemuse põhjusi ja selle ületamise teid.

Teises artiklis “Tendents või parteilisus” analüüsib Lukács nn. puhta ja tendentsliku (või propaganda-) kunsti vahekorda ja kirjeldab kaht marksismis levinud, kuid tema arvates ekslikku arusaamist. Esimest nimetab ta mehhanistlikuks materialismiks, mille järgi “puhas kunst” on kodanlik ning paha, hea kunst on ainult see, mis on läbinisti “tendentslik” ja toetab marksistide üritust.

Teine seisukoht tunnustab esteetilise kunsti õigust autonoomsele olemasolule, kuid püüab seda lepitada tendentslikkuse (s.o. “mittekunstilise” komponendi, näiteks moraalse ideaali) lisamisega. Neile seisukohtadele vastukaaluks väitis Lukács, et “puhta kunsti” ja “tendentsliku kunsti” vastuolu saab dialektiliselt ületada. Kui Noor Lukács oli leidnud, et kõik ühiskondlikud rühmad struktureerivad kogemust oma huvidest (või ideaalidest) lähtuvalt või, teisiti öeldes, näevad maailma läbi oma ideoloogia moonutava prisma, siis marksist Lukács lisis juurde, et on üks ühiskonnaklass, proletariaat, kelle huvid langevad kokku ajaloo objektiivse arengusuunaga ning kelle ideoloogia seetõttu ei sega tegelikkuse tõest tunnetamist, vaid vastupidi, lausa nõuab seda. Nõnda jõudis Lukács mõtteni, et proletariaadi ideoloogia, erinevalt kõigist teis-

test ideoloogiatest, võib olla kooskõlas teadusega, võib olla tõene. Lukács leidis, et seni kuni kodanlus oli veel progressiivne klass, olid ka nemad huvitatud tõesest kunstist, “suurest realismist”, aga pärast seda, kui kodanluse huvid sattusid proletariaadi huvidega vastuollu, hakkas levima naturalism (elu nähtumusega piirdumine) või modernism. Lukácsi arvates on mõlema eksituse põhjus inimtegevuse formaalne lahutamine eraldi sfäärideks, see aga olevat kapitalistliku tööjaotuse ideoloogiline peegeldus: kunsti ja moraalil “olemuste” lahutamist peetakse ajalooliseks, loomulikuks ja igaveseks. Tegelikult on kunst ja moraal sama sotsiaalse praktika tulemused, seda praktikast aga saavad ületada proletariaadi võitlusega seotud parteiline kunst. Nimelt polevat proletariaadil oma objektiivse sotsiaalse seisundi tõttu ideoloogilisi piiranguid ja tema huvides olevat näha klassisuhteid ja teisi võõrandumise süvapõhjusi. Ühiskonna seaduspärasuste mõistmine näitab subjekti determineeritust, aga ka subjekti rolli objektiivsete tingimuste muutmises. Sel juhul kaduvat vastuolu “puhta” ja “tendentsliku” kunsti vahel, sest objektiivne tunnetamine ei vaja “ideaali”, ei moraalselt ega esteetiliselt. Parteilisel kirjandikul pole vaja tendentsi juurde lisada, sest see ilmneb, kui tegelikkust õigesti kujutada. Viimast suudab aga ainult see kirjanik, kes proletariaadi võitlusega samastub.

Modernismi peab Lukács väikekodanliku haritlaskonna maailmavaate kehastuseks. Haritlaskond võib küll märgata tegelikkuse ahistavat pealispinda, kuid tõlgendab seda subjektiivselt ja abstraktselt. Modernism lahutab kunsti ühiskonna olemuslikest probleemidest ega suuda jõuda tüüpilise kujutamiseni. Modernismile on omane autonoomne, kõigest “kunstivälisest” puhastatud kunstiteos, kuid just see olevat haritlaskonna sotsiaalse üksinduse tagajärg. Autonoomse

kunstiteose näiv universaalsus peegeldavat haritlase abitud ühiskondlikku seisundit ning maailma objektiivsete seaduste mittemõistmine avavat tee tegelikkuse irratsionaalsele tõlgendamisele ja müütide loomisele. Nõnda võivat modernism tahtmatult olla fašismi eelaste. Ainuõige väljapääs haritlasele olevat teadlik liitumine proletariaadi võitlusega, mis, nagu öeldud, tagavat realistliku loomingu.¹⁹

Lukács süvendas oma realismiteooriat järgmistes kirjutistes, eriti artiklis “Kunst ja objektiivne tõde” (1934), mis said ilmuda Moskvas, kuhu mitmed saksa vasakradikaalid olid Hitleri eest põgenenud. Aastail 1936–1939 ilmus seal ajaleht “Das Wort”, mida toimetasi Bertolt Brecht, Willi Bredel ja Lion Feuchtwanger. Enamik saksa vasakpoolseid kunstiinimesi olid olnud seotud avangardismiga, eriti ekspressionismiga ja neile oli Lukácsi arusaamine kunstist dogmaatiline või lausa vastuvõetamatu. Brecht, samuti Ernst Bloch ja muusik Hanns Eisler kritiseerisid Lukácsit ja nõnda arenes äge saksakeelne diskussioon realismi ja avangardismi vahekorra ning väärtuste üle. Lukácsi kriitikud leidsid, et kunstile on ülekohtune nõuda ühiskonna terviklikku analüüsi ja rõhutasid ekspressionismi revolutsioonilisust.²⁰

Lukács jäi enesele kindlaks ja artiklites “Ekspressionismi suurus ja langus” (1934) ning “Küsimuses on realism” (1938) ründas ta ekspressionismi kui väikekodanliku haritlaskonna maailmavaadet. Tema arvates on avangardism üksnes “näiv opositsioon” ning sellele omane abstraktne ja irratsio-

¹⁹ G. Lukács, “Tendency” or Partisanship? – Art in Theory 1900–1990, lk. 395–400.

²⁰ P. Karkama, Subjektin ongelma Georg Lukácsin kirjallisuusteoriassa. Täide modernissa maailmassa. Helsinki: Gaudeamus, 1991, lk. 32.

naalne kodanlusevastatus olevat tahes-tahtmata eelaste ning toetus fašismile.²¹

Lukács ja Bloch olid eri arvamusel mitte ainult kunsti, vaid ka kunsti objektiks oleva ühiskonna mõistmisel. Blochi arvates ei saa kunstilt nõuda tervikpilti, kui ühiskond ise pole ühtne, vaid lõhestatud ning sisaldab vastuolulisi osi.²² Blochi ideed liikusid samas suunas kui Antonio Gramsci, kes umbes samal ajal oma "Vanglavihikutes" arendas hegemoonia-teooriat, mille järgi kõik kapitalistliku ühiskonna ideed ei tarvitse alluda kodanluse huvidele.²³ Lukács seevastu kaitses "ortodoksset" marksistlikku teesi, et kodanlik ühiskond on majanduse ja ideoloogia objektiivne, teadvusest sõltumatu, "totaalne", terviklik ühtsus.²⁴ (Lukácsi ja ka Marxi "totaalsuse" kaalukaim kriitika sõnastati samal aastakümnel mitte Blochi või Gramsci, vaid Karl Popperi poolt nn. holismi kriitikana.²⁵ Hiljem on Popperi tüüpi kriitikaga nõustunud mitmed teoreetikud, kes noorusel olid marksismist mõjustatud, näiteks Jürgen Habermas, kes kirjutab: "Paraku on eeldus, et ühiskonda tervikuna võib kujutleda ühe suure assotsiatsioonina ... kaotanud igasuguse usutavuse."²⁶) Kui ühiskonda pole "totaalse tervikuna" võimalik tunnetada, kaob Lukácsi kunstiteooria tähtsaim eeldus.

Brecht kritiseeris Lukácsi vaateid mõnevõrra teisiti. Brechti arvates on realismi ja rahvale mõistetavat kunsti vaja, aga realismil ei saa olla formaalseid tunnuseid, seda ei saa degradeerida vormiküsimumuseks. Kaasagne realism ei saa sarnaneda 19. sajandi realismile ja kui me jäljendame seda, lakka me olemast realistid. Reaalsus muutub ja samuti peab muutuma realistlik kunst. Brecht süüdistab Lukácsit romaanikirjanduse absolutiseerimises ja leiab, et lüürikas või draamakirjanduses võib realism olla teistsugune. Hoopis sallivamalt suhtub Brecht ka avangardismi.²⁷ Brechti vaated leiavad hiljem ka-

sutamist ja edasiarendamist nende teoreetikute poolt, kes hakkasid realismi piire avardama ja jõudsid teesini, et iga ajastu hea kunst on realism (vt. allpool).

Stalinlikule Venemaale sobis aga just ja ainult Lukácslik 19. sajandi realismi kiitmine ning aegumatuks eeskujuks kuulutamine. Kõige sarnasemalt Lukácsile (küll temale viitamata), argumenteeris Mihhail Lifšits, kelle arvates liberaalne, tõusev kodanlus hindas kunstis tõde, hilisem aga mitte.²⁸ Imperialismiaegsele kodanlusele meeldib kunst, mis muudab tegelikkuse abstraktseks konstruksiooniks ja inimese natüürmordiks.²⁹ Avangardism on anarhistliku, deklasseerunud boheemlaskonna ideoloogia ning olevat tegelikult kapitalismi kaitsmine selle kritiseerimise sildi all, sest avangardism loobub reaalsuse tunnetamisest ja asendab selle müütide loomisega, mis viivat fašismile.³⁰ Lifšitsi ja veel enam teiste selleaegsete nõukogude teoreetikute stiil on Lukácsiga võrreldes lahvimam. Bogdanovi, Vladimir Fritšev jt. 1920. aastail arendatud teooriaid kunsti klassiiseloost hakati gnoseoloogilise teooria abi-

21 G. Lukács, *Probleme des Realismus*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955, lk. 157jj.

22 P. Karkama, *Subjektin ongelma Georg Lukácsin kirjallisuusteoriassa*, lk. 33.

23 D. Strinati, *Sissejuhatus populaarkultuuri teooriatesse*. Tallinn: Kunst, 2001, lk. 234–249.

24 G. Lukács, *Probleme des Realismus*, lk. 214.

25 Vt. K. Popper, *The Poverty of Historicism*. London: Routledge, Henley: Kegan Paul, 1976, lk. 76jj.

26 J. Habermas, *Avalikkuse struktuurimuutus*. Tallinn: Kunst, 2001, lk. 32–33.

27 B. Brecht, *Gesammelte Werke: in 20 Bänden*. B. 19. *Schriften zur Literatur und Kunst 2*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990, lk. 291jj.

28 М. А. Лифшиц, *Вопросы искусства и философии*. Москва: Художественная литература, 1935, lk. 147.

29 Samas, lk. 65.

30 Samas, lk. 148jj.

ga nimetama vulgaarsotsioloogiaks. Gnoseoloogilise ja sotsioloogilise teooria uutmoodi ühendus seletas teisiti kunsti klassiseloому ja andis teistsuguse võimaluse poliitiliste süüdistuste esitamiseks. Kunstnik, kelle teosed tunnetavad õigesti tegelikkust, teenib progressi isegi siis, kui tema sotsiaalne päritolu on kahtlane, aga kunstnik, kes tõde ei armasta ja näiteks formalismi viljeleb, näitab sellega oma kuulumist rahvavaenlaste hulka.

Esmapilgul terviklikul ja järjekindlal gnoseoloogilisel teorial oli algusest peale siiski nõrku kohti. Esiteks sobis ta oluliselt paremini kirjanduse kui teiste kunstiliikide seletamiseks. Lukács oli oma teooria loonud eelkõige 19. ja 20. sajandi proosakirjanduse baasil, kuid realismi teooria NSVL-is tahtis kehtida kõikide kunstide ja kõikide ajastute jaoks. Teatri-, filmi- ja kujutavas kunstis tähtsustas see teooria sõnastatavat (teemast ja süžest tuletatavat propagandistlikku) tähendust, nn. ideelisust, aga muusika ja eriti arhitektuuri (disainist rääkimata) seletamisel oli see täiesti abitu. Teooria vigasust püüti peita naeruväärsete katsetega tõlgendada muusikat kirjandusetaoliselt, aga stalinistlikus arhitektuuris ei osatud muud, kui teiste kunstiliikidega analoogiliselt jäljendada 19. sajandi eeskujusid. Tavaliselt lihtsalt deklareeriti, et marksismi põhiseisukohad – idee kehas-tamine kujundina – peavad kehtima ka tarbekunsti ja arhitektuuri kohta, kuid see “peab olema väljendatud ilma rakenduslikkuseta ja ilma alasti funktsionalismita”,³¹ aga kuidas, jääb seletamata. Mõnikord koguni vihjati, et kunstiliigid, kus kirjanduse kriteeriumid ei tööta, on lihtsalt alaarenenud. Teisalt tunnustas nõukogulik ametlik sõnakasutus “kirjandus ja kunst” (kus viimase all mõeldi kõiki kunstiliike peale kirjanduse) kirjanduse erilisust ja eriseisundit.

Raskusi valmistas ka realistliku loomingu-meetodi ja maailmavaate vahekorra sele-

tamine. Teooria järgi pidanuks kõik “progressiivsed” loovisikud olema realismi, “reaktsionäärid” aga antirealismist poolt. Paraku oli see isegi Lenini analüüsitud Tolstoi teooriaga vastuolus, aga selliseid erandeid kogunes kunstiajaloost väga palju. Tulemuseks oli skolastiline ja viljatu diskussioon “voprekistide” ja “blagodaristide” vahel.

Kujutava kunsti jaoks osutus teooria ebamugavaks lisaks veel sellepärast, et teiste kunstiliikidega võrreldes on skulptuuri ja maalikunsti pärandit säilinud oluliselt rohkem. Kõigi maailma rahvaste tuhandete aastate jooksul loodud visuaalne kunst on tõepoolest väga eriilmeline ja sellest ainult 19. sajandi realismiga sarnase kunsti väljasõelumine jätab suurema osa teostest “antirealismist” ehk “mittekunsti” hulka.

Muidugi ei vajanud ega võimaldanud stalinism sisulist diskussiooni ja eriti sõja-aastatel jäid kunstiküsimused kõrvalisteks. Sõjajärgsetel aastatel süvenes ja muutus avalikumaks nõukogude võimu samastumine vene šovinismi ja imperialismiga. Hakati groteskuseni ülistama vene kultuuri saavutusi ja neid läänelikule kultuurile vastandama. Sama toimus ka kunstiteoorias, kus süvenes primitiivne kategoorilisus. Lihtsustatud ja sõjaka versiooni gnoseoloogilisest kunstikontseptsioonist ja realismist esitas 1947. aastal oma brošüüris Aleksandr Sobolev.³² Kõigepealt kinnitas ta, et kunstisuundade võitlusel on poliitiline tähendus, ja idealistlike, reaktiooniliste teooriate vastukaaluks on progressiivsete klasside ideoloogid loonud tõepärase, realistliku kunsti teooria. Eriti olulised on vene kirjanduse ja Vissarion Belinski, Nikolai Tšernõševski ja Nikolai Dob-

31 Võitlus realismi eest..., lk. 381.

32 A. I. Sobolev, Lenini peegeldusteooria ja kunst. Tallinn: Poliitiline Kirjandus, 1948.

roljubovi ideed, mille otseseks edasiarenduseks olevat Ždanovi seisukohad.

“Kunst on inimeste mõtlemine väljendatuna kunstilistes kujundites, mille eesmärgiks on maailma tunnetamine ja ümberkujundamine.”³³ Iseloomulik on, et gnoseoloogilise kontseptsiooni ajaloos ei märgita Lukácsi ega Hegeli osa, küll aga Hegeli mõjualust Belinski, kes olevat andnud “geniaalse määraluse” kunsti ja teaduse erinevuse kohta: need ei erine sisult, vaid ainult sisu töötlemise viisilt. “Filosoof kõneleb süllogismidega, poeet – kujudega, mõlemad aga kõnelevad ühte ja sedasama. [...] Üks tõestab, teine näitab, aga mõlemad veenavad.”³⁴ Teadus üldistab, kunst tüpiseerib. Tunnetamise objekt olevat teadusel ja kunstil ühine – reaalne tegelikkus.³⁵ Hegelile langeb osaks vaid kriitika – kunst ei olevat ainult meeleline ja Hegeli seisukoht soodustavat ideelagedat kunsti. Kunstiline tõde – see on objektiivne tõde kunstis meeleliselt formuleerituna. Kõik kunstilised koolkonnad, stiilid ja suunad jagunevad kahte leeri: tegelikkust õigesti kujutavad, s.o. realistlikud kunstnikud on progressiivsed, need, kes elutõde varjavad või moonutavad – reaktionäärid. Vene realistlik kunst on mineviku kunsti kõrgeim saavutus.³⁶

Kaasaegne Lääne kultuur olevat aga roiskunud ja selle näitajaks on formalismi levik: “Vastik, sogane, haisev obskurantismi ja inimvihkamise, pessimismi ja erootika laine uputas ja uputab kodanliku kirjanduse veerge.”³⁷ Dekadents algas impressionismiga.³⁸

Vene realismi eriti mõõdutundetu ülistamine leiab aset Sergei Varšavski raamatus, millel on ajastule iseloomulik pealkiri: “Lääne manduv kunst vene kunstnike-realistide kohtu ees”.³⁹ Selles väidetakse, et “Oktoobrirevolutsioon päästis meie kunsti sellest saatusest, mis on kunstil kapitalistlikes maades ja ... meie kunst on terve, ta on kõige eesrindlikum ja parim maailmas.”⁴⁰ Erinevalt

AHRR-i omaaegsetest ideedest leiab Varšavski 19. sajandi peredvižnikluse kaitsjale Vladimir Stassovile toetudes, et mitte Courbet polnud realismi algataja, vaid hoopis venelane Pavel Fedotov, ning kritiseerib kunstiajaloolast Igor Grabari, kes olevat arvanud, et vene realism on tänu võlgu Courbet’le.⁴¹ Teatud õigusega peab Varšavski impressionismi vene realismile vastandlikuks kunstivooluks, muidugi rõhutades, et just impressionismist algas Lääne kunsti allakäik.⁴² 1949. aastal ründas impressionismi ka Kunstiakadeemia korrespondentliige Pjotr Sõssojev, nimetades seda formalismi allikaks ja üheks tõsiemaks ideoloogiliseks vaenlaseks.⁴³

Enesekindel ja sõjakas realismiteooria rääkis suurest õitsengust nõukogude kunstis, kuid nii nagu kogu näljas ja hirmus elav ühiskond, oli ka kunstielu sügavas kriisis. Taga kiusatud kunstnikud ei söandanud riskida ja olid peale mõne üksiku ülikõrgelt kinnimaksitu loominguliselt tagasitõmbunud. 1950. aastate algust iseloomustab kunstiteoste arvu

33 A. I. Sobolev, Lenini peegeldusteooria ja kunst, lk. 7.

34 Samas, lk. 8.

35 Samas.

36 Samas, lk. 14–16.

37 Samas, lk. 17.

38 Samas, lk. 17jj. (Omaette kurioosum brošüüri eestikeelses tõlkes on sürrealisti Dahley (Dali) nimi.)

39 С. Варшавский, Упадоное искусство Запада перед судом русских художников-реалистов. Ленинград, Москва: Искусство, 1949.

40 Samas, lk. 7.

41 Samas, lk. 17.

42 Samas, lk. 60jj.

43 Vt. Искусство 1949, nr. 1, lk. 74jj. NSVL Kunstiakadeemia, mis 1947. aastal loodi 1933. aastal taasavatud VNFSV Kunstiakadeemia baasil, kujunes nii stalinistliku kunsti kui ka sel ajal loodud realismiteooria levitajaks ja peamiseks kaitsjaks ka hilisematel aastakümnetel, kui selle asepresidendiks oli kunstiteadlane Vladimir Kernenov ja juhtivaks teoreetikuks Mihhail Lifšits.

langus.⁴⁴ Kuigi sotsialistlikku realismi oli nimetatud meetodiks, mis võimaldab individuaalseid, isikupäraseid stiile, süvenes stalinismi lõpuaastatel just “ajastustiili” taotlemine, mille eeskuju oli küll 19. sajandi kunstis, kuid realismi asemel pigem akadeemilises klassitsismis.

1955. aastal toimunud muutus arhitektuuripoliitikas ja isikukultuse avalik kriitika järgmisel aastal andsid võimaluse kritiseerida ka senist kunstiteooriat. Eemaldumine äärmuslikust stalinismist oli muidugi ettevaatlik ega puudutanud esialgu sotsialistliku realismi ainuväärtuslikkust, püüdes ainult pisut avardada selle piire.

Ajastule tüüpiline oli arutelu, mis toimus 20. XII 1956 ENSV kujutava kunsti alal töötajate vabariiklikul aktiivil. Põhiettekanaja Leo Soonpää leidis, et realismiteooriat on käsitletud liiga kitsalt ja vaidlust välistavalt ning mõnikord on realismi samastatud naturalismiga.⁴⁵ Kui aga graafik Ott Kangilaski arvas, et iga formalistlik vool on andnud mõne elemendi, mida saab kasutada ka realismiks, siis mõisteti see võimuesindaja poolt hukka kui poliitiline viga.⁴⁶

Sotsialistliku realismi ja formalismi antagonistlikkus jäi dogmaks, kuid võimalik oli laiendada realismi piire mineviku kunsti käsitlustes. Seda tegid peamiselt mitte teoreetikud, vaid erinevate kunstiliikide ajalugude uurijad. Kuna dogma järgi ainult realistlik kunst oli hea kunst, pidi iga ajaloolane, kes uuris mingit minevikukunsti ajajärku ja tahtis seda positiivselt hinnata, eelnevalt “tõestama”, et vaadeldav kunst on realistlik või vähemalt sisaldab realismi elemente. Selline realismi piiride avardamine oli alanud juba enne sõda, kuid intensiivistus 1950. aastatel. 1960. aastal leidub realismi juba kõikide maade ja ajastute, näiteks ka keskaegses kunstis.⁴⁷ Kirjandusajaloolased kaldusid siiski eelistama mõiste kitsamat tähendust. Ena-

masti jäid nad seisukohale, et realism tekkis renessansiajal ja saavutas küpsuse 19. sajandil.⁴⁸ Kujutava kunsti ajaloolased ja mitmed esteetikud soovisid eelistasid realismi laiemat mõistmist ja rõhutasid, et realism on stiililiselt mitmekesine ja eri aegadel erinev. Nii näiteks leiab NSVL Teaduste Akadeemia Filosoofia Instituudi 1956. aasta väljaanne realismi ürgajal, antiikajal, keskajal, renessansis ja valgustusajal ning jääb seisukohale, et realism on alati võidelnud nende koolkondadega, kes eitasid elu tõetruud peegeldamist.⁴⁹ 1960. aastal kinnitas Leonid Timofejev, et realism on mõõtmatult laiem kui 19. sajandi kunst.⁵⁰ 1965. aastal kirjutati “Väikeses esteetika leksikonis”, et on mitu erinevat realistlikku meetodit: renessansilik, valgustuslik, kriitiline ja sotsialistlik⁵¹, kuid samalaadseid jooni oli ka kunsti varasemas ajaloos, sest kunsti olemuseks on alati olnud tegelikkuse tunnetamine⁵².

Kunstiajaloo on olnud ka sellised omal ajal progressiivsed meetodid, kus realismiga on põimunud mõned mitterealistlikud printsiibid, näiteks klassitsism, sentimentalism, romantism. Ainsatena aga on realismile vastandlikud “roiskuva imperialismi ajas-

44 М. Зезина, Советская художественная интеллигенция и власть. Москва: Диалог МГУ, 1999, lk 69jj.

45 Eesti Riigiarhiiv (ERA), f. R-1665, n. 2, s. 187, l. 5jj.

46 ERA, f. R-1665, n. 2, s. 187, l. 46.

47 Всеобщая история искусств. Том II, книга 1. Москва: Искусство, 1960, lk. 10.

48 В. Bernstein, Seoses vaidlusega realismi üle. – Kunst 1966, nr. 3 (26), lk. 14.

49 Marksistlik-leninliku esteetika küsimusi. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1957, lk. 282.

50 Творческий метод. Сборник статей. Москва: Искусство, 1960, lk. 7.

51 Väike esteetika leksikon. Tallinn: Eesti Raamat, 1965, lk. 132.

52 Samas, lk. 186.

tu” kunstivoolud naturalism ja formalism.⁵³

Üldistavalt võib öelda, et 1960. aastate alguseks oli nõukogude kunstiteooria, mis oli lähtunud teesist, et ainuke hea kunst on realism, jõudnud teesini, et igasugune minevikus väärtuslik kunst oli realistlik. Sellega koos oli lepitud mõttega, et eri ajastute realism võib olla visuaalselt erinev.⁵⁴ Ainsaks antirealismiks jäi 20. sajandil Läänes leviv uuenduslik kunst – modernism.

Realismi mõiste laiendas 20. sajandi uuenduslikule kunstile Prantsuse kompartei juhtkonda kuulunud Roger Garaudy. Oma 1963. aastal ilmunud raamatus “Kallasteta realismist” kuulutas ta 20. sajandi realistideks Pablo Picasso ja Franz Kafka põhjendusega, et nad peegeldavad oma teostes selle sajandi elutõde. Sellega oli realismi piiride avardamine viidud loogilise ja avaliku lõpuni, kuid ühtlasi muudetud see mõiste sisutuks, õigemini ainult sünonüümiks väljendile “hea kunst”.⁵⁵

Realismi mõiste valitsevat seisundit oli vahepeal õhnestama hakanud ka kunsti olemuse gnoseoloogilise teooria kriis. Kunsti ja teaduse sisulist sarnasust oli olnud raske õigustada eriti nn. mittekujutavates kunstiliikides, kuid stalinismi diskussioonivaenulikkus oli neid raskusi maskeerinud. Avalikusele paljastas gnoseoloogilise teooria jõuetuse kurikuulus diskussioon “füüsika või lüürika”. Selle vallandanud artiklis lähtuti üldtunnustatud hegellikust väitest, et kunst ja teadus erinevad ainult oma vormilt, aga järgnevalt neid vorme võrreldes leiti, et kunsti meeleline vorm on ebatäpne, mitmetähenduslik ja aegunud ning oleks õigem asendada see teadusliku (soovitavalt matemaatilise) vormiga. Provokatiivsena mõeldud kirjutus vallandas mitu aastat kestnud kirgliku diskussiooni, kus autorit tõttasid toetama mitmed nimekad teadlased, “lüürikud” aga suutsid esialgu pakkuda ainult emotsionaalseid vastuväiteid. “Lüürikute” väitele, et kunst ei

erine teaduslikust tunnetusest mitte ainult vormi, vaid ka sisu poolest, vastasid “füüsikud”, et kui kunst tunnetab sama tegelikkust mida teaduski ja jõuab sisuliselt teistsuguste tulemusteni, pole kunst mitte “tõde segases vormis”, nagu nad seni on arvanud, vaid hoopis “vale segases vormis”. Tehti küll ka katset leida kunstilisele tunnetusele selline objekt, mida teadus ei tunnetata. Nii väitis näiteks “Väike esteetika leksikon” 1965. aastal, et kunstilisel tunnetusel on spetsiifiline objekt.⁵⁶ Füüsikute leerist aga vastati, et pole sellist objekti, mida teadus põhimõtteliselt ei saa tunnetada, kui aga “lüürikud” näitavad mingi objekti, mida teadus veel ei tunnetata, on “füüsikud” kohe valmis vastava uurimisinstituudi asutama ning kunstilise tunnetuse järgi polevat ikkagi mingit vajadust.

Kunsti olemasolu õnnestus õigustada vaid järjekindlast gnoseoloogilisest kontseptsioonist eemaldumise hinnaga. Tunnetuse kõrval hakati rõhutama kunsti teisi funktsioone. Ettevaatlikult taaselusust 1920. aastate idee kunstist kui elukeskkonna loomisest, mis toetus eriti arhitektuurile ja tärkavale disainile.⁵⁷ Kunst pole mitte ainult olemasoleva tegelikkuse peegeldus, vaid ka uus tegelikkus. Poeesiale, aga ka teistele kunstidele toetus vana romantiline idee kunstist kui subjekti eneseväljendusest.⁵⁸ Mitmed teoreetikud, eriti semiootikud hakkasid rõhutama kunsti kommunikatiivset funktsiooni. Selliste ideede ühendamiseks tekkisid teooriad kunstist

53 Väike esteetika leksikon, lk. 133.

54 Marksistlik-leninliku esteetika alused. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1961, lk. 476jj.

55 Vt. J. Kangilaski, Vaidlustest marksistlikus esteetikas. – Looming 1965, nr. 11, lk. 1707–1718.

56 Väike esteetika leksikon, lk. 132.

57 Üks esimesi nt. В. Тасалов, Эстетика техницизма. Москва: Искусство, 1960.

58 Б. Руинин, Вечный поиск. Москва: Искусство, 1964.

kui polüfunktsionaalsest kultuurinähtusest, neist kõige väljaarenenum ja ratsionaalsem oli Moissei Kagani käsitus, mis avaldati esialgu kolme vihikuna aastail 1963–1966 ja monograafiana 1971. aastal.⁵⁹ Kagan kinnitab, et kunsti meetodid pole võimalik määratleda ühe funktsiooni (parameetri) põhjal, kuna meetodis ühinevad neli hoiakut – tunnetuslik, hinnanguline, loominguiline ja märgilis-kommunikatiivne – ning seetõttu on põhjendamatu jagada meetodeid realistlikeks ja antirealistlikeks.⁶⁰ Edasi väidab ta, et realism esineb paljudes erinevates meetodites ning arvab, et ükski meetod ei saa olla võrdsest edukas kõikides kunstiliikides.⁶¹ Kaasaegse kunstielu jaoks olid olulised Kagani järeldused, et realism pole olnud ainuke hea kunst, ja eriti see, et realistlik meetod erinevalt näiteks klassitsismist ei loo stiili, vaid võimaldab palju individuaalseid käekirju.⁶²

Kagani järelduste poleemilise teravuse mõistmiseks tuleb meenutada, et stalinismi kõrgaja realismikäsitus polnud sugugi kadunud. Nii nagu kogu ühiskonnas, olid ka kunstielus jälgitavad vastuolud konservatiivsete ja reformimeelsete jõudude vahel. Eriti kujutatavas kunstis jäi tugevaks leer, mis oli monopoolse võimu saavutanud 1930. aastatel ja mille ideoloogias põimused isiklike positsioonide säilitamise huvid stalinismi nostalgiaga. Konservatiivsete jõudude tähtsaim keskus oli NSVL Kunstiakadeemia, kuid neil oli tugev esindus ka NSVL Kunstnike Liidu juhtkonnas. Endale meelepärase kunstielu säilitamiseks kasutati kõiki võimalikke vahendeid, sealhulgas abiotsimist poliitilises võimuaparaadis, reformimeelsete avaliku poliitilise süüdistamisega, salakaebustega, intriigidega või provokatsioonidega. Konservatiivid kunstis leidsid tuge neostalinistidelt poliitikas, kes pooldasid jäigemat joont haritlaskonna suhtes. Näiteks kurikuulus Maneeži intsident 1962. aastal oli kavalalt or-

ganiseeritud VNFSV Kunstnike Liidu sekretäri Valentin Serovi ja NLKP KK sekretäri, “halli kardinali” Mihhail Suslovi juhtimisel.⁶³ Poleemika realismi küsimuses oli üheks osaks konservatiivide ja stalinismivastaste võitlusest. Konservatiivid olid valmis leppima realismi piiride ähmastamisega kaugema mineviku, kuid mitte 20. sajandi kunstis.

Näiteks 1960. aastal toimunud NSVL Kunstnike Liidu juhatus VII pleenumil teatas liidu esimees Sergei Gerassimov (kuigi teda ennast oli 1948. aastal formalismis süüdistatud ja ta oli selle tõttu Moskva Surikovinim. Kunstiinstituudi direktori koha kaotanud), et revisjonistid ning renegaadid ründavad sotsrealismi ning dogmatismivastase kriitikaga halvustatakse 1930. aastate kunsti.⁶⁴ Veel teravamalt ründas samal koosolekul revisjoniste, kes realismi õõnestavad, Mark Neiman.⁶⁵ Tema arvates ei tohi unustada, et 20. sajandi algusest peale on kunstis kaks lepitamatut leeri – progressiivne, realistlik ja reaktsiooniline, dekadentlik. Lääne-maailma dekadentlikku kunsti sajatas V. Ke-menov.⁶⁶

1962. aastal anti välja dokumentide kogumik “Võitlus realismi eest 20.-ndate aastate kujutatavas kunstis”,⁶⁷ mis pidi näitama ja meenutama, kuidas realism võitis antirealism 1920. aastate nõukogude kunstis ja kui

59 М. Кagan, Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ленинград: Издательство ЛГУ, 1971.

60 Samas, lk. 710.

61 Samas, lk. 716.

62 Samas, lk. 729.

63 М. Зезина, Советская художественная интеллигенция и власть, lk. 299jj.

64 Материалы пленума правления Союза Художников СССР. Москва: Советский Художник, 1960, lk. 10jj.

65 Samas, lk. 106jj.

66 Samas, lk. 130jj.

67 Võitlus realismi eest...

ekslik viimane oli. Võrreldes 1933. aastal avaldatud sama temaatikaga kogumikuga on 1962. aasta väljaandes tendentslikult suurendatud realismi osakaalu ja nõrgestatud või ära jäetud vastasleeri argumente. Näiteks rühmituse "Oktjabr" 1928. aasta artiklis säilitati rünnak "väikekodanliku epigoonliku realismi" vastu, kuid jäeti ära viide AHRR-ile, mis seda rünnakut oli konkretiseerinud. Väljaande sissejuhatuses kordas Polikarp Lebedev vanu poliitilisi süüdistusi, sidudes proletkultlasi ja formaliste trotskistide ja buhharinlastega.⁶⁸ Selleaegsed inimesed mäletaksid, et trotskistidele ja buhharinlastele oli ette nähtud surmanuhtlus või pikaajaline vangistus. See aitab seletada kunstiteadlaste ettevaatlikkust realismiprobleemide käsitlemisel.

1965. aasta "Väike esteetika leksikon" tegi vahet realismiga põimunud kunstivooludel (klassitsism, romantism), mis võivad olla progressiivsed, ja realismile vastandlikel vooludel (formalism, naturalism), mis levivad "roiskuva imperialismi ajastul".⁶⁹ Formalism pole vastandlik mitte ainult realismile, vaid kunsti olemusele, ning formalismiavaldused on alati seotud meile võõra ideoloogiaga.⁷⁰ Mõistetavalt põhjustas Garaudy raamat sellises kontekstis suurt elevust. Sotsrealismi pooldajad olid nõrдинud ja vihased, kuid täies ulatuses sõandati neid tundeid väljendada alles siis, kui Garaudy 1968. aasta Tšehhoslovakkia okupeerimise vastu protestis, Prantsuse KP-st välja heideti ja Brežnevi poolt renegaadiks nimetati. Lifšits ründas eriti Garaudy mõtteid kunstist kui "uue tegelikkuse" ja "müüdi" loomisest ning kordas enda (ja Lukácsi) teesi, et modernism viib fašismile.⁷¹ (Lifšitsit saab tunnustada järjekindluse eest, sest ta kaitstes 19. sajandi realismi traditsioone sotsrealismi klassitsistliku, idealiseeriva kallaku vastu ja hoidus konjunktuursetest hinnangutest, näiteks Picasso loomingule.)

Poliitiliste süüdistuste ohus pidid reformimeelsed, näiteks ka Moissei Kagan, oma seisukohti väljendama ettevaatlikult, dialektikaga maskeerides või lihtsalt keerutades. Eesti keeles avaldajatel oli vähem karta ning Boris Bernsteini 1966. aastal kirjutatud artikkel tõuseb esile oma ratsionaalsusega.⁷² Õigusega peab ta mõttetuks realismi piiride laiendamist haaramaks kogu kunsti, vaidleb gnoseoloogilise kontseptsiooniga ning rõhutab, et kunstis ei esine hinnanguvaba tegelikkuse peegeldamist. Bernstein juhib tähelepanu realismiteooria kirjandusekesksusele ega nõustu mõttega, et ainult realistlik kunst on hea kunst.⁷³ Kunstiajaloo on subjektiivse (ideaalse) ja objektiivse (reaalse) osatähtsus vaheldunud ning realism on meetod, kus reaalsuse peegeldamine prevaleerib. Realism pole ainuõige ega alati progressiivne. Peale realismi on ka erinevad idealiseerivad meetodid olnud ajalooliselt õigustatud.⁷⁴ Ka realismis ei puudu ideaal, subjektiivsus, kuid (ja siin kordab Bernstein Lukácsi mõttekäiku) – inimeste subjektiivsed püüdlused võivad kokku langeda asjade objektiivse käiguga ja kuna "meile pole midagi kallim ja kasulikum kui tõde", on idealiseerimine nõukogude kunstile vastunäidustatud.

Ideaalse alge domineerimine viib normatiivsusele ja stiililoomisele, aga kui ideaal allub reaalsusele, kaob stiiliühtsuse eeldus. Mida rohkem tunnetust, seda vähem ideaali

68 Материалы пленума..., lk. 58.

69 Väike esteetika leksikon, lk. 332.

70 Samas, lk. 50–51.

71 М. А. Лифшиц, Л. Рейнгардт, Кризис безобразия. Москва: Искусство, 1968, lk. 8.

72 В. Бернштейн, Seoses vaidlustega realismi üle, 1966, lk. 13–22; В. Бернштейн, Seoses vaidlustega realismi üle. – Kunst 1967, nr. 1 (27), lk. 1–14.

73 В. Бернштейн, Seoses vaidlustega realismi üle, 1966, lk. 14jj.

74 В. Бернштейн, Seoses vaidlustega realismi üle, 1967, lk. 2.

ja stiili. Stiili tunnuseid on rohkem mittekujutavates kunstides, näiteks arhitektuuris, kus seetõttu polegi mõtet realismist rääkida. Kõik realistlikud suunad annavad kunstniku individuaalsusele suurema vabaduse, eriti iseloomulik olevat vaba subjektiivsus aga sotsialistlikule realismile, mis seetõttu on lähemal romantismile kui klassitsismile, ning saab koguni kasutada modernistlike voolude kogemusi. Seda julget (ja kümme aastat varem poliitiliseks veaks peetud) väidet põhjendab Bernstein viidetega marksistlikule utoopia-
le, mille kohaselt “iga üksiku vaba arenemine on kõikide vaba arenemise tingimuseks”.⁷⁵ Kokkuvõttes kritiseeris Bernstein sel ajal veel elujõulist püüet käsitada sotsialistlikku realismi ühtse stiilina ning kaitses kunstnike õigust isikupärasele käekirjale, kaitses kunsti, mida Sirje Helme on tabavalt nimetanud modernistlikuks realismiks.

1970. aastail jäid konservatiivsed ja reformimeelsed leerid püsima. Nende suhtelist stabiilsust soodustas ühiskondlik stagnatsioon, aga nende vastasseisu ähmastas ka paradigmuuutus Lääne kunstis, postmodernismi (eriti hüperrealismi) levik ja formalismi mõiste muutumine sõimusõnaks ka ühe osa Lääne kunstiteoreetikute jaoks. Sotsialistliku realismi mõistet ei sõandatud avalikult rünnata, kuid paljude jaoks oli see muutunud formaalseks ja rituaalseks. Enamasti hoiduti selle ja üldse realismi piiride täpsustamisest. Siiski jätkasid eriti Kunstiakadeemia teoreetikud vanas vaimus. Veel 1984 kirjutas Viktor Vanslov, et realism on kunsti olemus, nõukogude kunst peab õppima suurelt realistidelt ning formalism ja modernism on ideoloogilised vaenlased.⁷⁶ Lifšits nõudis, et vene kultuuri realistlikku pärandit tuleb kasutada võitluses vasakäärmusluse ja nihilismi vastu,⁷⁷ V. Arslanov kurtis, et huvi taastumine 1920. aastate avangardi vastu näitab, et 1930. aastail vulgaarsotsioloogiale an-

tud vasturünnak polnud piisavalt efektiivne⁷⁸.

Vanslovi mõte, et sotsialism ja realism kuuluvad ühte, osutus teatud määral tõeks. Kuigi realistlik kunst on endiselt väga populaarne ka Läänemaailma konservatiivsema publiku hulgas, lõppes selle monopolne võimuseisund koos Nõukogude Liiduga.

75 B. Bernštein, Seoses vaidlusega realismi üle, 1967, lk. 12.

76 Проблема наследия в теории искусств. Москва: Искусство, 1984, lk. 63jj.

77 Samas, lk. 41jj.

78 Samas, lk. 207jj.

Metamorphoses of the Notion of Realism in Soviet Art Theory

Summary

Together with the 1940 occupation, the Soviet art theory invaded Estonia as well and became one of the means of subjecting the local art life. By that time, the said theory and its central notion 'realism' had gone through quite a diverse development. In the course of the subsequent half century the notion of realism underwent significant metamorphoses. Changes in the meaning and role of the notion of realism are not only connected with developments in art theory, but they reflect major turning-points in Soviet regime – replacement of its youthful seeking with Stalinism and its erosion during the next decades.

In the first decade after the Bolshevik victory realism was definitely not in favour. At that time it primarily denoted the 19th century Russian literature and painting. In the eyes of most of the decision-makers in the art world, the prestige of the latter, however, was rather low. The boundary between bolshevist supporters and enemies did not coincide with the boundary between realists and the avant-garde people. The latter who had considerably more bolshevist supporters among them, had various blended motifs for going along with the revolution – joy over the collapse of the old power that they had loathed both for political and artistic reasons, hope to establish themselves in the new situation, but also at least partly, a sincere faith in the aims of the communist world revolution. The ideas of proletarian culture made the whole art of the past, including the 19th century realism, alien or even hostile for those who supported communism. Proletarian interests were considered to be opposite

to those of the ruling classes of the past, hence proletarian art differed radically from the art of the bygone days. Instead of art imitating passive and individualist reality, collective creative work was now in demand that would shape a new life environment. Art had to blend with production, painting was to be replaced by photo, posters and constructing objects necessary for everyday life. Detachment from the past did not only suit the avant-garde ideology, but also expressed a yearning to shake off national constraint and oppression. These sentiments were especially strong with artistic people of non-Russian origin. Instead of imitating 19th century Russian art they dreamed of cosmopolitan art of the future.

Although the above-mentioned ideas prevailed in Soviet Russian art life until the middle of the 1920s, there were quite a few artists who wanted to carry on the traditions of the 19th century Russian realism. These artists gathered in the group AHRR. In 1924 they declared war on the avant-garde artists, accusing them of imitating the bourgeois decadent Western art. The group set their own "social art" against "economically and psychologically" alien art.

Until mid-1920s the Soviet Russian art life was very pluralistic. In art theory matters, discussions between sharply contradictory schools continued. It was quite typical that art debates turned into political accusations. The avant-garde artists tried to aggressively defend their positions as late as in 1928. The group "October" even used the notion of realism for that purpose, but opposed it to the realism of AHRR. The second half of the 1920s saw the stabilising of art theory, culminating in early 1930s with proclaiming socialist realism as the only correct theory.

There are two types of reasons for the emergence and victory of socialist realism

theory – political and philosophical. The main one was the development of totalitarian regime. Another significant factor was the strategic change of direction of the Soviet regime, i.e. that the world revolution was replaced by the aim of building up socialism in one country. The latter was interested in relying on the heritage of the Russian empire, both in politics and art. The politically motivated move of proclaiming the 19th century Russian art of primary value nevertheless needed philosophical justification as well. That was offered by gnoseological art theory.

The most significant generator of a theory of realism suitable for Stalinist Russia was Georg Lukács. For the theory of the essence of gnoseological art, the class character of art had always posed a difficult problem. Recognising the class character had always been the requirement of every sort of Marxism. Lukács presented an original synthesis of gnoseological and sociological theory. In his opinion the interests of the proletariat coincide with the objective development direction of society, and the proletarian ideology thus does not hinder any perception of truth, but demands it. Proletariat therefore only wants art that contains truth, i.e. realism.

Bertolt Brecht and Ernst Bloch criticised Lukács and found that it is not fair to demand that art provide a compact analysis of a society. The most substantial criticism of Lukács's "totality" was expressed in the same decade by Karl Popper as the so-called criticism of holism. Brecht was all in favour of realism and art that people can understand, but realism cannot have formal features.

Stalinist Russia, however, only approved of the Lukács-style acclamation of the 19th century realism and declaring it a timeless paragon. Most similar arguments with those of Lukács (but not referring to him) came from Mikhail Lifshits who claimed that the

liberal, emerging bourgeoisie valued truth in art, but the later one did not. The avant-garde is the ideology of anarchist, *déclassé* bohemians which in fact is a defence of capitalism under the cover of criticising it, because the avant-garde rejects the perception of reality and replaces it with myths; this in turn leads to fascism. With the help of gnoseological theory, the 1920s theories about art's class character were called vulgar sociology. The novel association of gnoseological and sociological theory explained art's class character in a different way and offered another opportunity to present a political accusation.

The gnoseological theory that at first sight seemed quite consistent nevertheless had great weaknesses, right from the start. Stalinism naturally did not need or allowed essential discussion, and art problems remained rather marginal, especially during the war years. In post-war time the Russian power's identification with Russian shovinizism and imperialism became ever more revealed. In 1947 Aleksandr Sobolev presented a simplified and militant version of gnoseological concept of art and realism. Art is what people think expressed in artistic images, with the purpose of perceiving and re-shaping the world. Science makes generalisations, art typifies. The object of perception was said to be the same in both art and science – the existing reality. All art schools, styles and trends are divided into two: realist artists who portray reality truthfully are progressive; those who conceal or distort truth, are reactionaries. Russian realist art is the highest achievement of the art of the past.

The self-confident and militant theory of realism talked about the great flourishing in Soviet art, but just like the entire society who lived in hunger and fear, art life was in deep crisis as well. The 1955 change in architectural policy and the criticism of personal cult

next year made it possible to criticise the existing art theory too. Rejecting the extreme Stalinism was naturally very cautious and did not at first concern the domineering socialist realism, the boundaries of which were merely a bit expanded. This was achieved not so much by theoreticians, but by researchers of the histories of different fields of art. Since according to the dogma only realist art was good art, each historian who examined a period in art history and saw something positive in it, had to first “prove” that the tackled art was realist or at least contains elements of realism. The Soviet art theory that had relied on the fact that the only good art was realist, had by the early 1960s reached the verdict that all valuable past art was realist. That meant accepting that realism of different epochs could be visually different. The only anti-realism was the innovative art – modernism – that spread in the West in the 20th century. Expanding the notion of realism to involve the 20th century innovative art was carried out in the 1960s by Roger Garaudy who belonged in the leadership of the French communist party. He brought the expansion of realism’s boundaries to its logical end, but at the same time made the notion of realism devoid of content, i.e. a mere synonym for the expression “good art”.

In the meantime the dominant position of realism was being undermined also by the gnoseological crisis in the essence of art. The weakness of gnoseological theory was revealed to the public by the notorious discussion “physics or lyricism”. It was only possible to justify the existence of art by walking away from the consistent gnoseological concept. Besides perception, other functions of art were also stressed. The 1920s idea of art as creating a living environment, especially based on architecture and the emerging design, made its cautious appearance

again. Art is not just a reflection of the existing reality, but a new reality as well. The old romantic notion of art as a subject’s self-expression relied on poetry and other arts. Several theoreticians, especially semioticians, started emphasising art a means of communication. As an attempt to unite these ideas, various theories of art as a multifunctional cultural phenomenon emerged. The most advanced and rational of them was Moisei Kagan’s treatment who did not think it reasonable to divide methods into realist and anti-realist ones. He further claims that realism is present in many different methods and no single method can be equally successful in all areas of art. What is important for contemporary art life are Kagan’s conclusions about realism not having been the only good art, and especially his belief that realist method, unlike for example classicism, does not create a style, but enables many individual handwritings.

In order to understand the polemic piquancy of Kagan’s judgements, we should remember that the treatment of realism of Stalinist heyday had by no means vanished. In applied art, the faction prevailed that had achieved monopolist power in the 1930s. Their ideology blended the interests of maintaining personal positions and Stalinist nostalgia. Debates in the question of realism was part of the battle between conservatives and supporters of Stalinism. The first were prepared to accept vague boundaries of realism concerning the art of distant past, but not the art of the 20th century. In the danger of political accusations, the reformists were compelled to express their opinions very cautiously. Those publishing in Estonian had less to fear and Boris Bernstein’s article written in 1966 stands out for its rationality. Bernstein criticised the still vigorous attempt to see socialist realism as a compact style and

defended the artists' right to individual handwriting.

In the 1970s the conservative and reformist camps survived. Their relative stability was encouraged by social stagnation, although their opposition was now rather vague because of a change of paradigm in Western art, the spread of postmodernism (especially hyper-realism) and the notion of formalism becoming a swear word even for part of Western art theorists. Nobody dared attack the notion of socialist realism publicly, but for many it had become formal and ritual. The boundaries of socialist realism and realism in general were not specified. Some, especially the theorists at the Art Academy, carried on in the same vein. Realism's monopolist power ended together with the Soviet Union.