

möödunud 160–170 aasta jooksul kogunenud (ja sageli ka vahepeal ununenud) teadmisi, kogemusi ja ideid, mille läbi- ja uuestimõtestamisega distsiplinaarsetel väljadel kulgejad alati pidevalt tegelevadki.

Temaatiline maal ja destilleeritud subjekt, ehk kormašovlikud elu- ja kunstitunnetuse sümptomid

INDREK GRIGOR

18. oktoobrist 2013 – 9. veebruarini 2014 oli Kumu kunstimuuseumis avatud Kädi Talvoja kureeritud näitus „Pühalik kaasaeg. Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid”. Sellega kaasnes samanimeline kataloog, mis sisaldas nii Kormašovi kui ka karmi stiili seisukohalt tähelepanuväärseid artikleid kuraator Kädi Talvojalt ja Eesti kunsti-teaduse klassikult ning Kormašovi kaasaegselt Boris Bernsteinilt.

Kädi Talvoja katsed rehabiliteerida subjektsus karmis stiilis

Kädi Talvoja metodoloogiliseks ja/või ideoloogiliseks lähtepunktiks on ilmselt tema artiklis „„Karm stiil” nõukogude uuringute kontekstis”¹ Jochen Hellbecki abil sõnastatud nõukogude uuringute kriitiline platvorm: „Nõukogude kogemust analüüsid võetakse jätkuvalt aluseks mudelid, mis käsivad nõukogude subjekti sotsiaalsest ja poliitilisest keskkonnast täielikult võõrandununa ja indiviididele poogitakse subjektsus vaid sel määral, mil nad on režiimi huvi- ja väärtustega vastuolus.”² Talvoja leiab, et selline lähenemine „ei loo niivõrd uut diskursust, kuivõrd tõukub vanast ametliku ja mitteametliku, konformistliku ja nonkonformistliku kunsti vastandamisel põhine-

1 K. Talvoja „Karm stiil” nõukogude uuringute kontekstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2012, kd 21 (1/2), lk 112–129.

2 J. Hellbeck, Speaking Out: Languages of Affirmation and Dissent in Stalinist Russia. – Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History 2000, vol. 1 (1), lk 73–74 (viidatud: K. Talvoja, „Karm stiil” nõukogude uuringute kontekstis, lk 122).

vast mudelist, aga kriitiliselt positsioonilt. Nii käsitletakse konteksti loomisega tegelevates peatükkides Kormašovi oma põlvkonna tüüpilise erandina ja pildipõhises vaatluses saavad kõrgendatud tähelepanu tema temaatilised maalid, ambitsiooni-ga setitada nende abil välja spetsiifiliselt kormašovlikud elu- ja kunstitunnetuse sümptomid.”³

„Tüüpilise erandi” väljendi abil osutab Talvoja Kormašovi käsitlusi iseloomustavale absurdse võitu olukorrale: ühelt poolt oli tegemist kaasaja ametliku ideoloogilise nomenklatuuri poolt hinnatud meistri-ga, kelle panusest nõukogude väärtus-süsteemis kõrgeima žanri, temaatilise maali arengusse Eestis annab tunnistust Kormašovi maalide arv kunstimuseumides. Kuid teisalt käsitletakse Kormašovi, ametliku kunsti edasiarendajat, täna-päeval üksikisiku tasandil kui „tüüpilist erandit”, kellele ei saa „ideoloogilist enesemüümist või allaheitlikku kohandumist süüks panna”.⁴

„Spetsiifiliselt kormašovlikke elu- ja kunstitunnetuse sümptomeid”, mis võimaldavad vaatamata aja, ühiskonna ja kunsti muutumisele püsima jäävat kunstilist üldistust, näeb Talvoja väljenduvat kunstniku religioossuses. Rõhutades religioossuse olulisust Kormašovi käsitusel, tõstab artikkel selle eraldi välja sotsiaalse konteksti loomisega tegelevate peatük-kide hulgast. Viimased omakorda, olles kooskõlas artikli üldise eesmärgiga rõhu-tada subjekti rolli, ei vaatle mitte otseselt poliitilist olukorda, vaid lähtuvad enne-kõike põlvkondlikust vastuolust, käsit-ledes esteetilist uuendust põlvkondliku

nihke raames kui noorte vihaste meeste kujunemist normaalparadigmaks.

Kulminatsioon, millele Talvoja ar-tikli silmatorkavalt põhjalikud ja suure haardega konteksti esitavad osad pinda loovad, algab artikli teisest poolest, pea-tükiga „Vastuokslike diskursuste põi-mumised”. Selle keskmes on Kormašovi loomingus märgilisele kohale asetatud kompositsioon „Söömaaeg” aastast 1968, mis markeerib karmi stiili lõppu kunstni-ku loomingus: „„Söömaaegas” põimuvadki elemendid esmapilgul vägagi vastuoksl-kest filosoofiatest. Nõukogulikke väärtusi propageeriv progressiideoloogia, mille mõjualasse võiks põhimõtteliselt liigitada kõik Kormašovi varasemad temaatilised maalid, on siin asendumas pigem kristli-ku vaimsuse ja eksistentsialistliku elutun-netusega ning modernistlik üldistav vor-mikäsitus paljastab siin üsna hästi oma etnograafilis-religioosse jume.”⁵

„Söömaaaja” positsiooni käsitlemisele kunstniku loomingulises biograafias ja kunstiloolises retseptisioonis järgneb uut suunda sissejuhatav peatükk „Religioon”, mis kaardistab Kormašovi suhte usku et-nograafilis-religioossena. Praktikas väl-jendus see sügavas huvis ikoonikunsti vastu, mille mõju on näha ka Kormašovi loomingus. Ning just nende mõjude konk-reetsele, ikonograafilisele tuvastamisele on keskendunud Talvoja artikli viimane peatükk „Ikoonijäljed”, mille puhul on tähelepanuväärne ennekõike analüüsi haare. Näiteks „Noorte ehitajate” puhul ei too Talvoja välja mitte ainult triptühhoni formaati ega seda, et naisi on kujutatud madonnadena – viimane, nagu ta ka ise möönab, on 1960. aastate kunstis laialt le-vinud. Talvoja kirjeldab põhjalikult erine-vate perspektiivide üheaegset kujutamist

3 K. Talvoja, Pühalik kaasaeg: Diskursuste põimumised Nikolai Kormašovi 1960. aastate maaliloomingus. – Pühalik kaasaeg: Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2013, lk 14.

4 K. Talvoja, Pühalik kaasaeg, lk 14.

5 K. Talvoja, Pühalik kaasaeg, lk 24.

maalil, juhtides sealjuures tähelepanu ka viisile, kuidas on esitatud interjäär ja eksterjäär, mis kokkuvõttes ei võimalda väita, et tegemist on pelgalt modernismi traditsioonist pärineva mitmeplaaniisusega. Nii jõuab Talvoja järelduseni: „Rakendades triptühhoni traditsioonilisi lugemisviise võiks vasakut tiiba vaadelda mineviku, keskpaneeli oleviku ja paremat tiiba tuleviku sümboliseeringuina või samastada külgpaneeli elu taevase ja maise poolusega.”⁶ Talvoja käsitluse väärtus ei seisne mitte niivõrd järeldestes, kuivõrd arutluskäigu kunstiteaduslikus pädevuses. Et triptühhon on religioosne formaat, ei ole üllatus, samuti on kõigile näha, et pildil on mitu sünkroonset vaatenurka, ent viimaks on see ikoonimaalist inspireeritud religioosus Kormašovi loomingus leidnud põhjalikuma käsitluse kui varasem pelk tõdemus.

Bernsteini analüüsivõtted

Ka Bernstein vaatleb Kormašovi loomingu isikust lähtudes, mõtestades kaudselt kogu karmi stiili kui 1950. aastate lõpu 1960. aastate alguse noorte poliitilist reformatsiooni. Ta rõhutab nii nagu Talvojagi, et temaatilise maali ideoloogilise niši varjus „kulgesid Kormašovi enda stilistilised metamorfoosid. Ja just need on praegu kõige põnevamad.”⁷ Kuid seda öelnud, ei unusta Bernstein siiski konkreetsete maalide käsitlemise juures viidata kontekstile, mõõndes näiteks juba ülal Kormašovi loomingu murdepunktina iseloomustatud maali „Söömaaeg” kirjelduse juures: „Ma ei tea, kas just Praha kevade lämmatamine andis tõuke Ulase „Ohvri” ja Kormašovi

„Söömaaaja” loomiseks. Võib-olla oli Kormašovi maali ajendiks kellegi surm, reaalse inimese kaotus. Midagi kindlat siin väita ei saa.”⁸ Talvoja seevastu on oma artiklis eraldanud valdava osa sotsiaalpoliitilise ja ideoloogilise fooni kaardistusi konteksti loovatesse peatükkidesse, lahus ikonograafilistest analüüsides, laiendades nõnda tahtmatult oma artikli kunstiteoreetilise vaatenurga Kormašovi teoste analüüsile.

Bernsteini artikkel mõjubki ennekõike metodoloogilise demonstratsioonina, sest olenemata sellest, et tekst jälgib strukturalistliku analüüsi võttestikku, ei näi Bernstein keskenduvat eesmärgipäraselt ei maalide tüpaažile, kujundeile ega ikonograafiale, mis kõik eeldavad erinevat lähenemist. Kuid siinjuures peab mõnma, et seljaga vaataja poole seisvad figuurid, beeton ja ikonostaas on Kormašovi loomingust vast kõige silmatorkavamad aspektid, ning kataloogiartikli eesmärgi ja mahu piires on ilmselt tegemist mõistliku lahendusega, mida allpool põgusalt refereeritakse.

Kormašovi 1960. aastate maalidel väldivad kõik tegelased frontaalpositsiooni, mis annab Bernsteinile alust rääkida meelelise konkreetse ja abstraktsiooni pingestatud ühtsusest.⁹ Me ei saa väita midagi kujutatute ilme või isiksuse kohta. Kormašovi maalidel kujutatud figuurid ei ole mitte isikud, vaid „tüübid ja tegevuse tuletised”.¹⁰ Samale ajale, see on siis 1960. aastatesse, jääb ka Kormašovi portreemaalide kõrgaeg. Hiljem esineb portreid harvem. Bernstein leiab sellele puhtstrukturalistliku põhjenduse: „Vahest seisavad portreežanri hülgamise taga mingid kompensatoorsed tegurid? 1970. ja 1980. aastatel kaovad Kormašovi maalidelt selgvaates inimesed. Kus arglikult ja kus julgemini,

6 K. Talvoja, Pühalik kaasaeg, lk 30.

7 B. Bernstein, Mõtiskledes Kormašovist. – Pühalik Kaasaeg: Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid, lk 35.

8 B. Bernstein, Mõtiskledes Kormašovist, lk 39.

9 B. Bernstein, Mõtiskledes Kormašovist, lk 36.

10 B. Bernstein, Mõtiskledes Kormašovist, lk 36.

aga maalide tegelased pöörduvad vaataja poole profiilis ja mõnikord lausa otsevaates. [...] Seega polnud autoril enam tarvidust kompenseerida tegelaskujude programmilist „näotust” isikuportreedega.”¹¹

Kui äsjatoodu oli näide suisa klassikalisesest sisupõhisest võrdlevast analüüsist, siis tõeliselt lõkkele lööb Bernstein, kirjeldades maalide formaalseid väärtusi. Kuid sisuliste ja mahuliste piirangute tõttu ei kaardista järgnev näide mitte nii väga Bernsteini poeetikat, kui selle metodoloogilist essentsi:

Erilist rolli mängib ses polüfoonias kompositsiooni keskne organiseeriv tegur – betoontahukas. Kuidas sattus see lagedale väljale? On see hauaplaat? Või pigem hauaplaadi sümboolne võrdkuju, kus avar pind vastab piduliku peielaua ideele ja tohutu raskus igavese, teisaldamatu haamonuendi ideele? [...] 2006. aastal toimunud retrospektiivsel isikunäitusel „Need kuuekümnendad” pani ta [Kormašov] välja kaks „Söömaajale” eelnenud kavaid.... Esimene ja nähtavasti varasem on „betoonsesest substantisist” pilgeni tulvil: inimrühm esiplaanil sarnaneb grupiga tulevasel maalil, kuid kogu ülejäänud pildiruum on täis betoonposte – tihedasti üksteise kõrvale surutuna varjavad need vaatevälja ja raamivad söömalauda; söömalauda moodustab maas lamav raudbetoonplaat, mis näeb välja nagu betoonvälu betoonimetsas. Stseeni võinuks tõlgendada „lõunatunnina ehitusobjektile”, kui mitte plastiline intriig ise, mis paneb nähtut kogema elavate vormide ja neid ründava raske, geometriseeritud mateeria draama. Jääb mulje, et inimese loodu, nii nagu see esines Kormašovi varasematel maalidel, on oma looja vastu mässu tõstnud.¹²

Siinkirjutaja ei oska Bernsteini retoorilist kujundikasutust kommenteerida, aga loodetavasti oli see pikk tsitaat ise piisavalt kõnekas, et ka vaid lahtiseletamata näiteks jäädes anda aimu Bernsteini väga poeetilisest, ent siiski analüütilisest kirjeldusmeetodist, mille struktuuri moodustavad sünteesivad kordused ja sisu kujundi ning vormi paralleelid.

Kolmandaks domineerib Bernsteini artiklis, mille analüüsikeel lähtub objektist endast, mitte metatekstidest, ikonograafiline analüüs. See on üks formaalsemaid analüüsimeetodeid üldse, põhinedes ikoonimaali enese kanoniseeritud keelel, mis on nii autori- kui ka ajaülene. Ikonograafilist analüüsi rakendab oma artiklis ka Talvoja, ent kui temal on tähtsal kohal küsimus, kas ikonograafiline analüüs on pädev, siis Bernstein kasutab ikonograafiat teatava enesestmõistetavusega. Viimast selgitavad ilmselt metodoloogilised kokkulangevused Bernsteini ülalkirjeldatud strukturalistliku analüüsiga, mis võimaldab väita, et Bernstein käsitleb autori formaalset käekirja kui teatava määrani suletud, autokommunikatiivset maailma.

Kokkuvõttes annavad Kädi Talvoja ja Boris Bernsteini artiklid Nikolai Kormašovi loomingu keskendudes võrdlemisi ulatusliku ja teineteist täiendava kriitilise ning metodoloogilise ülevaate nii 1960. aastate kultuurimaastiku uurimise ees seisvatest teoreetilistest probleemidest kui ka metodoloogilistest võimalustest, tõestades veenvalt vajadust ja demonstreerides võimalusi subjekti tasandi rehabiliteerimiseks 1960. aastate ülepolitisereeritud kultuuriloo uurimisel.

11 B. Bernstein, Mõtiskledes Kormašovist, lk 40.

12 B. Bernstein, Mõtiskledes Kormašovist, lk 39–40.