

Sotsialistlik utopia ja utopiline sotsrealism

VIRVE SARAPIK

"Aga ometi olen näinud siin linnas nii palju ilusaid kujusid ja õpetlikke pilte."

"Kõik need on juba varem tehtud. Või on nad tehtud täpselt vanade eeskujude järgi. Pead isegi tunnustama, et need on nii täiuslikud, et nendest paremaid enam ei ole võimalik teha. Sellepärast ongi igasugune kujuraimine ja maalimine oma lõbuks keelatud, sest see on asjatu töö, millest kellelgi ei ole kasu."¹

1

Kunsti (mõtlen selle all kõiki nn vabasid kunste, sh kirjandust) kui inimtegevuse liigi üheks eripäraks on võime irduda tegelikkusest, võime luua fiktsionaalseid olukordi ja paiku, võimalikke maailmu. Uue maailma loomine võib olla eesmärgiks omaette, kuid sagedamini on see lihtsalt loodu paratamatu kaasnähe – nii nõuab jutustatav lugu paratamatult ka tegevusruumi ja -paika, kus aset leida. Heaks näiteks on tegevustiku sissejuhatused, jutustuste, muinasjuttude, romaanide algused. Seadmata eesmärgiks anda siinkohal sellest materjalist ammendavat ülevaadet, toon esile vaid mõned iseloomulikud jooned:

– Tegevus paigutatakse kohe algul umbmäärasesse "teise" aega ja paika. Tüüpiliseks näiteks on muinasjutualgused "Ükskord olnud....", "Elas kord....", mille peamiseks tunnuseks ongi see, et sündmustik ei toimu jutustaja ning lugeja/kuulaja ajas ja ruumis, kuid samas jutustuse kronotoopi ka selgelt ei määratleta.

– Konkreetse tegevuspaiga ja -aja vältimine. Tegevuskäik algab näiteks süüvimisega tegelase siseilma, meeleseisundisse, kuid selge eristumine jutustaja aegruumist puudub. Siiski eeldab ka selline tegevuse sissejuhatus vähemalt tegelase teatavat määratlemist (värskemast kirjandusest nt Mehis Heinsaare "Härra Pauli kroonikad"²).

– Rõhuasetus on tegevuspaiga fikseerimisel, see võib olla nii fiktsiooni-ruum kui ka reaalne ruum, ulatudes põhjalikust kirjeldusest kuni minimaalset paika loovate üksiksõnadeni (nt "Siin Espoos pole prügikaste nagu Tapal"³). Erinevus nende kahe vahel pole mõistagi selgepiiriline: fiktsiooni-ruum võib tugineda realselt kogetud paigale (nt äratuntavad kohad Hiiu maal Tõnu Önnepalu "Hinnas"), mis on tähistatud väljamõeldud nimedega. Enamasti viitab selline algus jutustaja ja sündmustiku ajalisele lähedusele.

– Põhitähelepanu on aja kulgemisel: määratletakse sündmustiku aeg ("Varakevadel....") ja sageli ka selle suhe jutustuse ajaga ("Eelmisel nädalal...."). Selline teose maailma visandamine eeldab niisiis teatavat ajalist distantsi loo ja jutustuse vahel.

* Artikli valmimist toetas Eesti Teadusfond (grant nr 4799).

¹ K. Ristikivi, Imede saar. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, 1964, lk 185.

² M. Heinsaare, Härra Pauli kroonikad. – Loomingu Raamatukogu 2001, nr 31–32.

³ J. Ehlevest, Ortopedia. – J. Ehlevest, Krutsiaania. Tallinn: Tuum, 1996, lk 5.

– Juhatatakse sisse nii tegevusaeg kui ka -koht. Nagu eelmistegi puhul võivad mõlemad olla jutustaja maailmaga rohkem või vähem seotud ning esitatud kas detailsemalt või üldsõnalisemalt ("Ühel varajasel kevadhommikul jalutas N. linnakese pargis keegi vanahärra"⁴). Esimesest jaotusest eristab siinset kronotoobi selgem määratlemine. Muidugi meenub siinkohal kantseleiametnik Joseph Grandi käsikirja alguslause Albert Camus' "Katkus" kui loomist, teost ja tegu representeeriv sümbolne akt.

Kunsti illusoorne potentsiaal ilmneb selgelt siis, kui tegelikkus on millepärast ebameeldiv ja võimalus põgeneda fiktsiooni näib olevat olukorrast vähemalt osaliseks väljapääsuks. Kujutlusilm võib olla pelgalt teadvuslik, kuid sageli on selle vahendajaks kunst, nii muusika, raamatute, filmide kui ka piltide näol (krestomaatilisteks näideteks võiksid siinkohal olla Kythera saare motiiv, Boccaccio "Dekameroni" või ka "Tuhande ühe öö" raamjutustused). Kalduvus eskapismi, võime pakkuda näilist kaitset tegelikkuse eest pole mõistagi mitte ainult kõrgkunsti tunnuseks, enamasti täidab seda ülesannet ehk edukamaltki massikultuur. Sii kõrvale võib asetada veel ühe aspekti – kunstiga tegelemine või intellektuaalne ajaviide laiemaltki võib iseenesest olla tegelikkusest eraldumise vahendiks ja eesmärgiks. Sellise ideaali kujunemine langeb peasjalikult valgustusaega ja romantismi. Meenutada võiks ühiskonnaelust tagasitõmbuvate intellektuaalide – kunstnike, kirjanike – ühendusi, ringe ja vennaskondi (barbizonlased, natsareenlased; Lesbose saar, villa, suvekodu või noorteadlaste laager vaimse tegevuse paigana, kuid ka näiteks klooster). Iseloomulik on korduv saare kui pagemiskoha motiiv nii otsest kui ka ülekantud tähenduses, sellesse ritta asetuvad näiteks ka Saaremaa biennaalid (1995, 1997).

Need kolm aspekti – kunst ise kui fiktsioonimaailmade looja, kunst kui abivahend tegelikkusest pääsemisel ning looming kui eesmärk tegelikkusest taandumisel – on omavahel sageli põimunud, eristamatud. Järgnevas võetakse nad kokku metafoorse väljendiga *kunst kui pelgupaik*. Ühesõnaga, see on üks kunstiloomingu läbivaid, kuid samas mitte kohustuslikke funktsioone, mida kunstnikud ise ega kunstivälised vaatlejad pole sageli kuigi kõrgelt hinnanud. Ilmne on essentsiaalne side kunsti autonoomia või *kunst kunsti pärast* funktsiooniga, kuid rõhuasetus on teine: tegelikkusest irdumine mitte kui kaasus, vaid kui eesmärk, ning seega võib pelgupaiga funktsioonis näha kunsti autonoomia üht võimalikku äärmust. Pelgupaiga funktsioonile vastupidise suunaga on kunsti sotsiaalse funktsiooni ja selge missiooni otsimine ühiskonnas.

2

Kunsti võime luua olematuid maailmu näib esmapilgul suurepäraselt seonduvat teise *ei-kohaga* – utopiaga,⁵ kuid seda vaid esmapilgul.

Klassikalised utopiad kui ühe autori ideaalse ühiskonna mudeli esitajad on tunnuslikult just kunstiloomingu suhtes olnud vägagi ettevaatlikul või isegi eitaval seisukohal.

⁴ M. Heinsaar, Tere. – M. Heinsaar, Vanameeste näppaja. Tallinn: Tuum, 2001, lk 9.

⁵ Sõna *utopia* on selle looja Thomas More'i leidlik sõnamäng, mille aluseks on võimalus sõna ladinakeelse kirja pildi algustähte lugeda nii *u-* kui *v-*na. See võimaldab tuletamist kahest erinevast kreeka keelsest sõnast: 1. *ū* 'ei' + *topos* 'koht', 'eikoht, koht, mida pole olemas, eikuski!'; 2. *v* 'hea, kaunis' + *topos* 'koht', 'hea, kaunis koht'. Thomas More'i raamatu populaarsus avardas selle pealkirja üldmõisteks, mis on koos oma erinevate tuletistega aktiivses kasutuses tänaseni.

Unistust ideaalsest olust ja riigist, parema ilma üle mõtisklemist võib pidada üheks läbivamaks ideeks inimõtte ajaloos. Selle varasemad kihistused on läbi põimunud mütoloogia ja religiooniga. Skemaatiliselt võiks klassikaliste utopiate arengut ja suhet muude väljamõeldud ideaalilmadega kujutada kolme järguna.

I Eellood

1) Irratsionaalsed (mütoloogilised või religioossed) ideaalpaigad.

Ideaalsus toetus selle kogukonna elanike erilisusele (jumalad vm väljalitid, õilsad hinged, mineviku või tuleviku teistsugused (inim)olendid): kuldajastu (*aetās aurea*), Olümpos, paradiisiaed, Jumalariik – *civitas Dei* vmt.

Seda järku iseloomustab ideaalse koha kättesaamatus tavalisele surelikule. Seega on tegemist selge eristusega see-ilm-teispoonsus ehk tavaliste surelike ning jumalike olendite maailm. Neid kahte eristab ületamatu või vaid äärmuslikel tingimustel, ja enamasti pöördumatult ning vaid üks kord ületatav piir. Selle ületamise vahendiks võib olla surm, mille puhul eraldusjoon kehastub tihti jõena, või reis, millelt naasmine on võimatu. Eedeni aia piiri ületab esimene inimpaar vastupidises suunas, kuid samuti vaid üks kord.

2) Antiiksed ideaalse ühiskonna käsitlused – eeskätt Platoni dialoogid "Riik" ja "Seadused", kuid ka "Timaios" ja "Kritias", mis kasutavad näitena utopialaadsete riikide mudeleid (Atlantis ja eellooline Ateena); Aristotelese "Poliitika" ja "Nikomachose eetika".

II Klassikalised utopiad⁶

1) Ratsionaalsed utopiad – sotsiaalse taustaga ja suhteliselt kindlat eesmärki taotlev kirjandus. Üldsihiks on kirjeldada väljamõeldud maa ühiskonda, mida eelistatakse reaalselt eksisteerivale ja mille kaudu autor esitab oma sotsiaalset ideaali. Klassikalise utopiažanri alusepanijaks peetakse vaatamata samalaadsete otsingute arhailisele levikule siiski Thomas More'i "Utopiat" (1516).⁷ Ratsionaalsete utopiate elanikeks on harilikud surelikud, ideaalühiskonda eraldav piir on ületatav, kuigi raskustega. Eraldatus muust maailmast on eeskätt ruumiline. Üldjuhul paiknevad klassikalised utopilised riigid mingis raskesti kättesaadavas või seni avastamata geograafilises paigas, lemmikmotiiviks kujunes tundmatu saar.

2) Paralleelse nähtusena võib siia lisada hiliskeskaja, renessansi ja uusaaja kirjanduslikud fantaasiailmad. Nende üks taotlus – kaasaegse ühiskonna kriitika – võib ratsionaalsete utopiatega kattuda.

III Hilised utopiad

1) Selles järgus on kirjanduslike ja pragmaatilise suunaga sotsiaalsete utopiate lahknemine selgem. Praktikas seondus maapealse paradiisi ja idealriigi lootus ka Ameerika asustamisega, Uus Maailm näis uue paljulubava algusena. Uue ideena tuleb veendumus, et ideaalne ühiskond pole võimalik väikeses ja suletud süsteemis (kuigi püsima jääb ka vastupidine, eraldatud kommuunide loomine). Selle üheks sõnastajaks on Herbert G. Wells, kes leiab oma raamatus "Kaasaegne utopia", et "kaasaegse utopia tarbeks on tarvis tervet planeeti".⁸

⁶ Eestis on klassikaliste utopiate arengut põhjalikumalt käsitlenud näiteks Aap Neljas, vt A. Neljas, Utopiliste ja pragmaatiliste riigiteooriate areng antiikajast prantsuse revolutsioonini (Platonist jakobiinide diktatuurini). Tartu, 1992. (Diplomitöö käsikiri Tartu Ülikooli õigusteaduskonnas); kuid ka H. Salu, Utopia ja futuroloogia. – H. Salu, Utopia ja futuroloogia. Lühiaurimusi kirjandusest. Lund, 1972, lk 5–35.

⁷ T. More, Utopia. – Loomingu Raamatukogu 2002, nr 11/12.

⁸ H. G. Wells, A Modern Utopia. Lincoln: University of Nebraska Press, 1967, lk 21.

Reaalset ja ideaalset eraldav piir on seega ületatav teatavate ühiskondlike muutuste kaudu – kas rühma inimeste eraldumine kommuuniks või terve ühiskonnakorda muutev revolutsioon.

2) Hiline utopiasugemetega ulmekirjandus. Siin on eraldatus enamasti kas ajaline (tulevikuühiskond) või aegruumiline (teised planeedid), varasem geograafiline eraldatus kaob ühes maadeavastamiste kuluga.

Klassikalist utopiat iseloomustab püüd esitada terviklik ja ammendav ühiskonnamuudel ning seetõttu tuleb neis tahes-tahtmata võtta mingi seisukoht ka vabade kunstide kohta.

Thomas More'i "Utopias" pööratakse utopilisele kirjandusele iseloomulikuna suurt tähelepanu arhitektuurile – linnade, eluhoonete ja võimsate templite kirjeldamisele. Nii ehitus kui ka rietus on rangelt unifikseeritud, käsitöö ja ehituskunst seega kõrgel järjel, kuid mitte uuenduslik ja loov. Muude vabade kunstide kohta on andmeid suhteliselt napilt. Saame küll teada, et saarel polnud lubatud kujutada jumalat (kuid seda tingis eeskätt erinevate uskude olemasolu ja püüd selles olukorras saavutada rahu ja konsensus⁹) ning et see keeld ei laienenud inimese kujutamisele (väärat kodanikele püstitati turuplatsile mälestuskujusid¹⁰). Juttu tehakse ka kreeka poetide teostest, kuid neist olulisem roll näib siiski olevat filosoofial, loogikal ja matemaatil. Kunstidest enim sümpaatiat ja tähelepanu pälvib muusika, nii ilmalik, mida kuulatakse õhtusöögi ajal ja vabadel tundidel,¹¹ kui ka vaimulik, mis on olulisel kohal jumalateenistusel. Huvipakkuv on aga utooplaste muusika erinevus jutustaja, Raphael Hythlodaeuse kaasaegsest ehk "meie" muusikast: "...kogu nende muusika.... meenutab ja väljendab niisugusel määral loomulikke tundmusi, heli ja viis on nõnda seatud ja meeldivaks tehtud, et olgu siis tegemist palve- või rõõmu-, kannatuse-, mure-, leina- või vihalauluga, annab meloodia asja sisu nõnda edasi, et see kuulaja meeli imelisel kombel liigutab, läbib, härdaks teeb ja sütitab."¹² Seega kui muud representatsiooniviisid on "Utopias" taandunud, siis langeb kujutav funktsioon seda enam muusikale.

Ka Francis Baconi "Uues Atlantises" (1627) puuduvad otsesed viited kirjandusele ja kunstile kui tegevusaladele. Palju tähelepanu pööratakse taas avalikele hoonetele, mille eesotsas seisab saare uhkus – Salomoni maja kõikvõimalike kunsti- ja teadussaavutuste näidistega: "Seadusandluse ja riituste jaoks kasutasime kahte väga pikka ja uhket galeriid. Ühes olid näidised ja mudelid parimatest leiutistest, teises suurimate leiutajate kujud."¹³ Teadus on saarel olulisel ja valitseval positsioonil, eksisteerib ka teatud kunstiline tegevus ja räägitakse raamatutest kui teadmiste allikaist, kuid see kõik näib olevat eeskätt utilitaarse loomuga. Ja taas on olulisim kunstiala muusika, nii hümniid jumalatele kui ka võrratul tasemel oskus helidega imiteerida.¹⁴ Seega näib muusika ka siin, kas siis teadlikult või mitte, omandavat teiste valdkondade funktsioone.

⁹ T. More, Utopia, lk 123.

¹⁰ T. More, Utopia, lk 101.

¹¹ T. More, Utopia, lk 66, 74, 89.

¹² T. More, Utopia, lk 125.

¹³ F. Bacon, New Atlantis. – University of Virginia Library: Electronic Text Center, <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/BacAtla.html>, 1993, lk 137.

¹⁴ F. Bacon, New Atlantis, lk 134.

James Harringtoni "Oceana riik" (1656)¹⁵ on teistega võrreldes vähem narratiivse esitusega ja ka otseselt kunsti positsioonile selles ühiskonnas pole tähelepanu pööratud. Küll aga leiame riigieelarve jaotusest rea, kus linnaehitusele, parkidele, skulptuuridele jmt eraldati küllaltki soliidsed summad. Riigieelarvest toetati ka kahte teatrit ja nelja parimat poeti.

Klassikalistest utoopiatest on kunstiloomingule ilmselgelt kõige rohkem tähelepanu pööratud Tommaso Campanella "Päikeselinnas" (1602)¹⁶ – nii maalikunst, skulptuur, poeesia, muusika kui ka arhitektuur on mainitud kõrgelt hinnatud tegevusaladena. Päikeselinnas kuuluvad nad Tarkuse haldusallas ja asetuvad võrdväärsete maailmatunnetusvahenditena teaduse kõrvale. Ka Päikeselinnas oli kõrgel tasemel ehituskunst ja linnaplaneerimine, kuid ehk kõige huvipakkuvamana sisaldab raamat utoopilise kirjanduse värvikamaid piltkunsti näiteid – seinamaalide kirjeldusi. Needki maalid aga täitsid selget sotsiaalset tellimust: olid hariduse andmise abivahendiks. Kõik Päikeselinna teadmised olid niisiis esitatud pildiliselt või avaliku muuseumina. Nii oli kunst taas utilitaarne ja kunstnik riigi teenistuses.

Suhteliselt vähe tähelepanu pööravad kunstile hilisemad sotsialistlikud utopiad ning meenutagem, et marksismi-leninismi klassikuil puudus samuti selgepiiriline esteetiline kontseptsioon.

Tuntuim ja enim diskuteeritud teema on aga kahtlemata Platoni vaatepunkt kunstile tema ideaalriigi kirjeldustes. "Riigi" X raamatu alguses tuuakse ära keeld tegelda jäljendava poeesiaga (nt tragöödia) ning arusaama kunsti mimeetilisusest selgitatakse maali kui mitmekordse ja ignorantse mimeesi kaudu, mis seetõttu ei jõua asjade tõelisele olemusele ja eksistent-sile ligilähedale. Tragöödia on imitatsioon nagu maalgi ja seega tõe tunnetamise vahendina abitu.¹⁷ Kunstidest ainsana olid Riigis lubatud ekstaatilise moega hümnid jumalatele. Mimeetilise poeesia ja maalikunsti kõrvutusest on sageli tuletatud ka keeld viimasega tegelda. Siiski otsest keeldu "Riigist" ei leia ning võib oletada, et utilitaarne pildiline kujutamine – kangelased, jumalad – oli ka Platoni Riigis omal kohal. Poeesia tõuseb Platoni esteetika tõlgendustes omamoodi kunsti metonüümiaks, selle eituse taustal ununeb tihti näiteks positiivne suhtumine muusikasse. Mimeetilise kirjanduse hülgamise põhjuseks oli eeskätt eespool sõnastatud kunsti illusoorsete paikade loomise võime.

Selle seisukoha vastuokslikkuse üle on arutatud palju, peegeldavad ju Platoni enda suurepäraseid kirjanikuvõimed ning teistes dialoogides (nt "Kratylos", "Kritias", "Gorgias", "Ion", "Pidusöök") väljendatud mõtted tema enda ergast kunstimeelt.

Kuid – ja see on oluline – sama vastuolu ongi utoopiatele tunnuslik. Utopiad kasutavad kunsti võimet luua olematuid fiktsioonimaailmu vahendina utoopiliste riikide rajamisel, kuid samas on selles ka teatav ennasthävitav alge: kunst, asudes utopia loomise teenistusse, kirjutab alla kui mitte oma surmaotsusele, siis vähemalt paratamatule utilitaarsusele. Kunsti roll utoopilises ühiskonnapildis on kas tõrjutud või rangelt ideoloogiline.

¹⁵ J. Harrington, *The Commonwealth of Oceana*. – Liberty Library of Constitutional Classics, <http://www.constitution.org/jh/oceana.htm>, 1998.

¹⁶ T. Campanella, *The City of the Sun*. – Project Gutenberg, <ftp://ftp.ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/etext01/tcots10.txt>, 2001.

¹⁷ Plato, *The Republic*. – The Internet Classics Archive, <http://classics.mit.edu/Plato/republic.11.x.html>, 1994.

Just nimelt võime loobuda omaenda kronotoobi loomise kaudu tegelikust, reaalsest ajast ja kohast on see, mis teeb kunsti mõistusliku ideaalriigi jaoks sobimatuks ja isegi ohtlikuks. Nii on kunsti funktsiooni küsimus ja kunsti tarve oma eksistentsi tõestada kerkinud esile just totalitaarsetes ning religioossetes, ühele ideele allutatud ühiskondades, kus on ka kunsti õigust olemasolule kõige rohkem kahtluse alla pandud.

Sellele järeldusele tuginedes võibki asuda vaatlema üht XX sajandi laialt ulatuslikuma mõjuga totalitaarset esteetilist programmi – sotsialistlikku realismi. Siinse käsitluse huviorbiidis on sotsialistliku realismi dogmade kajastumine Eestis ning selle "loomingumeetodi" haripunkt enne Stalini aja lõppu.

Sotsialistlik realism jõudis Eestisse valmistootena, ja õigupoolest ongi selle kaanoni sisemine areng olnud minimaalne alates tema lõplikust sõnastusest 1934. aastal asutatud Nõukogude Liidu Kirjanike Liidu põhikirjas. Sotsialistliku realismi esteetiline kontseptsioon on esitatav kolme-nelja lausega, seega hõlpsalt omandatav ja allaneelatav nagu enamik leninlik-stalinlikke dogmasid. Esimesed tutvustused Eestis pärinevad 1940. aastast (Loomingus,¹⁸ ilmuma hakanud Sirbis ja Vasaras jm) ning interpreteerivad ja seletavad seda küllaltki vabameelselt, nagu stalinismi hiilivale tulekule sel ajal omane oligi. Eluläheduse soov polnud Eesti kunstikontekstis uus, peamise uuendusena lisandub kunsti missiooni ja sotsiaalse funktsiooni nõue. Nii kirjutab Johannes Semper: "...kirjandus ja kunst leiab oma õige olemise alles elulise tõe teenistuses, oma ühenduses ühiskondliku elu nähtustega...."¹⁹ ja Armin Tuulse märgib, et tänapäeval on kunst "vabastatud omaette olemisest ja viidud kõigi teiste elualadega ühiskonna teenistusse".²⁰ Neid sõnavõtte ei saa pelgalt kaasajooksuna tõlgendada, üritati ju ühtaegu varasemast kirjandusest ja kunstist päästa ning õigeks kirjutada nii palju kui võimalik: "Selles valguses vaadatuna oli suur osa endist arengut vaid ettevalmistuseks uuele ajastule."²¹ Põhirõhk oli pigem vene realistliku kirjanduse ja peredvižnikute tutvustamisel. Kunstikriitika nendib positiivsena meetodi ja temaatika muutumist, ja taunib ka vana, kuid hilisemaga võrreldes ikkagi väga pehmelt. Kirjanike ja kunstnike töödes vahetult eelneva ja järgnevaga võrreldes ja eriti neil, kel niigi realistlik substants olemas, erilisi muutusi näha ei ole. 1. mail 1941 avatud Riikliku Kunstimuseumi uue kunsti osakonnas asusid kubistid sõbralikult teiste kunstnike kõrval.

Vahetult pärast sõda jätkub sama liin: veel esimestel sõjajärgsetel näitustel mahuvad ühiste seinte vahele nii siin- kui sealpool rinnet tehtu.²² Ometi, ja eriti tänu Jüriöö näitusele 1943 on põhimõtteline nihe juba toimunud.

Kaastekstid (arvustused jmt) jätkavad siiski peaaegu samast punktist, kus 1941. aastal kohalik nõukogude ajakirjandus katkes. Nihe on järgutine, dogma kinnistub ja enam seda iseseisvalt ei interpreteerita (viimased katsed olid minu mulje järgi 1946).²³ Positiivne programm muutub valdavalt umb-

¹⁸ Nt E. H u b e l, Jooni sotsialistlikust realismist. – Looming 1940, nr 8, lk 845–865.

¹⁹ J. S e m p e r, Suur Oktoober ja meie haritlaskond. – Looming 1940, nr 9, lk 964.

²⁰ A. T u u l s e, Töö Eesti kunstis. – Looming 1941, nr 1, lk 31.

²¹ A. T u u l s e, Töö Eesti kunstis, lk 38.

²² L. S., Muljeid näitusest "Eesti kunst Suure Isamaasõja päevil". – Sirp ja Vasar 11. XI 1944, nr 5.

²³ Kõige mõtlemissuurem arendajana paistab silma J. Semper oma kirjutistega, nt: J. S e m p e r, Eesti nõukogude kunst sotsialistliku realismi teel. – Sirp ja Vasar 26. V 1945, nr 21; J. S e m p e r, Eesti nõukogude kunsti iseloomustavaid jooni. – Sirp ja Vasar 20. X 1945, nr 42.

isikuliseks (n-ö juhtkirjana ja allkirjata, sest tõde on objektiivne ja seega ilma igasuguse individuaalsuse varjundita), arvustused, kriitika jmt seevastu üha enam nimeliseks nii kritiseeritavate kui ka kritiseerijate osas (1940–1945 oli just kriitika umbisikuline). Kriitika jääbki väljundiks, kus õnnestub kõige enam oma loovat fantaasiat väljendada. ÜK(b)P KK otsusele "Ajakirjadest "Zvezda" ja "Leningrad"" järgnevad esimesed tõsisemad üksikisikute vastu suunatud sammud.

Juba esimestest sotsialistliku realismi tutvustustest peale oli pöhirõhk ühel punktil, dogma teised nõudmised, nt vormilised ja stiililised, esitati märksa leebemalt ja andsid kunstnike segast tausta mööndes õppimis- ja kohanemisaega. Selleks punktiks oli side kaasajaga, s.t konkreetse ja äratuntavas kohas ning reaalses ajas püsimine. Kaasaegsus pidi avalduma läbi kujutatud sisu, teema. Kunst ei tohtinud olla lahus muust ühiskonnast ega ajada n-ö omaenda asja, rääkimata omaenese sõltumatu aegruumi loomisest.

See nõue oligi otseselt suunatud sinise kirjutise lähtekohana sõnastatud kunsti funktsiooni – kunst kui pelgupaik – vastu. Kui seda funktsiooni iseloomustab kunsti pürgimus vabaneda konkreetsest ruumipunktist ning ajast (olla ruumi- ja ajaülene ehk igavikuline), siis sotsialistliku realismi pöhirõhk on kahtlemata sellele vastupidine. Koht ja esmajoones aeg peab olema äratuntav ja konkreetne. Sellest nõudest lähtub ka enamik varasemast n-ö pehme perioodi kunstikriitikast.

Mõistagi on see nõue olemas juba esimeses sotsialistliku realismi kanooniseerinud dokumendis, 1934. aastal asutatud NSVL Kirjanike Liidu põhikirjas: sotsialistlik realism nõuab kirjanikult ajaloolise ja konkreetse tegekkuse tõepärast kujutamist selle revolutsioonilises arengus ning see peab olema ühendatud töötava rahva sotsialistlikus vaimus ideelise ümberkujundamise ning -kasvatamise ülesandega.²⁴ Sama sõnastus rändas kõikide loomeliitude põhikirjadesse kui kohustuslik kogu nõukogude kultuurile.

"Pehme" kriitika peaetteheideteks olid valdavalt: kaasaeg pole tajutav, näiliselt (pealkirja järgi) tööteemaline maal on tegelikult lihtsalt maastik, või ei ole võimalik aru saada, mis eristab kujutatud rukkilõikust kümne aasta tagusest.²⁵ Sellega oli otseselt seotud ka individualiseerimise küsimus – kriitika etteheideteks oli siin inimfiguuride liigne üldistatus.

Kõige lõpuleviidumalt sõnastas aja- ja kohanõude ilmselt J. Semper 1945. aastal, ületades selle ehk isegi liigtarga lõpliku selgusega märgatavalt väljakujunenud dogmat: "Edasi märgime ära asjaolu, et eesti nõukogulikku kunsti on endisega võrreldes sisse tunginud a e g, kui nii võib öelda. Endine kunst tahtis olla väljaspool konkreetset aega, jah, sageli ka väljaspool konkreetset ruumi. Nõukogulikule kunstile on see eemalehoidumine ajast võõras. Just ajalisel konkreetset sündmused ja isikud on need, mis nõukogude kunstnikku enam huvitavad kui nimetud sündmused ja nimetud isikud või kohad."²⁶

Kuna sotsialistliku realismi kaanoni järgimine jätkus ka pärast Stalini surma, pakub selgelt määratletud aja- ja kohanõude seisukohalt huvi veel näiteks Leonid Stolovitši 1960. aastast pärinev artikkel "Kaasaegne ja "igavene" kunstis". Lähteküsimus on tõesti eluline: "Kas.... kirjanikele esitatud üleskutsese – luua kaasaegseid teoseid – ei takista mitte kirjutamast teoseid, millesse

²⁴ Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет. Москва: государственное издательство "Художественная литература", 1934, lk 716.

²⁵ J. Semper, Eesti nõukogude kunst sotsialistliku realismi teel.

²⁶ J. Semper, Eesti nõukogude kunsti iseloomustavaid jooni.

on kätketud igavene sisu.”²⁷ L. Stolovitš lahendab küsimuse täiuslike marksistlik-leninliku dialektika reeglite järgi: ”Igavene” on see, mis on alati kaasaeagne, seega see, mis pole olnud kaasaeagne, ei saa muutuda igaveseks. ”Igavene” võib esineda aga kahel viisil – kujundi ja teemana, millel on jääv väärtus. Püsivateks kujudeks on mõistagi tüüpilised kujud – stalinliku esteetika teine kese. Igavesed teemad on aga kaasaeagsed teemad, mis ainult kaasaeagse kaudu muutuvad igavesteks.” Ning artikli lõpetab suurepärase kaasaja määratlus: ”Kaasaeg ei moodustu ühest päevast, kaasaeagsus hõlmab ise rea aastaid.”²⁸

Et ajas püsimise nõue aga tõepoolest sotsialistliku realismi eesmärke arvestades oluline oli, on ilmne, lugegem kas või Juri Sobolevi märkmeid tema enda ja Ülo Soosteri kohta märksa hilisemast ajast: ”Meil oli probleeme aja ja ruumiga. Me mõlemad otsisime kadunud aega. [...] Aja lünklikkus ja diskreetsus sünnitas ka r u u m i probleemi... [...] Tavalisel kujul olime me kolmandas paigas – fiktiivsel saarel virtuaalses ruumis, teises riigis. Me olime vallatud soovist leida enda orgaaniline koht ajas, elimineerides ennast sellest, mis toimub ümberringi.”²⁹

Siit võib tagasi pöörduda kunsti pelgupaiga-funktsiooni ja utopia erinevuste juurde.

Mõlema loodud illusoorsete kohtade peamiseks erinevuseks ongi aja kulgu. Kunstiteose aeg kulgeb tegelikkusega võrreldes teistmoodi ja nihetatult, see võib olla ka seiskunud, rääkimata fiktsioonimaailma võimalikest akroonia-test. Klassikalise utopia aeg kulgeb nagu pärisaeg, lineaarselt, inimesed sünnivad ja vananevad, aastad mööduvad jne. Utopia eelduseks on loodud ühiskonnamudeli stabiilsus ning samuti hirm selle kadumise ees – sellest ka tavapärase eraldatus muust maailmast. Utopia eesmärk polegi sündmustik, mis aja tavalist kulgu nihestaks. See on iseloomulik vaid düstootopiatele ja kirjanduslikele utopiatele, mille eesmärgiks pole pelgalt sootsiumimudeli esitamine. Just antiutopiates on tavapärase tasakaalu rikkuv, oma loomult sellele ühiskonnale võõras element, katalüsaator, mis vallandab potentsiaalsed sündmused ning ühtaegu osutab ka näilise ideaali nõrkustele. Nii muudab Aldous Huxley ”Heas uues ilmas”³⁰ utopia normaalaja kulgu metslase ja Linda kui vananevate olendite leidmine ja toomine ühiskonda, Karl Ristikivi ”Imede saares” on selleks häirivaks elemendiks vürsti laevkond (kui see võidi ka ”ära seedida” ja petteillusioonidele lootma jäädes minema saata, jäi veel teine, omaenda hõõguv vulkaan – Heliodorose rahvas).

Tasub meenutada ka Mihhail Bahtini idüllikronotoopi, mille tunnuseks on tegelaste kokkukasvamise tegevuskohaga (kodupaik). Idüll areneb omaenese väikeses, ruumiliselt piiratud maailmas, seotus välisega on ebaoluline. Sellele vastab ka süžee: ”Idüll reegli kohaselt ei tunne idüllimaailmale võõraid kangelasi.”³¹

Sotsialistliku realismi puhul tundub eelöeldut lihtne olevat ümber lükata väitega, et ei kujutatud ju iial tõelist kaasaeaga. Seega oleks ideaalselt kaanonile vastav teos pigem just pelgupaiga-funktsiooni näiteks – põgenemiseks seni veel häiriva tegelikkuse eest fiktsionaalsesse sotsialismiidüllis. Kaasaeg-

²⁷ L. Stolovitš, Kaasaegne ja ”igavene” kunstis. – Looming 1960, nr 1, lk 137–150.

²⁸ L. Stolovitš, Kaasaegne ja ”igavene” kunstis, lk 150.

²⁹ J. Sobolev, Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. – Tallinn-Moskva 1956–1985. Koostajad L. Lapin, A. Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 12.

³⁰ A. Huxley, Hea uus ilm. Tallinn: Eesti Raamat, 1989.

³¹ M. Bahtin, Aja ning kronotoobi vormid romaanis. – M. Bahtin, Valitud töid. Tallinn: Eesti Raamat, 1987, lk 157.

suse nõue oli aga marksistlikult dialektiline, mida avati seletustega, et kaasaeg on õieti ka tulevik, et kaasaeg peab olema positiivne ja sotsialistlik realism ei kujuta mitte oleviku puudusi, vaid on pilgu pööranud tüüpilisele, teisisõnu tulevikku. Muidu ei saakski ta mõjuda kasvatavalt. Seega loob sotsrealistlik teos tõepoolest oma kaasajast erineva kronotoobi. Kuid ajalikkuse nõue püsib siiski, selle ainsaks ja peamiseks eesmärgiks on välistada vabalt kulgevate illusioonide teke, kunstiteose maailm saab sündida vaid ühtede ja kindlaksmääratud reeglite järgi. Asja tegi keeruliseks see, et neid reegleid, erinevalt teistest reglementeeritud kultuuriga ühiskondadest, põhimõtteliselt kunagi ei avatud. Kunsti tõelise kaasaegsuseni või sihini oli võimalik jõuda vaid sisekaemuse, vaimse ja religioosse ühteitumise läbi partei või täpsemalt Stalini tahtega, mis võis sündida ainult totaalse armastuse kaudu. Seda müstilist rituaali on põhjalikult kirjeldatud, Eestis on seda Juhan Smuuli toel suurepäraselt teinud Jaan Undusk³², kuid sama teemat käsitleb ka tuntud ja palju vastukajasid põhjustanud Boris Groysi raamat "Stalinistiil"³³.

B. Groysi lähteideeks on, et erinevalt varasematest kaootiliselt kujunenud ühiskondadest seadis revolutsioonijärgne Venemaa uue maailma loomisel eesmärgiks, et see peab tulema kaunis. Nii sai selle maailma loojast, partei juhtkonnast, omamoodi kunstnik, kelle materjaliks oli kogu maailm.

Kuid B. Groys läheb veelgi kaugemale, väites, et stalinlik uue maailma rajamine, sotsialismi ehitamine, oli õigupoolest avangardi kunstiprojekti võidulepääs. B. Groys nimetab seda Stalini esteetilis-poliitiliseks pöördeks. Ühenduslülil avangardiga loob rühmitus Lef, kelle põhimõtteks oligi kunstist loobumise pinnalt asuda kogu uue ühiskonna kujundamisele. Niisiis – kuna avangardistlik esteetika politiseerus, oli sellele vastureaktsioon parteipoliitika estetiseerimine.

See hiilgav mõttekäik sisaldab siiski endas mitmeid küsitavusi, olulised neist on kaks. Kõigepealt nimetab B. Groys vähimagi põhjenduse selleks stalinlikuks kunstiprojektiks nii sotsialistliku riigi rajamist kui ka sotsialistlikku realismi. Mõlemad oluaks nagu üheks ja samaks avangardiidee jätkuks. Ometi on sotsialistlik realism vaid ühiskonna üks aspekte ning seesmiselt vägagi vastuoluline.

Märkinis ennist, et sotsialistliku realismi esteetika on sõnastatav paari lausega. Kuid nendes lausetes on tõepoolest palju geniaalset lihtsust, nii selles, mida nad ütlevad, kui selles, mida nad vaikimisi kehtestavad. Et sotsialistliku realismi kaanon oli sama kõikide kunstialade jaoks, puudub vajadus ka siinkohal nende lahutamiseks. Dialektilised nõuded, mis eeldavad teoselt konkreetset ja individualiseeritud kaasaega tõetruult kajastavat realismi üheaegselt tulevikku suunatud tüüpilisega, nii tegelikkuse tunnetamist võrdse teadusega kui ka sotsialismiehitaja kasvatamist, parteilist sisu ja rahvuslikku vormi, loovad üheskoos riikliku survemehhanismiga tõeliselt paranoilise olukorra ja sfinkslikult lahendamatu ülesande. Eriti leidlik aga oli võimalike eksimuste dialektika, oht kalduda ühelt poolt formalismi (puudub individualiseeriv ja kaasaegne) või teisalt naturalismi (puudub tüüpiline), oht olla kas kosmopoliitne või kodanlik-natsionalistlik – sõnaga, mitteeksimist oli selles olukorras võimatu vältida.

³² J. Undusk, Stalinismi müstilised ja maagilised märgid: Juhan Smuuli "Poeem Stalinile" oma retoorilises ümbruses. – J. Undusk, Maagiline müstiline keel. *oxymora* 2. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 1998, lk 137–164.

³³ B. Groys, Stalinistiil. – Akadeemia 1998, nr 2–5, lk 417–446, 645–670, 855–894, 1083–1106.

"Kaks viga esineb kunstnikel kõrvuti. Ühelt poolt kantakse mehaaniliselt sotsialistlikku temaatikasse senine formalistlik käsitlus, kus teema oli kõrvaline, peaasjaks oli ruumiline ja värviline lahendus. Teiseks hädaohuks on formalistlikult õppinud kunstnike juures labastav ja hingetu naturalism.... rakendatud ainult teatud pealkirja kujudes väljendama."³⁴

Ning: "Formalismist naturalismini on üks samm. Formalismi elemendid põimuvad reeglina naturalismiga. Need oma olemuselt kaks äärmust ühtivad peamises: kunsti ükskõiksuses elu vastu, kunstniku ükskõiksuses sisu vastu...."³⁵

Sellise vormi ja sisu dialektika abil loodi suurepärase ennasthävitav mehhanism kunsti ja kirjanduse, kuid ilmselt ka muusika tarvis. Kui küsida, kuhu selle areng oleks veidi teistsuguste ajalooliste tingimuste korral edasi läinud (nt Stalini surm kolm või kümme aastat hiljem), võiks oletada kirjanduse ja kunsti peaaegu täielikku hääbumist. Uusi kunstiteoseid oleks asendanud värvireprod (nende levitamine oli korduvalt esitatud nõue) ning oleks piisanud vaid paarist kanoonilisest õuelaulikust. Kirjanduses toimus selline enesehävitav ju vägagi edukalt, proosa osas oldi aastatel 1950–1953 praktiliselt sihile jõutud. Ka siin oli soosituim luule ning ei ole keeruline näha sidet Platoni jumalike hümnide, kristlike ülistuslaulude jmt. Nii nagu Platoni "Riigis" oli muu tegelikult, küll mitte otsesõnu, vaid palju tõhusamalt toimiva mehhanismi kaudu lihtsalt välistatud. Ning välistatud küünilise dialektika – kunstide öitsengu kuulutamise loosungi all (just sellel kohal B. Groys mu meelest eksibki, lugedes loosungit tegelikkuse pähe). Ainsad püsijäävad kunstid olid arhitektuur ja filmikunst, ehk ka teater, ülejäänud professionaalse kunsti asemele asunuks isetegevus – ebaprofessionaalsete kopistide jõuk. Seega pole stalinlik kunstiprojekt mitte ikonoklastiline, küll aga enast ise hävitav.

Teine küsitavus B. Groysi mõttekäigus on uue sotsialistliku ühiskonna loomise seostamine avangardi uue maailma loomise pretensiooniga. Kui B. Groysi järgi Stalin oli Lef'i kunstiprojekti pärija, tuleks esmalt küsida, kas Lef'il ikka oli kunstiprojekt?

B. Groysi teravmeelse lahenduse teevad küsitavaks nii varasemad utopiad kui tegelikult eksisteerinud totalitaarsed või religioossed suletud ühiskonnad. Kunsti positsioon on neis hämmastavalt sarnane. Just need ühiskonnad on alati tajunud kunsti ohtlikkust riigikorrale, selle pehmemaks tulemuseks on arutelud kunsti olemasolu õigustavate funktsioonide (sotsiaalse, kasvatusliku) üle, tõsisemaks normatiivne reguleerimine või äärmusena ikonoklastism. See kogemus ei õigusta stalinistlikus kunstis nägema vaid modernismi lõpetamata projekti (B. Groys toob küll paralleele ka natsikunstiga), kuigi seob tõepoolest modernismi ühe ambitsiooni revolutsioonilise marksismiga.

Kui kunst asub tegelikult ühiskonda muutma, siis on see kas illusioon või pole enam tegemist kunstiga. Vahe, kuigi ehk märkamatu, on kindlalt olemas. Hasso Krull väitis II Saaremaa biennaali retseptis, et kunsti invasioon on näiline, olles paratamatult seotud oma vastandi evasiooni või eskapismiga.³⁶ Seega ka sooviga mitte tegelda tegeliku eluga, vaid luua fiktsioone, teha nagu päris, teades, et see tegelikult pole päris.

³⁴ Eesti kunsti suured ülesanded. – Sirp ja Vasar 17. III 1945, nr 11.

³⁵ O. Tam m, Vormi ja sisu dialektika II. – Sirp ja Vasar 13. VII 1946, nr 28.

³⁶ H. Krull, Invasioon ja evasioon. Saaremaa biennaali problemaatikast. – Eesti Ekspress 8. VIII 1997, nr 32.

Samasuguse, peaaegu marksistliku dialektika järgi võib eristada ka modernismi utoopiat tegelikult elluviidavast utoopiast – viimane on paratamatult kunsti hävitav, kunst võib olla abivahendiks (nagu kirjandus utoopia kirjapanekul), kuid mitte teostajaks. Esimese puhul on ambitsioon ühiskonda muuta ikka *nagu*, nagu päris, illusoorne. Kui see *nagu* ületatakse, kaob ka kunst selle otseses mõttes, muutub vaid utilitaarseks tegevuseks, ning just see juhtus ju ka Lef'iga.

Kuid samas ei saa kõrvale heita B. Groysi väidet, et stalinism on ühtaegu ka esteetiline projekt. Esteetilisuse tingib ilukategooria püsimine, looduse allutamine inimesele pidi ka maailma kaunimaks muutma. Eriti kinnitavad seda seost suurejoonelised linnaplaneeringud, kuid ka lõputud pargid, viljapuudealleed ning sookraavid. Kunst selles süsteemis pole tööpoolest vajalik või kui, siis vaid platonliku ekstaatilise, jumaliku algega teadvuseväliselt ühineva kogemusena või puhtutilitaarse pildikultuurina. See sarnaneb mitmete varakristlike esteetiliste arusaamadega, mis tunnistavad igati täiuslikku ja jumalikku ilu, kuid kunst kui ebatäiuslik oli tõelisest ilust lahus. Ilu ja kunst lahutatakse ka modernismis, kuid teistpidi, mitte kunsti, vaid ilu ebatäiuslikkuse tõttu.

Ja nii saabki lahendada B. Groysi vastuolu – loomulikult on stalinism ka esteetiline projekt, kuid mitte enam kunstiteos. Sellele eelnenud modernism oli ju juba kunsti ilust lahutanud, ning stalinism tegi seda omal totalitaarreligioosel kombel veel kord, kuid teises suunas.