

## EESTI NÕUKOGUDEAEGSE KULTUURI TÄHENDUSVÄLJADEST HILISSTALINISMIAEGSE DŽÄSSIAJALOO NÄITEL

Heli REIMANN

Helsingi Kunstide Ülikool, Sibeliuse Akadeemia, Töölnlahdenkatu 16C, 00100 Helsingi, Soome;  
heli.reimann@uniarts.fi

Artiklis on arutletud hilisstalinismiaegse džässikultuuri tähenduse üle. Artikli argumendiks on, et Nõukogude Eesti džässikultuuri tähendus avaldub kolme teguri – nõukoguliku riigivõimu, džässikultuuri traditsiooni ja muusikute tegevuse – koostoime tulemusel. Iga elementi eraldi käsitledes ja arutluste käigus neid empiiriliste näidetega illustreerides on jõutud järeldusele, et olulisimad aspektid hilisstalinismiaegse džässikultuuri tähenduse mõistmisel on kultuuri ja riigivõimu vahelise suhte dünaamilisus, džässi kultuurilise praktika kohanemisvõimelisus ning muusikute võime nõukogude riigivõimu tingimustes “läbi ajada” ja ennast aktualiseerida.

### SISSEJUHATUS

Nii avalikus diskursuses kui ka kõneaktides kaldutakse nõukogudeaegse kultuuri üle arutledes sageli kasutama kõnelemisviisi, kus räägitakse kultuuri täielikust allutatusest võimule, kultuuriloojate tegevusvabaduse piiratusest ja rangest ideoloogilisest kontrollist. Ka nõukogudeaegset džässi vaadeldakse tihti võimu domineerimise printsiibist lähtuvalt, mille kohaselt oli džäss nõukogude ajal keelatud ja sellega tegelejad olid seotud vastupanukultuuriga.<sup>1</sup> Nõukogude ajaloo uurimisele viidates võib antud mõtteviisi käsitleda omasena 1950. ja 1960. aastatel domineerinud totalitaristlikule faasile, mis keskendus ideoloogiale, poliitikale ning riigile. Indiviid oli selle vaatenurga kohaselt allutatud totalitaarsele võimule ja avaldas sellele passiivset vastupanu.<sup>2</sup> Seega võime “kangelasliku” džässi ja repressiivse nõukogude võimu vastandamist käsitleda kui lihtsustatud külma sõja aegse ideologiseeritud binaarse mõtteviisi jäänukit.

<sup>1</sup> Džässi kui vastupanukultuuri näidet vt **Novikova, I.** Black music, white freedom: times and spaces of jazz countercultures in the USSR. – Rmt: Blackening Europe: The African American Presence. Toim H. Raphael-Hernandez. Routledge, New York, 2003, 73–84.

<sup>2</sup> **Edele, M.** Stalinism as a totalitarian society: Geoffrey Hosking’s socio-cultural history. – Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History, 2012, 13, 2, 441–452.

Käesoleva artikli eesmärgiks on arutleda hilisstalinismiaegse džässikultuuri tähenduse üle. Artikli peamiseks argumendiks on, et Nõukogude Eesti džässikultuuri tähendus avaldub kolme teguri – nõukoguliku riigivõimu, džässikultuuri traditsiooni ja muusikute tegevuse – koostoime tulemusel. Tähenduse all pean silmas eelkõige teatud kõnelemisviisi, mille abil mingit kultuurilist nähtust lahti mõtestada. Artikli fookuses pole niivõrd tähendus ise, kuivõrd mehhanismid, mille abil on antud ajaloolise perioodi kontekstis tähenduste süsteemi loomine võimalik. Samuti pole eesmärgiks ajaloo kirjutamine *per se*, st ajaloolise narratiivi loomine või faktide järjepidev esitamine, vaid empiirilist materjali kasutatakse eelkõige illustreerival eesmärgil.<sup>3</sup> Artikli oluliseks argumendiks on ka väide, et antud tähenduste moodustumise mudel aitab selgust tuua lihtsustatud mõtteskeemidele džässi keelatud staatusest nõukogude ajal. Parafraseerides siinkohal Valter Ojakääru<sup>4</sup> vastuolulist ütlust, väidaksin, et džäss polnud nõukogude ajal ei keelatud ega lubatud, kuid mitte kunagi vaikiv.

Kuna džässuurimise näol on tegemist Eestis suhteliselt tundmatu teadusharuga, siis enne tähenduse arutelu juurde pöördumist tahaksin sissejuhatavalt käsitleda uurimisteema distsiplinaarset raamistamist. Kuidas määratleda distsiplinaarselt teemat, mis käsitleb džässi Nõukogude Eestis? Kas me saame rääkida Eesti ajaloo uurimisest, muusikateadusest, sovetoloogias, džässuurimisest või popkultuuri uurimisest? Retooriliselt võiks vastata, et distsiplinaarne määratlemine sõltub uurija teaduslikest töövahenditest, uurimistöö tegemise akadeemilisest üksusest või konkreetsemalt ka teadusväljaande suunitlusest. Jätaksin kõrvale eelnimetatud välised tegurid, mis liiga sageli kipuvad uurijate tegevust suunama, ja pöördaksin teemast tulenevate sisemiste tegurite poole. Siinkohal on mu väide, et uurimise all oleva nähtuse mõistmiseks tuleb kasutada interdistsiplinaarset lähenemist. Määratledes uurimisteema aja ja koha atribuute, võib öelda, et sõna “nõukogude” viitab ajalisele aspektile ning “Eesti” omakorda kohale. Sõna “džäss” määrab ära konkreetse kultuurilise praktika liigi. Siit järeldub, et me ei saa kõrvale jätta ei džässi-, nõukogude aja ega Eesti ajaloo uurimise traditsioonidest tulenevaid tegureid.

Džässi mõiste võiks viidata muusikateadusele. Ent paradoksaalselt on džässuurimine teadusharuna muusikateadusega suhteliselt vähe seotud nähtus. Džässist teaduslikus võtmes kirjutajad tegelevad sageli näiteks Ameerika-uuringutega, soouuringutega, kultuuriajaloo, kirjandusteaduse või popkultuuri uurimisega.<sup>5</sup> Muusikateadlaste osakaal on džässuurimises suhteliselt väike. Selle põhjuseks on eelkõige muusikateaduse traditsiooniliste metodoloogiate küündimatus lahti mõtestada nähtust, mille peamised tähendusväljad avanevad kultuurilis-ajaloolise või sotsiaalse konteksti ja mitte muusikaanalüütilise tegevuse kaudu.

Muusikauurimise traditsioon Eestis on tuginenud peamiselt kahele suunale – muusikaajalugu ja muusikaanalüüs. Põhjustele, miks muusikateadus on Eestis senini

<sup>3</sup> Antud artikkel põhineb autori väitekirjas väljapakutud ideedel džässikultuuri analüüsimisel. Vt **Reimann, H.** Jazz in Soviet Estonia from 1944 to 1953: Meanings, Spaces and Paradoxes. Doctoral dissertation. University of Helsinki, 2015. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/157762>

<sup>4</sup> **Ojakäär, V.** Sirp ja saksofon. Kirjastus Ilo, Tallinn, 2008, 561.

<sup>5</sup> **DeVeaux, S.** Introduction. – American Music (Special Jazz Issue), 1989, 7, 1, 1–5.

teguksenud suhteliselt suletud muust akadeemilisest maailmast eemalejääval territooriumil, võiks viidata, toetudes Urve Lippusele, kes räägib muusikateaduse olukorrast nõukogude ajal.<sup>6</sup> Nõukogude Liidus oli muusikateadus akadeemilise uurimistöö institutsioonist – Teaduste Akadeemiast – eraldi. Muusikateadust ei õpetatud ülikoolides, vaid konservatooriumides ja muusikateadlaste ametlik organisatsioon ei olnud akadeemiline selts, vaid heliloojate liidu muusikateadlaste sektsioon. Rahvusliku muusika tutvustamise nõue ühelt poolt ja nõrk uurijate akadeemiline ettevalmistus teiselt poolt olid põhjused, miks muusikateaduslikke tekste oli ajakirjanduslikest sageli raske eristada. Vaadeldes praegust olukorda Eesti muusikateaduses, leiame sealt peaaegu puuduva suuna, mis tegeleks muusika kergemate žanritega, nagu popmuusika ja džäss.<sup>7</sup> Uurimistööde vähesuse põhjusi võib taas kord nõukogude ajast otsida. Puudub uurimise traditsioon ja seda mitte ainult muusika osas, vaid kogu popkultuuri osas laiemalt.

Ajalookirjutus Eestis viitab sageli historiograafia liigile, mida Ukraina ajaloolane Georgiy Kasianov nimetab “natsionaliseeritud ajalooks” (*nationalised history*).<sup>8</sup> “Natsionaliseeritud ajalugu” konstrueerib ajalugu rahvuse ajaloonä, kus “oma” ajalugu vaadeldakse eraldi “üldisest” ajaloost ja ajalugu esitletakse kui rahvuse võitlust ellujäämise eest nii sise- kui ka välisvaenlastega.<sup>9</sup> Eesti “natsionaliseeritud ajaloo” projekt on saanud uurijatepoolse kriitika osaliseks. Näiteks Marek Tamm väidab, et Eesti ajaloo uurimises on vaja senisest vähem omanikutunnet ja rohkem kasutamislusti. Eesti ajalugu peaks olema kõigile avatud areen, kus proovida ja testida uusi mõisteid, värskeid vaatenurki, põnevat võrdlusainet.<sup>10</sup> Eesti historiograafia probleemideks peetakse ka debati ja ambitsiooni puudumist<sup>11</sup> ning liigset seotust pärandiuurimise traditsiooniga.<sup>12</sup> Nõukogude aega puudutavale ajaloole heidetakse ette keskendumist poliitilisele ajaloole, riigi süsteemidele, deporteerimisele, rõhumisele, mõrvadele ja piinamisele ning vähest tähelepanu igapäevaelule ja tavainimeste tegemistele.<sup>13</sup>

Püüdes käesolevat kirjutist defineerida seoses ajalookirjutuse traditsiooniga, tahaksin viidata eelkõige terminile “uus kultuuriajalugu”. Selleks võib pidada vii-

<sup>6</sup> Lippus, U. Baltic music history writing: problems and perspectives. – Acta Musicologica, 1999, 71, 1, 52–53.

<sup>7</sup> Ainukesed autorile teadaolevad väitekirjad popmuusika vallas on: Vallaste, T. Making Hip-Hop, Making Post-Soviet Estonia. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:386204/> (2014); Lauk, T. Džäss Eestis 1918–1945. <https://www.yumpu.com/xx/document/view/7315614/tallinn-ulikool-humanitaarteaduste-dissertatsioonid-e-ait/3> (2008).

<sup>8</sup> Kasianov, G., Ther, P. A Laboratory of Transnational History: Ukraine and Recent Ukrainian Historiography. CEU Press, Budapest, 2009, 8.

<sup>9</sup> Samas, 20.

<sup>10</sup> Tamm, M. Kellele kuulub Eesti ajalugu? Sissejuhatavaid märkmeid. – Vikerkaar, 2009, 7–8, 62.

<sup>11</sup> Kaljundi, L. Ambitsiooni võiks rohkem olla. – Sirp, 8.6.2007.

<sup>12</sup> Tamm, M. Kellele kuulub Eesti ajalugu?, 63.

<sup>13</sup> Pettai, E.-C. The convergence of two worlds: historians and emerging histories in the Baltic States. – Rmt: Forgotten Pages in Baltic History. Inclusion and Exclusion in History. Toim M. Housden, D. Smith. Rodopi, Amsterdam, 2011, 273; Saluvere, T., Olesk, S. Millisena paistab meile nõukogude aeg? – Methis, 2011, 7.

maste kümnendite mitmete historiograafiliste püüdluste kogumit, mis muuhulgas tugineb interdistsiplinaarsele lähenemisele, laiendab kultuuri tegevusvälja ja indiviidide vabadust, astudes vastu struktuuri domineerimise ideele, keskendub “suure narratiivi” loomise asemel ajaloo toimijatele ning on huvitatud esmajoones tähendusest ja tõlgendusest.<sup>14</sup> Niisiis eemaldub käesolev artikkel historiograafilisest traditsioonist, mida Peter Burke nimetab traditsiooniliseks või rankelikuks ajalooks ja mis keskendub poliitikale, käsitleb ajalugu kui lugude jutustamist, esindab võimu perspektiivi ning põhineb peamiselt kirjalikel allikatel.<sup>15</sup> Teisena osutaksin terminile “transnatsionaalne ajalugu”. Kontsept, mida hakati ajaloolaste poolt laialdaselt kasutama 1990. aastate keskel, viitab ajaloo uurimise viisile, mille tähendusväljad ületavad rahvuslikud piirid.<sup>16</sup> Ent transnatsionaalse ajaloo tähendus on vastuoluline. Patricia Clavin näiteks väidab, et transnatsionalismi väärtus seisneb selle kui ajaloolise kontsepti avatuses.<sup>17</sup> Siiski on transnatsionaalse ajaloo üheks keskseks ideeks kujunenud “rahvusliku” idee detsentraliseerimine.<sup>18</sup> Kontsept pakub alternatiivi seni domineerivale ajaloolise teadmuse struktureerimise printsiibile ümber rahvuse ja rahvusliku. Detsentraliseerida “rahvuslikku” ideed on ka käesolevas artiklis väljapakutud analüütilise raamistiku üheks eesmärgiks. Ent detsentraliseerimise printsiip ei tähenda “rahvusliku” aspekti väljajätmist, vaid pigem hierarhiseeritud lähenemisest hoidumist. Transnatsionalismist saab rääkida ka seoses džassi kui kultuurinähtusega, mis oma tekkimisest alates möödunud sajandi teisel dekaadil on ületanud “rahvusliku” territooriumi piire.

Artikkel jaguneb viieks peatükiks. Esimeses defineeritakse kirjutist raamistavaid mõisteid: sotsiaalne struktuur, kultuuriline praktika, kultuuriline toimija, sotsio-individuaalne väli, sovetiseerimine ja hilisstalinism. Järgnevas kolmes peatükis käsitletakse eraldi kolme džassikultuuri tähendust loovat tegurit: nõukogulikku riigivõimu, džassikultuuri traditsiooni ja muusikute tegevust. Esimese teguri moodustavad sotsialistlik realism, ideoloogilised kampaaniad, tsensuur ja riigiaparaat. Džassikultuuri käsitlemise raames räägitakse ameerikalikust džassi-kui-traditsiooni paradigmat ja käsitletakse seda võrdlevalt Eesti hilisstalinismiaegse džassikultuuriga. Muusikute tegevust kirjeldavas peatükis tutvustatakse kultuurilise toimija rolli lahtimõtestamisel kaht teoreetilist lähenemist: Ann Swidleri tegevuskeskset kultuurimudelit ja Alf Lüdke “Alltagsgeschicht”. Muusikute tegevusele viidatakse kui antud sotsiaalse struktuuri tingimustes “läbiajamisele”, kus enese aktualiseerimiseks kasutati teatud tegutsemisstrateegiaid.

---

<sup>14</sup> **Tamm, M.** Peter Burke ja uus kultuuriajalugu. – *Tuna*, 2004, 4, 118; **Burke, P.** Overture. The new history: its past and its future. – *Rmt: New Perspective on Historical Writing*. Toim P. Burke. Polity Press, Cambridge, 2001, 1–24.

<sup>15</sup> **Burke, P.** Overture, 3–6.

<sup>16</sup> **Iriye, A.** The internationalization of history. – *American Historical Review*, 1989, 94, 1, 1–10.

<sup>17</sup> **Clavin, P.** Defining transnationalism. – *Contemporary European History*, 2005, 14, 4, 421–439.

<sup>18</sup> **Iriye, A.** Transnational history. – *Contemporary European History*, 2004, 13, 211–222; **Tyrrel, I.** Reflections on the transnational turn in United States history: theory and practice. – *Journal of Global History*, 2009, 4, 3, 453–474.

## MÕISTETEST

Kultuuriteoreetik Mieke Bal väidab, et humanitaarteadustes kasutatavad kontseptsioonid pole tähenduselt püsivad, vaid rändavad distsipliinide, uurijate, akadeemiliste kogukondade ja ajalooliste perioodide vahel. Seetõttu on iga üksiku uurimuse puhul oluline mõistete tähendust selgitada.<sup>19</sup> Kolm mõistet, mille kaudu Nõukogude Eesti džässikultuuri tähendust lahti mõtestan – nõukogulik riigivõim, džässikultuuri traditsioon ja muusikute tegevus –, viitavad omakorda kolmele terminile: sotsiaalne struktuur (*social structure*), kultuuriline praktika (*cultural practice*) ning kultuuriline toimija (*cultural actor*). Antud triaad osutab sotsioloogiast pärit struktuur-agentsusteooriale. Kui riigivõim ja džässikultuuri traditsioon viitavad struktuurile, siis muusikute tegevus on seotud agentsusega. Vaidlustes struktuuri ja agentsuse mõjust inimekäitumisele on väites üldistavalt kolm lähenemist. Ühe osa teoreetikute väidete kohaselt määrab sotsiaalne struktuur indiviidide käitumise, teine osa rõhutab indiviidide võimet oma maailma kujundamisel. Kolmanda grupi arvamus pooldab tasakaalu leidmist kahe indiviidi ja struktuuri vahel.<sup>20</sup> Käesolevas kirjutises viitan Poola sotsioloogile Pjotr Sztompkale, kelle terminoloogia järgi moodustub sotsiaalne reaalsus totaalsustest ja indiviididest. Ent indiviidid ei saa esineda ilma totaalsusteta ega totaalsused ilma indiviidideta. Nende sümbioosist moodustub sotsioindividaalne väli ehk “kolmanda taseme reaalsus”, kus leiab aset mitte ainult kontseptuaalne, vaid tõeline totaalsuse ja indiviidi kui analüütiliste aspektide süntees.<sup>21</sup> See väli on asustatud uut tüüpi indiviididega, keda autor nimetab endise *homo sociologicus*’e asemel terminitega *homo historicus* ja *homo creator*. Ka indiviidi loovus ja piirangud on käsitletavad kui inimolemuse kaks analüütilist dimensiooni, mille eristus saab olla vaid kujutletav. Just Sztompka sotsioindividaalne väli ehk “kolmanda taseme reaalsus” on territoorium, mille pinnal moodustub käesolevas artiklis viidatud džässikultuuri tähendusväli.

Sotsiaalse struktuuri all mõistan käesolevas artiklis sotsiaalset keskkonda: ühiskondlikke olusid, milles džässikultuur toimis. Terminit “nõukogude riigivõim” kasutan tähenduses, mis hõlmab nõukogudeaegse kultuuri juhtimiseks ja suunamiseks rakendatud “ülaltpoolt” tulenevaid nii ideoloogilisi kui ka täidesaatvaid meetodeid. Nende hulka kuuluvad ideoloogiline sotsialistliku realismi doktriin, ideoloogiline selgitustöö läbi avaliku meedia kanalite, tsensuur ja administratiivne juhtimine.

Kultuuriline praktika hõlmab endas nii konkreetset ja piiritletud uskumuste süsteemi kui ka kindlaid praktikaid või tegevusi.<sup>22</sup> Iga kultuuriline praktika annab edasi teatud kultuurile olulisi väärtusi ja norme, samuti säilitab identiteeti, aga võib ka seda muuta. Mingis kultuurilises praktikas osalemiseks tuleb osata kasutada

<sup>19</sup> Bal, M. Working with concepts. – European Journal of English Studies, 2009, 13 (1), 13.

<sup>20</sup> Bourdieu, P. Outline of a Theory of Practice. Cambridge University Press, London, 1997; Giddens, A. The Constitution of Society. Polity Press, Cambridge, 1984.

<sup>21</sup> Sztompka, P. Society in Action: The Theory of Social Becoming. University of Chicago Press, 1991, 95.

<sup>22</sup> Sewell, W. H. Jr. The concept(s) of culture. – Rmt: Practicing History: New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn. Toim G. M. Spiegel. Routledge, New York, 2005, 76–96.

ja mõista olemasolevaid kultuurisümboleid ning tähenduste, normide ja väärtuste süsteemi. Praktikatel on võime nii taastoota kui ka muuta nii olemasolevat kultuuri kui ka konteksti, kus see kultuur ise eksisteerib.<sup>23</sup> Džäss kultuurilise praktikana tekkis möödunud sajandi teisel kümnendil Aafrika ja Euroopa päritolu Ameerika muusika sümbioosist. Kuigi džässi tekkimine sai võimalikuks ainult Ameerika kultuurilises kontekstis, kujunes sellest 20. sajandi alguse globaalne kultuuriline nähtus, mida võeti vastu, kohandati ja praktiseeriti erinevatest rahvustest muusikute poolt üle kogu maailma. Kuid džässi vastuvõtmise protsess ei toimunud homogeenselt. Akulturatsiooni käigus oli džäss avatud dialoogis erinevate traditsioonidega ja kohanes kohaliku kultuuri kontekstiga läbi globaliseerumisprotsessi.

Kultuuriline toimija tähistab käesolevas tekstis indiviidi, kes tegutseb teatud kultuuri valdkonnas ja on selles sündmuste põhjustaja ning nendes osaleja. Kultuurilise toimija mõiste viitab agentsusele – indiviidi toimele tegutseda sõltumatult ja teha vabu valikuid. Antud kontekstis pean kultuurilise toimija all silmas džässmuusikuid ja nendega seotud tegevust džässikultuuri loomisel nõukogude ühiskonna tingimustes olevas kultuuriväljas.

Kaks olulist käsitluse all olevat ajaloolist perioodi iseloomustavat mõistet on hilisstalinism ja sovetiseerimine. Hilisstalinismi mõistetakse nõukogude ajaloos kui ajavahemikku Nõukogude vägede võidust teises maailmasõjas 1945. aastal kuni Stalini surmani 1953. aastal. Antud perioodi üheks oluliseks tunnuseks oli ideoloogilise surve intensiivistumine. Selle väljenduseks kultuurisfääris oli ideoloogiline doktriin ždanovštšina, mille peamisteks instrumentideks olid ideoloogilised kampaaniad.<sup>24</sup> Sovetiseerimisest<sup>25</sup> räägitakse Eesti ajaloo kontekstis kui nõukogude võimu kehtestamise perioodist aastail 1944–1950. Ühest küljest võib sovetiseerimist mõista kui sovetlike institutsioonide, seaduste ja traditsioonide omaksvõtmist. Teisalt oli sovetiseerimine nii ühiskondliku elu kui ka inimeste teadvuse mõjutamine eesmärgiga luua uus nõukogude inimene *Homo Sovieticus*.

## SOTSIAALNE STRUKTUUR: NÕUKOGUDE RIIGIVÕIM

Nõukogude võimu enesedefineerimise instrumendiks oli ideoloogia. Marksismile- leninismile tuginev kommunistlik ideoloogia oli nõukogude ühiskonnas ülimuslik ja pidi hõlmama täidesaatvate organite abil kõik eluvaldkonnad.<sup>26</sup> Ent ametlik

<sup>23</sup> Samas.

<sup>24</sup> **Johnston, T.** *Being Soviet: Rumour and Everyday Life under Stalin 1939–1953*. Oxford University Press, London, 2011, 178–179.

<sup>25</sup> Eesti sovetiseerimisest vt **Kuuli, O.** Muutuvad partei tekstid (1946–1952). – Rmt: Kohanevad tekstid. Toim M. Kalda, V. Sarapik. Eesti Kirjandusmuuseum, Tartu, 2005, 259–270; **Mertelsman, O.** *The Sovietization of the Baltic States: 1940–1956*. KLEIO Ajalookirjanduse Sihtasutus, Tartu, 2003; **Zubkova, J.** *Baltimaad ja Kreml 1940–1953*. Varrak, Tallinn, 2009.

<sup>26</sup> **Kreegipuu, T.** Eesti kultuurielu sovetiseerimine: nõukogude kultuuripoliitika eesmärgid ja institutsionaalne raamistik aastatel 1944–1954. – Rmt: Eesti NSV aastatel 1940–1953: Sovetiseerimise mehhanismid ja tagajärjed: Nõukogude Liidu ja Ida-Euroopa arengute kontekstis. Toim T. Tannberg. Eesti Ajalooarhiivi Kirjastus, Tartu, 2007, 353.

doktriin ei olnud püsiv ja staatiline. Stephen White ja Alex Pravda väidavad näiteks, et ametlik ideoloogia polnud pelgalt poliitiliste protsesside määratleja, vaid pigem poliitiline konstrukt, mille muutumine peegeldas gruppide, institutsioonide ning indiviidide vahelduvat mõju nõukogude süsteemile.<sup>27</sup> Ideoloogiaga olid tihedalt seotud ka kõik kultuuri ilmingud. Nagu väidab Peet Lepik oma artiklis “Nõukogude kultuur ja ideoloogia”, on nõukogude kultuuri metakeel läbinisti ideoloogiline ning ideoloogiat tohib nimetada nõukogude kultuuri enesekirjelduse selgrooks.<sup>28</sup> Lisaks väidab autor, et kuigi ortodoksses ajaloolises materialismis on kultuuri kui ühiskonnaõpetusliku kategooria roll olnud teise- või isegi kolmandajärguline, hakati ühiskonna ideoloogilisi põhimõtteid ellu rakendama esmajärgus vaimse kultuuriga seotud valdkondade – film, kunst, muusika ja kirjandus – kaudu.<sup>29</sup>

Oluliseks esteetilise kontrolli hoidmise vahendiks kunstide üle Nõukogude Liidus oli ideoloogiline doktriin, mida nimetati sotsialistlikuks realismiks.<sup>30</sup> Sotsialistliku realismi põhinõue kunstnikele oli revolutsioonilises arengus oleva reaalsuse ajalooliselt tõepärane kujutamine eesmärgiga muuta ja harida töölisi sotsialismi vaimus.<sup>31</sup> Doktriini puhul tuleb eristada selle empiirilist reaalsust ja n-ö mütoloogiat. Kui esimene oli äärmiselt ebamäärane ja sõltuv poliitikast ning ideoloogiast, siis teine tekkis spontaanselt ilma direktiivideta ja jäi muutumatuks ajaloolistele muutustele vaatamata.<sup>32</sup> Sotsialistliku realismi printsiip muusikas pidi väljenduma teostes, mis on “vormilt rahvuslikud ja sisult sotsialistlikud”.<sup>33</sup> Sotsialistlikust realismist ei saa rääkida ilma “formalism” terminit esile toomata. Kui sotsialistlik realism oli ettekirjutus tõelise nõukogude kunsti tegemiseks, siis formalism tähistas selle antiteesi. Laias tähenduses tähistas formalism kunstilisi ideid, millest on raske aru saada või mis jäid ühiskonna sotsiaalkultuurilistest normidest väljapoole. Nõukogude muusikalises diskursuses oli formalistlik teos selline, mis ei sobinud kokku sotsialistliku realismi eesmärkidega. Muusikaliselt viitas formalism muusikale, millel puudus spetsiifiline harmooniline struktuur või tekstuur või millel polnud tajutavaid regulaarselt korduvaid muusikalisi mustreid.<sup>34</sup> Dihhotoomia sotsrealism/formalism otsene kasutamine džässi kontseptualiseerimise või analüüsimise kontekstis võib küsitavaks osutada. Džässis on keeruline viidata otseselt

<sup>27</sup> White, S., Pravda, A. *Ideology and Soviet Politics*. Macmillan, London, 1988, vii.

<sup>28</sup> Lepik, P. Nõukogude kultuur ja ideoloogia. – Rmt: Eesti kultuur 1940. aastate teisel poolel. Toim K. Kirme, M. Kirme. (Acta Humaniora A19, TPÜ toimetised.) Tallinna Pedagoogikaülikool, 2001, 14.

<sup>29</sup> Samas, 9.

<sup>30</sup> Sotsialistliku realismi direktiiv avaldati esmakordselt ajakirjas *Literaturnaja Gazeta* 25. mail 1932: Hakobian, L. *Music of the Soviet Age, 1917–1978*. Kantat, Stockholm, 1998, 96.

<sup>31</sup> Volkov, S. *Shostakovich and Stalin: The Extraordinary Relationship between the Great Composer and the Brutal Dictator*. Alfred Knopf, New York, 2004, 16.

<sup>32</sup> Hakobian, L. *Music of the Soviet Age, 1917–1978*, 96.

<sup>33</sup> Frolova Walker, M. *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*. Yale University Press, New Haven, 2007, 313.

<sup>34</sup> Taruskin, R. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1997, 373.

sotsrealismi elementidele, milleks Rozineri<sup>35</sup> järgi on laulvus (*песенность*), narratiivsus (*нарративность*), programmilisus (*программность*), rahvalikkus (*народность*), klassika järgimine (*следование классике*) – eriti 18. sajandi vene muusika, monumentaalsus (*монументальность*), kaasajalisus (*современность*) ja päevakajalisus (*сиюминутность*). Samas leidub džässi ajakirjanduslikus diskursuses viiteid formalismile. Näiteks 1946. aastal avaldas Sirp ja Vasar<sup>36</sup> artikli pealkirjaga “Riikliku Filharmoonia džässikontserdid”, kus formalismi seostatakse ameerikapärase tantsumuusikaga:

Kui me räägime formalismist muusikas, siis on seda meil säilinud kõige enam just džässmuusikas. Siin on meie džässkomponistid-orkestreerijad tammumas ikka veel võõrast, meile sobimatut teed, kopeerides lapseliku veendumusega ameerika tantsuorkestrite kulunud sablooni... Kui meie sümfoonilises ja vokaalmuusikas on suurelt osalt lahendatud nii heliloojate isikliku helikeele kui ka rahvusliku vormi küsimus, siis kannatab meie kergemuusika žanr ikka veel mingi ameerika lapsehaiguse all.

Oluliseks ideoloogiliseks relvaks, mis aitas parteil ühiskonnas oma eesmärgi propageerida, oli ajakirjandus. Kõik ajakirjanduse aspektid, nii informatiivne, regulatiivne, hariduslik kui ka meelelahutuslik, olid ideoloogia järelevalve all. Heaks näiteks ideoloogia ja ajakirjanduse seotusest on ajavahemikus 1946–1949 ilmunud džässiteemalised artiklid ajalehes Sirp ja Vasar, mis toovad selgelt esile ideoloogia haarde järkjärgulist tugevnemist hilisstalinismi perioodil. 1946. aastal hakkas kehtima keskkomitee sekretäri Andrei Ždanovi järgi nimetatud doktriin ždanovštšina, mille eesmärgiks oli kultuurielu reguleerimine. Peamised printsiibid, mida püüti doktriini abil ellu rakendada, olid maailma jaotamine kahe antagonistliku grupi – imperialistliku ja demokraatliku – vahel ning kõrgetasemelise kunsti loomine, mille eesmärgi saab üldistada fraasiga:

Ainukene võimalik konflikt nõukogude kultuuris on konflikt hea ja parima vahel.<sup>37</sup>

Peamiseks ždanovštšina rakendamise instrumendiks olid järk-järgult intensiivistuvad ideoloogilised kampaaniad. Timothy Johnstoni<sup>38</sup> järgi olid nende põhjusteks partei püüe saavutada kontroll ühiskonna üle, Kremli poliitikute omavaheline võitlus ja suurenev vastasseis lääne- ning sotsialistliku maailma vahel.<sup>39</sup> Ždanovštšina tulemusena keelustati Nõukogude Liidus Ameerika päritolu kultuurinähtused, nagu džäss, Ameerika filmid ja lääne teadus, kuna nende sisu ei langenud kokku partei uue ideoloogilise liiniga.

Muutunud poliitiline olukord avaldas otsest mõju džässi staatusele Nõukogude Liidus. Kolm ideoloogilist dekreeti, mis otseselt või kaudselt mõjutasid džässmuusika staatust, olid rünnak kirjandusajakirjade Zvezda ja Leningrad vastu

<sup>35</sup> **Розинер Ф.** Соцреализм в советской музыке. – Rmt: Соцреалистический канон: Сборник статей. Тоим Х. Гюнтера, Е. Добренко. Новая Русская книга, Санкт-Петербург, 2000, 166–179.

<sup>36</sup> Riikliku Filharmoonia džässikontserdid. – Sirp ja Vasar, 21.9.1946, viide autorile puudub.

<sup>37</sup> **Taruskin, R.** On Russian Music. University of California Press, Berkeley, 2010, 12.

<sup>38</sup> **Johnston, T.** Being Soviet: Rumour and Everyday Life under Stalin 1939–1953. Oxford University Press, London, 2011, 178–179.

<sup>39</sup> Samas, 169.



1946. aastal, otsus Vano Muradeli ooperi “Suur sõprus” kohta 1948. aastal ning kosmopolitismivastane kampaania 1949. aastal. Eestis mängiti džässi piiranguteta kuni 1946. aastani. Ent 1950. aastaks kadus muusika avalikust sfäärist ždanovštšina kampaaniate pärast tekkinud represseeriva poliitilise kliima tõttu.

Esimene pealesõjaaegne kampaania oli suunatud ajakirjade Leningrad ja Zvezda vastu. Ajakirjad olid väidetavalt avaldanud Anna Ahmatova ja Mihhail Zoštšenko

vulgaarseid ja dekadentlikke nõukogude elu paroodiaid, mis ei langenud kokku sotsialistliku realismi dogmadega.<sup>40</sup>

Kuigi rünnak ei olnud suunatud muusika vastu, ei jätnud see džässi kui lääne kultuuri esindajat puudutamata. Oluline artikkel, mis võtab kokku nõukogude ideoloogia karmistamisega kaasnenud muudatused džässi suhtumises, ilmus Sirbis ja Vasaras 19. oktoobril, autoriks Serafim Milovski.<sup>41</sup> Üheks rünnaku objektiks artiklis oli fokstrott<sup>42</sup>, mida kirjeldatakse järgnevalt:

Meie džässorkestrite kava sisaldab ülirohkesti ekstsentrilisi lääne fukse. Seda hüsteerilist, nagu krampides visklevat hot- ja swingmuusikat murtud, kärisenud rütmiga ja ilma igasuguse meloodiata, mida peetakse ‘tõeliseks’ džässikunstiks.

Artikli läbivaks ideeks on üleskutse Eesti heliloojatele nõukoguliku džässi loomiseks. Autor heidab Eesti heliloojatele ette, et need

pole kahjuks veel midagi teinud, et asendada seda tüütavat lääne ekstsentrikat uue, tervema ja nõukogude kuulajale lähedasema muusikaga.

Lõpetuseks kõlab üleskutse:

Meie džässmuusika komponistid peavad asuma viivitamatult uue, nõukogude repertuaari loomisele.

Järgmine ždanovštšinaajastu kampaania toimus Vano Muradeli ooperi “Suur sõprus” vastu. Dekreet anti välja 10. veebruaril 1948 ja nagu mitmed autorid märgivad, tähistas see suurima kultuurile avaldatava surve algust Nõukogude Liidus.<sup>43</sup> Rünnak oli Kirill Tomoffi järgi nõukogude muusikaajaloo narratiivis kindlat kohta omav sündmus ja üks väheseid, mis sai suure tähelepanu osaliseks. Rünnaku sõnavara peamiseks objektiks oli formalism, termin, mis stalinismi kontekstis seostus keeruliste modernsete tehnikatega ja oli arusaadav vaid eliidile, mitte massile.<sup>44</sup> Kuigi rünnak oli suunatud Muradeli ooperi vastu, oli see kaudne rünnak ka Dmitri Šostakovitši, Sergei Prokofjevi ja Aram Hatšaturjani vastu, kelle teoseid süüdistati samuti formalismis. Dekreedi vastuvõtmisele järgnes aprillis heliloojate liidu

<sup>40</sup> Vt lähemalt **Ward, C.** Stalin’s Russia. Arnold, London, 1999; Ždanovi kõne ajakirjade Zvezda ja Leningrad vastu avaldati ajalehes Sirp ja Vasar 14.8.1948.

<sup>41</sup> **Milovski, S.** Džässmuusikast. – Sirp ja Vasar, 19.10.1946.

<sup>42</sup> 1940. aastate teisel poolel toimus rünnak kogu modernse tantsumuusika vastu, mille üheks olulisemaks objektiks sai fokstrott.

<sup>43</sup> Ülevaade “Suure sõpruse” kampaaniast põhineb: **Herrala, M.** The Struggle for Control of Soviet Music from 1932 to 1948: Socialist Realism vs. Western Formalism. The Edwin Meller Press, Lewiston, 2012; **Tomoff, K.** Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953. Cornell University Press, London, 2006.

<sup>44</sup> **Tomoff, K.** Creative Union, 122.

kongress, kus rünnati kogu 20. sajandi muusika traditsiooni. Sellele reageeris ENSV Heliloojate Liidu juhatus avaliku pöördumisega ajalehes Sirp ja Vasar, kus mainiti muuhulgas ka järgmist:

Me süüdistame kergest- ja meelelahutusmuusikat Ameerika džässi imiteerimises.<sup>45</sup>

Eesti džässi kontekstis oli “Suure sõpruse” dekreedid mõjuks džässi kadumine avalikust sfäärist. Sellega kaasnes džässorkestrite ümbernimetamine estraadiorkestriteks. Reageeringuna 1940. aastate lõpu nõukogulikule tantsureformile, mis keelustas fokstroti ja teised modernsed tantsud, avaldas Sirp ja Vasar artikli “Kutse tantsule”.<sup>46</sup> Artikli sisuks on terav kriitika “kodanliku tantsumuusika” vastu ja üleskutse heliloojatele hoolitseda uue tantsumuusika loomise eest. 1940. aastate kolmas kampaania toimus jaanuaris 1949 ja algas Pravda artikliga “Antipatriootiliste teatrikriitikute grupist”.<sup>47</sup> Kampaania ideoloogiliseks motoks oli “võitlus kosmopolitismi vastu”. Nõukogulikus sõnavaras tähistas kosmopoliit intellektuaali, kes toetas läänelikkust ja ei näidanud üles nõukogulikku patriotismi. See näitab kultuurivastaste rünnakute sõnavaras sisulist muutust: formalism kui “Suure sõpruse” aja rünnakute lemmikfraas oli asendunud terminiga “antikosmopolitism”. Võrreldes formalismi ja antikosmopolitismi, ütleb Tomoff, et

kui formalism oli ohtlik oma sõltuvuse tõttu läänelikest kunstiekperimentidest, siis kosmopolitism ülistas ‘ebatervislikku’ lääne mõju.<sup>48</sup>

Kosmopolitismi oht seisnes nõukoguliku patriotismi puudumises ja lääne ülistamises. Antikosmopolitismi kampaania reaktsiooniks võib pidada Valter Ojakääru artiklit “Tänapäeva Ameerika džässmuusikast”, mis ilmus 8. septembril Sirbis ja Vasaras.<sup>49</sup> Artikkel on näide nõukogude Ameerika-vastasest retoorikast: tekst on täis rünnakuid Ameerika elustiili, väärtuste ja kultuuri vastu ning see ei tunne halastust Ameerika barbaarse meelelahutuse ja ühiskonna allakäiva mentaalsuse vastu.

Aastail 1950–1953 puuduvad ajalehes Sirp ja Vasar džässiteemalised artiklid – see on tunnistajaks džässi avalikust sfäärist kadumisele.<sup>50</sup>

Nõukogude võimu oluliseks ühiskonna üle kontrolli omamise instrumendiks oli tsensuur. See tähistas Nõukogude Liidus üheparteilise riigi kõikehõlmavat ideoloogilise järelevalve süsteemi kõikide ühiskondliku elu aspektide üle. Tatjana Gorjajeva tähistab nõukogude tsensuuri terminiga *vsjetsenzura*, mis ühendab süsteemi ideoloogilise võimu ühiskonna poliitilise süsteemiga, kultuurielu sfääride monopoliseerimise ja dissidentluse kõrvaldamisega.<sup>51</sup> Tiiu Kreegipuu<sup>52</sup> toob välja

<sup>45</sup> V. Muradeli ooperist “Suur sõprus”. UK(b)P Keskkomitee otsus 10. veebruarist 1948. – Sirp ja Vasar, 14.2.1948.

<sup>46</sup> **Utjossov, L.** Kutse tantsule. – Sirp ja Vasar, 24.4.1948.

<sup>47</sup> Об одной антипатриотической группе театральных критиков. – Pravda, 28.1.1949.

<sup>48</sup> **Tomoff, K.** Creative Union, 154.

<sup>49</sup> Sirp ja Vasar, 8.9.1949.

<sup>50</sup> Uuesti mainitakse džässi artiklis “Laulust ja kergest muusikast” Sirbis ja Vasaras 18.12.1953.

<sup>51</sup> **Горяева Т.** Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг. Росспен, Москва, 2009, 9.

<sup>52</sup> **Kreegipuu, T.** Parteilisest tsensuurist Nõukogude Eestis. – Methis, 2011, 5, 27.

kolm nõukogude tsensuuri tunnusojoont: suur salastatus, tsensuuri kestev jäikus ja ulatus. Lisaks kõikvõimalikele trükistele rakendus tsensuur ka teatrietendustele, kinoseanssidele ja kunstinäitustele.

Džässi kontekstis võime rääkida tsensuurist, viidates kolmele erinevale ilmingule: tsensuurile ajakirjanduse üle, repertuaari tsenseerimisele ja muusikute enesetsensuurile.<sup>53</sup> Näitena ajakirjandusliku tsensuuri läbiviimise protsessist võiks tuua Valter Ojakääru raamatus “Sirp ja saksofon” kirjeldatud loo, kus autorit sunniti Sirbi ja Vasara toimetaja Aron Tamarkini poolt ümber kirjutama lühidalt džässiajalugu kajastavat artiklit “Tänapäeva Ameerika džässimuusikast”.<sup>54</sup> Nagu Ojakäär oma raamatus mainib, säilis algsest tekstist toimetamise tulemusena umbes 25 protsenti.

Kuna muusikal puudub kindel tähendus, on seda keeruline tsensuuri meetoditele allutada. Džässi tsenseerimise peamiseks viisiks kujunes kontserdikavade läbivaatus, sest lugude pealkirjad osutusid tsensuuritele ainukesteks tähendust omavateks allikateks. Näiteks tsenseeriti Eesti Riikliku Filharmoonia džässorkestri esinemiskavasid kahel erineval tasandil. Esimene protseduur toimus kohalikul tasandil ja selle viis Tallinnas läbi spetsiaalne komitee. Teisel tasandil toimus kontroll Leningradis üleliidulise tsensuuriorgani poolt.<sup>55</sup> Tõsiasi, et muusika oli partei bürokraatidele raskemini tsenseeritav, jättis muusikutele manööverdamiseks enam ruumi.<sup>56</sup> Üheks “manööverdamise” näiteks on pealkirjadega manipuleerimine. Oleg Sapozhnik meenutab, et isa<sup>57</sup> jättis alati tsenseeritavatesse kontserdikavadesse n-ö “sööta”. Söödaks olid ebasobilike pealkirjadega palad, mis olid lisatud eeldusega, et tsensuur need keelustab. Sellise meetodiga sai kavasid jätta soovitud muusikapalad.

Omamoodi tsensuuri viisiks oli meetod, mida võiks järeeltsensuuriks nimetada. Näitena tooksin Eesti NSV Riikliku Filharmoonia protokollid 1946. aastast.<sup>58</sup> Selles 28-leheküljelises dokumendis on käsitletud kontsertorganisatsiooni 1946. aasta plaani täitmist. Muuhulgas oli koosolekul korduvalt juttu ka Eesti Riikliku Filharmoonia džässorkestrist. Orkester saab protokollis mitmekülgse kriitika osaliseks. Näiteks heidetakse sellele ette planeeritud esinemisnormi mittetäitmist: planeeritud 174 kontserdist toimus vaid 87. Ent põhiliseks orkestri vastu suunatud kriitika objektiks on repertuaari ebasobivus. 1946. aasta ajakirjade Zvezda ja Leningrad vastu suunatud ideoloogiline rünnak sunnib tegema džässorkestri repertuaaris muudatusi, asendamaks mittekõlblik lääne repertuaar sobivamate nõukogulike teostega.

<sup>53</sup> Džässist ja tsensuurist loe lähemalt: **Reimann, H.** Jazz and Soviet censorship: the example of late-Stalinist Estonia. – Danish Musicology Online, 2016, 147–164.

<sup>54</sup> Sirp ja Vasar, 20.8.1949.

<sup>55</sup> **Pedusaar, H.** Boba: mees kui orkester. Infotrükk, Tallinn, 2000, 101.

<sup>56</sup> **Tomoff, K.** Creative Union, 5.

<sup>57</sup> Vladimir Sapozhnik oli Eesti Riikliku Filharmoonia džässorkestri dirigent.

<sup>58</sup> Protokoll on säilitamisel Eesti Teatri- ja Muusikamuseumis, MO 276-4. Koosolek toimus 11.11.1946.

Viimase tsensuuri meetodina tuleks rääkida enesetsensuurist, mis oli nõukogude ühiskonnas laialt levinud nähtus. Loominguline intelligents oli sageli sunnitud tegema kompromisse ideoloogiliste normide ja oma kunstiliste eesmärkide vahel. Kuna oli võimatu ette näha, kas üks või teine teos jõuab publikuni või milline näeb teos välja pärast tsensuuri läbimist, läksid paljud kunstnikud kompromissile ja kohandasid oma teosed ideoloogiliste normidega.<sup>59</sup> Hea näide enesetsensuurist on džässansambli Swing Club almanahh.<sup>60</sup> Dokument, mis koosneb erinevate muusikute (Uno Naissoo, Ustus Agur, Heldur Karmo) aastail 1947–1950 loodud kirjutistest, käsitleb 223 leheküljel muuhulgas ansambli igapäevaseid tegemisi, ansambli repertuaari küsimusi ja džässmuusika esteetikat. Kogumiku peamiseks eesmärgiks tundub olevat džässi üle teoretiseerimine ja ansambli tegevuse jäädvustamine. Segadust tekitavaks võib osutada tekstide väljenduslaad, mis on sarnane tolleaegse avaliku ideologiseeritud keelekasutusega. Tekstides kohtame teravat kriitikat lääne, eriti ameerikalike väärtuste vastu ja nõukogulikule keelekasutusele omast loosunglikku retoorikat. Nõukoguliku sõnavara kasutamise põhjustena võib tuua kartust režii ees: almanahhi kirjutamise aeg langes kokku intensiivse hilis-stalinismi džässivastase poliitikaga. Teisalt võib muusikute käitumist tõlgendada kui püüdu säilitada džässi positsiooni kultuuriareenil selle nõukoguliku paradigmaga sobitamise abil. Näiteks modernse raskesti mõistetava *bebop*-stiili mustamine ja seostamine kapitalismi ideoloogiaga ning kolmekümnendatest aastatest pärit swingi sidumine klassikalise muusika esteetikaga oli katse siduda džäss nõukogulike muusikaliste standarditega.

Viimane nõukogude riigivõimupoolne kultuurielu juhtimise vahend oli riigi-aparaat, mis oli ülimalt reguleeritud ja keeruline hierarhiline süsteem. Kui kapitalistlikus süsteemis juhib vaba turu tingimustes kultuuritööstust pakkumine ja nõudlus, siis nõukogude korra tingimustes oli riik ainukene tööandja ning kultuuri-alase tegevuse reguleerija. Nagu kogu Nõukogude Liidu majandus oli ka kultuur allutatud plaanimajanduse reeglitele, riigil oli kontroll tootmise üle ja finantsallikad olid riigi range kontrolli all. Nõukogude Liitu iseloomustab käsumajanduse süsteem, kus tootmine ja turustamine olid allutatud riigivõimule.<sup>61</sup> Seega ei saa me Nõukogude Liidu tingimustes rääkida kultuuritööstusest selle läänelikus tähenduses, kus ettevõtted ja üksikisikud elavad muusika loomise ning müügi pealt saadavast kasumist. Kuigi Thomas Cushman<sup>62</sup> soovib Nõukogude Liidu puhul rääkida kultuuritööstusest ainsuses, on stalinismi ajastu tingimustes keeruline rääkida tööstusest,<sup>63</sup> kuna kultuuri tootmine ja levitamine allus range kontrolli abil sotsialismi tingimustest tulenevale loogikale.

<sup>59</sup> Горяева Т. Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг., 135.

<sup>60</sup> Dokument on säilitamisel Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis.

<sup>61</sup> Cushman, T. Notes from Underground: Rock Music Counterculture in Russia. Sunny Press, Albany NY, 1995, 37.

<sup>62</sup> Samas, 38.

<sup>63</sup> Termini “kultuuritööstus” sobimatusele nõukogude kultuuri kontekstis vihjab ka Birgit Beumers (Beumers, B. Pop Culture Russia!: Media, Arts, and Lifestyle. ABC-CLIO, Santa Barbara, 2005, 11. Plaaditööstus sai Nõukogude Liidus alguse 1964. aastal firma Melodija rajamisega).

Detailselt riigiparaadi juhtimisskeemidesse süvenemata<sup>64</sup> tootsin mõned näited džässikollektiivide riigiasutuste alluvusse kuulumisest. Aastail 1944–1948 tegutses Eestis kaks riiklikku professionaalset džässorkestrit. Esimene neist, Eesti NSV Riikliku Filharmoonia džässorkester, oli Filharmoonia<sup>65</sup> palgal, viimane oli omakorda alluvussuhtes Eesti NSV Kunstide Valitsusega. Eesti Raadio džässorkester kuulus Raadiokomiteele, mis omakorda oli perioodil 1944–1953 mitmete institutsioonide alluvuses.<sup>66</sup> Isetegevuslikud džässorkestrid kuulusid reeglina ühe või teise peremeesasutuse alla. Tavaliselt olid nendeks klubid, kultuuripaleed, aga ka ettevõtted. Näiteks kuulus ansambel Mickey's asutuse alla, mida Valter Ojakäär nimetab pika nimega asutuseks: Kohaliku Tööstuse Kommunaalmajanduse Alal Töötajate Ametühingute Vabariiklik Tallinna Klubi.<sup>67</sup> Uno Naissoo juhutatava Swing Clubi peremeesorganisatsiooniks oli Töötava Rahva Kultuurihoone Tallinnas. Kultuuri reguleerivaks üksuseks nõukogude korra tingimustes olid ka loomingulised liidud. Muusika vallas oli Eestis selleks NSV Liidu heliloojate liidu alluvuses olev Eesti Nõukogude Heliloojate Liit. Ka mitmed džässmuusikud, näiteks Uno Naissoo ja Valter Ojakäär, olid Heliloojate Liidu liikmed.

## DŽÄSS KUI KULTUURILINE PRAKTIKA

Vaatamata muusika transnatsionaalsele iseloomule on džässidiskursus – viis, kuidas teadlased, kriitikud, ajakirjanikud ja muusikud on džässist rääkinud – esindanud kuni lähiminevikuni Ameerika-keskset vaatenurka. Džässiuurimise kontekstis on arusaama džässist enim kujundanud Ameerika džässiuuriija Scott DeVeaux. Oma epohhiloova essee “Constructing the jazz tradition” (“Konstrueerides džässitraditsiooni”) järgi on džässi-kui-traditsiooni paradigma

suhteliselt hiljutine konstruktsioon, narratiiv, mis on välja tõrjunud kõik ülejäänud võimalikud interpretatsioonid keerulisest ja kirevast nähtusest, mis mahub džässi mõiste alla.<sup>68</sup>

DeVeaux' järgi tuleb kõige olulisemaks pidada piire, mida ajaloolased, kriitikud ja muusikud on džässi ümber seadnud. Kaks keskset aspekti Ameerika džässidiskursuses on olnud etnilisus ja ökonoomika. Esimene neist defineerib džässi kui afroameerika kultuurilist nähtust ja teine viitab džässi ning kapitalismi omavahelisele suhtele.<sup>69</sup> Tänapäeva džässi muusikaline kontseptsioon on kujundatud

<sup>64</sup> Riigiparaadi juhtimisest vt **Kreegipuu, T.** Eesti kultuurielu sovietiseerimine, 352–388.

<sup>65</sup> ENSV Riiklik Filharmoonia loodi 4. veebruaril 1941. Järgnenud sõjaaastail selle järjepidevus katkes, asutus taastati novembris 1944.

<sup>66</sup> Aastail 1940–1941 oli Raadiokomitee ENSV Rahvakomissaride Nõukogu juures; 1941–1944 oli eestikeelsete saadete toimetuse üleliidulise Raadiokomitee juures Moskvas ja Leningradis; 1944–1946 ENSV Rahvakomissaride Nõukogu juures; 1946–1949 ENSV Ministrite Nõukogu juures; 1949–1953 oli Raadioinformatsiooni Komitee ENSV Ministrite Nõukogu juures. Allikas: <http://www.archivesportaleurope.net/ead-display/-/ead/pl/aicode/EE-RA/type/fa/id/ERA.R-1590>

<sup>67</sup> **Ojakäär, V.** Sirp ja saksofon, 269.

<sup>68</sup> **DeVeaux, S.** Constructing the jazz tradition: jazz historiography. – Black American Literature Forum, 1991, 25, 3, 489.

<sup>69</sup> Samas.

*bebop*'i<sup>70</sup> poolt, mis tõstis džässi kunstmuusika (*art music*) staatusesse.<sup>71</sup> Oma teises olulises artiklis “Core and Boundaries”<sup>72</sup> (“Kese ja piirid”) defineerib DeVaux džässi nelja kontseptsiooni ning nendest tulenevate mõistepaaride abil: rass (džäss on mustade, mitte valgete muusika); klass (džäss on kunstmuusika, mitte pop- ega folkmuusika); rahvus (džäss on Ameerika, mitte Euroopa ega Aafrika muusika); *groove* (džäss svingib, aga ülejäänud muusika mitte).

Ameerika-keskse lähenemisi vastu avaldas esmakordselt kriitikat E. Taylor Atkins, kes 2003. aastal kirjutas oma raamatus “Jazz Planet” järgmist:

Praktiliselt kogu džässidiskursus rajaneb eeldusel Ameerika erilisusest ning dogmaatilisel veendumusel, et demokraatia, individualism, sotsiaalne mobiilsus, tsiviilühiskond, vaba ettevõtlus, leidlikkus ja materiaalne heaolu on eranditult ameerikalikud jooned.<sup>73</sup>

Tänu viimastel aastatel toimunud muutustele võime käesoleval hetkel rääkida multivokaalsusest<sup>74</sup> džässidiskursuses, mis ühe hegemoonilises positsioonis oleva “hääle” asemel koosneb mitmest unikaalsest “häälest”. Kui ühelt poolt osalevad lokaalsed džässikultuurid ühise traditsiooni loomises, siis teisalt need dekonstrueerivad ja loovad alternatiive hegemoonilisele ameerikalikule džässidiskursusele.

Eesti džässikultuuri tähendusväljade kirjeldamisel annab ameerikalik džässikui-traditsiooni paradigma võimaluse transnatsionaalseks võrdluseks. Näiteks rassil kui kesksel kontseptsioonil ameerikalikus džässiparadigmas on Eesti kontekstis märksa erinev tähendus.<sup>75</sup> Viiteid “nõukogulikule” rassikäsitlusele on võimalik leida avalikust diskursuse ajakirjanduslikust retoorikast. Kui džässi “must” päritolu oli muusika toetamise peamine põhjus, siis selle “valged” kapitalismiga seotud elemendid olid sallimatuse ülesnäitamise põhjuseks. Rääkides nõukogude avalikust poliitikast välismaalaste suhtes, tuleb mees pidada, et see ei lähtunud ei rassist ega etnilisusest, vaid ideoloogiast. Avalik suhtumine mustanahalistesse oli positiivne: nendesse suhtuti kui “sõbralikesse välismaalastesse”. Samal ajal “vaenulik välismaalane” oli valge rikas täissöönud kapitalist.<sup>76</sup> Kuna rassikäsitlus oli Nõukogude Liidus eelkõige klassivõitluse laienduseks, siis mustanahalised kui kapitalistide poolt rõhutatud klass olid nõukoguliku poliitika kohaselt soositud seisundis. Seega võime nõukogude kontekstis rääkida pigem klassil põhinevast dilemmast kapitalist-proletariaat kui rassilisest eristusest lähtuvast mustanahalise-valge paradigmast. See dilemma ilmnes Eesti džässi kontekstis vaid avalikus diskursuses.

<sup>70</sup> *Bebop* on džässistiil, mis tekkis 1940. aastate esimesel poolel ja sai modernse džässi sünonüümiks. See muutis džässi lihtsaksõnalisest tantsumuusikast nõudlikumaks muusikastiiliks, mida iseloomustab kiire tempo, sage akordide vaheldumine ja tehniline virtuoossus.

<sup>71</sup> **DeVaux, S.** Constructing the jazz tradition, 495.

<sup>72</sup> **DeVaux, S.** Core and boundaries. – Jazz Research Journal, 2005, 2, 15–30.

<sup>73</sup> **Atkins, T. E.** Towards a global history of jazz. – Rmt: Jazz Planet. Toim T. E. Atkins. University Press, Mississippi, 2003, xiii.

<sup>74</sup> Termin “*multivocality*” vt **Bakhtin, M. M.** The Dialogic Imagination: Four Essays. University of Texas Press, Austin, 1981.

<sup>75</sup> Ameerikaliku džässi paradigmas on rass kujunenud kontseptiks, mille kaudu džässi defineeritakse.

<sup>76</sup> **Weitz, E. D.** Racial politics without the concept of race: reevaluating Soviet ethnic and national purges. – Slavic Review, 2002, 61, 1, 17.

Nagu intervjuudest muusikutega ilmn<sup>77</sup>, ei olnud rassikäsitlusel muusikute igapäevaelus mingit tähtsust.

Illustreerimaks avaliku diskursuse keelekasutust, tsiteerin Valter Ojakääru artiklit “Tänapäeva Ameerika džässimuusikast”. Esimeses näites räägitakse džässi kuuluvusest ja süüdistatakse valgeid muusika tõelise identiteedi kaotamises:

Järk-järgult kiskusid valged mustadelt monopoli džässmuusikale ja arendasid sellest viimase kolmekümne aastaga “muusika”, mida praegu ameerika džässi apoloogidid uhkusega nimetavad ameerika kunsti puhtamaks väljenduseks.

Teine näide illustreerib tüüpilist naivset ameerikaliku rassilise õigusetuse käsitlust:

Kuigi džässiorkestris esinevad värvilised muusikud valgete kõrval, ei ole sugugi kadunud nn. ‘colorline’ (värvusepiir). Kontsertidel on neegritele ainult tagumised istmed. Mõni neegermuusik võib olla publiku suur lemmik, aga väljaspool poodiumi koheldakse teda niisama alandavalt nagu iga teist musta.<sup>78</sup>

Eesti džässi kui kultuurilise praktika tähendusväljade olulisemateks avajateks hilisstalinismi perioodil on eelkõige mõistepaarid professionaalne *versus* isetegevuslik, swing *versus bebop*, klassikaline *versus* kerge muusika, tantsu- *versus* kontsertmuusika. Järgnevalt püüan näidetena lahti mõtestada kahe esimese mõistepaari tähenduse.

Eristuse professionaalne/isetegevuslik puhul saab rääkida mitte seoses gruppide kunstilise tasemega, vaid eelkõige viitab see nende staatusele seoses institutsionaalse kuuluvusega. Viimast olid tingitud omakorda finantseerimise määr, esinemise vormid ja repertuaari valiku vabadus. Näiteks saab Eesti Riikliku Filharmoonia džässorkestrist rääkida kui professionaalsest kollektiivist, mis kuulus Eesti Riikliku Filharmoonia finantseeritavate kollektiivide hulka. Orkester oli koos Eddie Rosneri, Oleg Lundströmi ja Leonid Utjossovi orkestritega NSV Liidu paremikki kuuluv ning pidevalt ringreisidel olev üle terve Nõukogude Liidu esinev kollektiiv.<sup>79</sup> Orkestri juhi Oleg Sapozhnikini poeg Oleg meenutab näiteks, et pikima kontserdireisi pikkus oli kaheksa kuud:

Orkester reisis Tallinnast Leningradi ja Moskvast Uuralitesse. Siis tagasi Moskvasse, et reisida Taga-Kaukaasiasse.<sup>80</sup>

Nagu eespool mainitud, kontrolliti orkestri repertuaari rangelt: see pidi läbima kaks tsensuuriprotsessi. Ka isetegevuslikud kollektiivid olid nõukogudeaegse praktika kohaselt institutsionaliseeritud, kuuludes tavaliselt kultuurimajade või mingite asutuste alluvusse. Nagu eespool viidatud, kuulus ansambel Mickey’s Kohaliku Tööstuse Kommunaalmajanduse Alal Töötajate Ametühingute Vabariikliku Tallinna Klubi alla. Peale võimaluse kasutada tasuta harjutusruumi ja pille oli grupil õigus palgata professionaalne juht. Viimase ülesandeks polnud üksnes ansambli proovide läbiviimine, vaid ka repertuaari hankimine. Antud ajastu tingimustes, kus noote polnud saada, oli ansamblijuhi ülesandeks ka lugude arrangeerimine. Ansambli peamisteks esinemiskohtadeks olid tantsupeod ja mitmed

<sup>77</sup> Näiteks intervjuu Uno Loobiga 1.10.2011.

<sup>78</sup> Ojakäär, V. Tänapäeva Ameerika džässimuusikast. – Sirp ja Vasar, 20.8.1949.

<sup>79</sup> Pedusaar, H. Boba: mees kui orkester, 98.

<sup>80</sup> Autori intervjuu Oleg Sapozhnikiniga 23.4.2014.

nõukogude tähtpäevade tähistamisega seotud üritused, nagu mai- ning oktoobripühad ja valimised. Kohustus tähtpäevadel esineda kaasnes institutsionaalse kuuluvusega. Nagu tsensuuri iseloomustavate näidete põhjal selgus, oli amatöörkollektiividele kohustuslik repertuaari läbivaatus, kui Hariduse Rahvakomissariaadis tsenseeriti kavu.<sup>81</sup>

Dilemma swingi ja *bebop*'i vahel tuleb esile eelkõige Swing Clubi almanahhi tekstidest. Muusikute seisukohti iseloomustab äge vastasseis *bebop*-stiilile. Näiteks algab almanahh luuleridadega, kus *bebop*'i on kirjeldatud järgmiselt:

On bebop sõnnik. Fakt.

Kuid ta ei määri.

Ja see on juba ultramoodne trikk.

Ent rämpsuks siiski jääb ja imelik –

Bop sellisena ülistust ei vääri.<sup>82</sup>

Artiklis “Bebopi vastu” kirjeldab Heldur Karmo *bebop*'i kui ebatervet, neurootilist, hullumeelset ja sisutut. Selle olemasolu õigustab ainult tehniline meisterlikkus. *Bebop*'is näitab muusik, millise

vankumatu järjekindlusega on ta võimeline mängima kõige ebajärjekindlamaid noodikombinatsioone. Kuid etüüdidest ei saa teha muusikat.<sup>83</sup>

*Bebop*'i neurootilisusele vastandati swingistiil, mida kirjeldatakse kui harmoonilist ja optimistlikku.<sup>84</sup> Püüdes swingi samastada klassikalise muusikaga, väidab Karmo, et swingi peenmehaaniline viimistlus on see, mis teeb swingi klassikaliseks.<sup>85</sup>

Uno Loobi väitel kuulus muusikute eelistus swingile ja *bebop* tekitas vastasseisu, kuna seda ei suudetud tehnilise keerukuse tõttu oma mängus rakendada.<sup>86</sup> Sallimatuse põhjuseks oli Valter Ojakääru järgi see, et

bebopi tehniline tulevark käis meie kodukasvanud muusikuile üle jõu.<sup>87</sup>

Heldur Karmo poolset *bebop*'i seostamist ameerikaliku ja negatiivsega ning swingi samastamist klassikalise muusikaga võib tõlgendada ka kui püüdu sobitada džassi Nõukogude muusikalise paradigmaga, mis väärtustas kõrgelt klassikalist muusikat. Seda tehti eesmärgiga säilitada džassi staatus olukorras, kus üha intensiivistuvate poliitiliste rünnakute käigus ähvardas muusikat areenilt lahkuma sundimine.

## KULTUURILINE TOIMIJA

Kultuurilise toimija rolli määratlemisel džassikultuuri tähendusväljade tõlgendamisel toetun Ann Swidleri kultuuri kontseptualiseerimise mudelile. Swidleri teooria olulisemaks eripäraks on kultuurilise toimija lähtekohaks seadmine kul-

<sup>81</sup> Autori intervjuu Udo Treufeldtiga 17.10.2013.

<sup>82</sup> Sissejuhatus. Swing Clubi almanahh, 2.

<sup>83</sup> Bebopi vastu. Swing Clubi almanahh, 19.

<sup>84</sup> Samas, 20.

<sup>85</sup> Samas, 21.

<sup>86</sup> Autori intervjuu Uno Loobiga 1.10.2011.

<sup>87</sup> **Ojakäär, V.** Sirp ja saksofon, 280.



tuuri mõistmisel. Sellega erineb ta eelnevatest kultuuri analüüsimise mudelitest, mille kohaselt on kultuur sotsiaalse tegevuse eesmärk ja lõpp-punkt.<sup>88</sup> Swidleri tegevuskeskne kultuurimudel<sup>89</sup> käsitleb kultuuri kui vahendit, mida toimijad kasutavad kultuurilise tegevuse käigus.<sup>90</sup> Toimijatel on “kultuurilisest repertuaarist” valikute tegemisel kindlad strateegiad:

[toimijad] aktsepteerivad valikuliselt olemasolevaid kultuurilisi vahendeid: nad võivad olla skeptilised, süüdistavad või kasutada selektiivselt erinevaid kultuuri aspekte.<sup>91</sup>

Toimimise strateegiate valikul lähtuvad toimijad pigem spetsiifilisest olukorrast ja isiklikest eelistustest kui abstraktsetest normidest ning ideaalidest.<sup>92</sup> Swidleri teooria rakendamine võimaldab näha kultuuri mitte kui ühesuunalist teatud ideoloogia või hegemoonia kehtestamise protsessi, vaid pigem kui sotsiaalseid tähendusi omavate vahendite kogumit, mida toimijad oma tegevusel kasutavad. Strateegiad, mida toimijad oma tegevuse käigus valivad, on ajastu- ja kohaspetsiifilised. Eesti nõukogudeaegse džässiajaloo kontekstis võib viidata laiemas tähenduses strateegiale, mida Timothy Johnston nimetab *getting-by*-ks. “Läbi-ajamise strateegia” all mõistan siin mitte pelgalt antud ühiskonna tingimustes toimetulemist ja muusikutepoolset passiivset “kultuurilise repertuaari” omaksvõtmist, vaid vahendit, mida ühelt poolt rakendati sotsiaalkultuuriliste tingimustega kohandamiseks, teisalt aga nende tingimuste ärakasutamiseks ning nendega manipuleerimiseks oma eesmärkide saavutamisel. See näide illustreerib Swidleri väidet, et kultuur pole staatiline süsteem, tõugates inimesi ühte kindlasse suunda, vaid see on pigem vastuoluline ja indiviididepoolne kultuuri vastuvõtt pole passiivne.<sup>93</sup> Samuti demonstreerib antud näide toimijate vabadust valida olemasolevast “kultuurilisest repertuaarist”, mitte alistumist sotsiaalpoliitilistele tingimustele ja dialoogi astumist nii nõukogude kultuuri kui ka džässi-kui-traditsiooni paradigmas. Seega polnud oluline, kas vahendid, mida muusikud oma tegevuses kasutasid, pärinesid džässi praktikast, eesti kultuuripärandist või nõukogulikust sotsiaalkultuurilisest keskkonnast, vaid oluline oli valitud strateegiate edukus eesmärkide realiseerimise protsessis. Siinkohal tõlgendaksin muusikute tegevust eelkõige kui nende eneseaktualiseerimist<sup>94</sup> läbi džässimuusikaga tegelemise.

Teine teooria, mille abil on võimalik kultuurilise toimija tegevust nõukogude korra tingimustes lahti mõtestada, on *Alltagsgeschichte*: igapäevelu ajalugu uuriv Saksa päritolu historiograafiline suundumus. *Alltagsgeschichte* kui mikroajaloo

<sup>88</sup> Vt **Parsons, T.** *The Social System*. Free Press, New York, 1951; **Weber, M.** *Selection in Translation*. Cambridge University Press, 1978; **Geertz, C.** *The Interpretation of Culture*. Basic Books, New York, 1973.

<sup>89</sup> Swidler kasutab oma mudeli tähistamiseks terminit “*culture in action*”.

<sup>90</sup> **Swidler, A.** *Culture in action: symbols and strategies*. – *American Sociological Review*, 1986, **51**, 4, 273–286.

<sup>91</sup> **Swidler, A.** *Talk of Love: How Culture Matters*. University of Chicago Press, 2001, 19.

<sup>92</sup> Samas, 40.

<sup>93</sup> **Swidler, A.** *Culture in Action*, 277.

<sup>94</sup> Eneseaktualiseerimine vt **Maslow, A. H.** *Motivation and Personality*. Harper & Row, New York, 1970.

haru keskendub põhiliselt 20. sajandi diktatuuridele. Selle rajaja Alf Lüdtkes<sup>95</sup> järgi rõhutab *Alltagsgeschichte*, et elu pole ainult võitlus ellujäämise pärast – inimesed on nii ajaloo objektid kui ka subjektid. Sotsiaal-ühiskondlik struktuur ei domineeri toimijate tegevuse üle ega pole ka tegevuse eelduseks, vaid struktuur ja toimija on vastastikusel seoses. *Alltagsgeschichte* eesmärk on näidata seoseid inimeste igapäevaelu kogemuste ja ühiskonnas toimuvate sotsiaalpoliitiliste muutuste vahel.

On võimalik rääkida mitmetest taktikatest, mida muusikud oma igapäevaelus kasutasid. Džässikultuurile omaste taktikate hulka kuuluvad muusikaõppimine ja -kuulamine, esinemine ning ringreisid. Spetsiifilisemad kohalikele muusikutele omasteks toimimisviisideks olid ritualiseerimine, huumor, leidlikkus, uudishimu, pühendumus, džässi intellektualiseerimine ja manööverdamine. Illustreerimaks džässmuusikute toimetuleku taktikaid, tutvustan järgnevalt muusikakuulamise viise ja raadioaparaatide hankimist, ringreiside tingimusi, ritualiseerimist ning pealkirjadega manipuleerimist.

Ainukeseks kanaliks teisel pool raudset eesriiet mängitavast džässist osa saamiseks oli nõukogude infoblokaadi tingimustes raadio. Rääkides raadio rollist džässikultuuris sotsialistlikes riikides, kasutab Rüdiger Ritter tabavat metafoori:

Raadio oli kaugeima ulatuse ja suurima helitugevusega džässi instrument, mida ei saanud vaigistada.<sup>96</sup>

Valter Ojakäär kirjeldab olukorda muusika kättesaadavuse osas 1940. aastate teisel poolel järgmiselt:

Et džässiuuendust seestpoolt uurida, selleks oleks vajatud heliplaate ja magnetofoni, ent neist ei maksnud toona unistadagi. Üle jäi ikka ainult pingeline kuulamine raadioaparaadi ääres.<sup>97</sup>

Eesti džässi entusiastidele olid kättesaadavad mitmed erinevad raadiojaamad. Kõige enam muusikute poolt viidatud raadiojaamad olid BBC (British Broadcasting Corporation), AFN (American Forces Network), RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor), Radio Nord ja Rootsi raadio.

Ent muusikakuulamiseks vajalike raadioaparaatide hankimine polnud pealesõja-aegsetes tingimustes kõikidele jõukohane. Loo sellest, kuidas muusikud siis raadioaparaate hankisid, jutustas ansambli Mickey's saksofonimängija Udo Treufeldt oma intervjuus järgmiselt:

Peale sõda tuli Riia Raadiotehnika välja uute raadioaparaatidega ning kõik tahtsid endale uusi raadioid saada. Kuna ühe raadio hind oli võrdne ühe haltuura hinnaga, siis otsustasime aeg-ajalt anda 450 rubla ühele meist raadio ostmiseks. Niimoodi said kõik muusikud endale uued raadiod.<sup>98</sup>

Oluline muusikute toimimise viis tehnoloogia nappuse tingimustes oli leidlikkus. Näiteks meenutab Kalju Terasmaa oma intervjuus erilist telefoniliinidel

<sup>95</sup> **Lüdtkes, A.** *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life.* Princeton University Press, 1995.

<sup>96</sup> **Ritter, R.** *The radio – a jazz instrument of its own. – Rmt: Jazz Behind the Iron Curtain.* Toim G. Pickhan, R. Ritter. Peter Lang, Berlin, 2010, 45.

<sup>97</sup> **Ojakäär, V.** *Sirp ja saksofon*, 280.

<sup>98</sup> Autori intervjuu Udo Treufeldtiga 17.10.2013.

põhinevat üksteisele raadioülekandeid ja salvestatud muusikat edastada võimaldavalt süsteemi:

Me kasutasime telefoni liine üksteisele muusika edastamiseks. Kasutuses olid spetsiaalsed releed, et telefoni toru ümber lülitada raadioks või salvestajaks. Igal ühel meie džässihuviliste ringkonnas olid telefoni releed. Ja kui kellelgi õnnestus salvestada mingi uus lugu, siis sai ta sellest teisi informeerida esmalt helistades ja seejärel ühendades maki releega muusika ülekandmiseks või salvestamiseks. Selle süsteemi leiutajaks oli helitehnik Ants Brümmel.<sup>99</sup>

Džässmuusikute puhul on oluliseks igapäevaelu tegevuseks esinemine ja ringreisid. Muusikute esinemispaikade amplituud sõnajärgses Eestis oli lai. Esineti kontserdilavadel (Eesti Filharmoonia džässorkester), raadiostuudios (Eesti Radio džässorkester), tantsusaalides (amatöörorkestrid), kultuurimajades, vabaõhulavadel ja isegi spordisaalides. Järgnev näide nõukogudeaegsetest ringreisi tingimusest ja leidlikkusest raskete tingimustega kohanemisel on pärit Udo Treufeldti intervjuust:

Sõitsime esinemiskohale Moostes veoautoga. Auto kasis istumise tegime mugavamaks madratsitega. Tuule ja vihma eest kaitsesime end presendiga. Mooste rahvamaja oli kohutavas sõnajärgses seisukorras. Leidsime ainult ühe tooli ja selle andsime pianist Pedraudsele. Akordioni kasti sai sobitatud istumiseks akordionistile ja saksofonimängijatele leidsime istumiseks pingi. Kõige hullemas olukorras oli klaver. Klahvide pealne valge kiht oli kulunud ja klahvides olid suured augud. Täitsime augud paberiga ja valasime küünlarasvaga üle. Pedraudsel tuli ka klaverit häälestada. Aga tantsusaal oli rahvast täis ja inimesed pidutsesid rõõmuga.<sup>100</sup>

Üheks muusikute igapäevaelu saatvaks tegevuseks oli ritualiseerimine. Selle näiteks oli ansambli Mickey's praktika mängida esinemise lõpul ja algul kindlat muusikapala. See rituaalne tegevus oli osa muusikute isikupärasest sümboolsest maailmast ja identiteedist ning aitas luua sidet publikuga. Sümboolse ruumi loomine vihjab Emile Durkheimi mõistele *collective effervescence*<sup>101</sup>, kus rituaali kogetakse kui grupiliikmete kõrgele teadvust emotsionaalsete seisundite loomisel. Ansambli Mickey's signatuuriks oli omal ajal populaarne viis "Heartbreaker", autoriteks Morty Berk, Frank Capano ja Max C. Freedman.<sup>102</sup> Loo eestikeelsed sõnad on heaks näiteks Heldur Karmo oskusest ingliskeelseid laulutekste eestindada. Originaalversioonis kõlavad laulu lõpuread hoiatusena noorele naisele: "Be careful what you do / when you break a heart in two, / For that heart may belong to you."<sup>103</sup> Ent Karmo versioonis on tegemist optimistlikus stiilis luule-ridadega: "Avanened on säravad / Uue õnne väravad / Tulevikku sealt näha saab." Karmo tõlgendus on heaks näiteks nõukogudeaegsest topeltkodeerimisest. Kui pealispinda jälgides võib Karmo versiooni tõlgendada kui nõukoguliku väljenduslaadi järgimist, siis teisalt võib värsiridu tõlgendada kui nõukogude loosunglikkuse paroodiat.

<sup>99</sup> Autori intervjuu Kalju Terasmaaga 12.10.2011.

<sup>100</sup> Autroi intervjuu Udo Treufeldtiga 17.10.2013.

<sup>101</sup> Durkheim, E. *The Elementary Forms of Religious Life*. Free Press, New York, 1995.

<sup>102</sup> Viis salvestati esmakordselt 1948. aastal Leeds Music Corporationis vokaaltrio Andrews Sistersi poolt (Ojakäär, V. Sirp ja saksofon, 271).

<sup>103</sup> Allikas: raadiosaade "Papa Valter pajatab", 16.6.2007. <http://arhiiv.err.ee/vaata/papa-valter-pajatab-papa-valter-pajatab-mickey-s>

Viimase muusikute toimimise viisi näiteks on nn manööverdamise strateegia. Muusikute manööverdamisele nõukogude korra tingimustes vihjab ka Kirill Tomoff, kes väidab, et heliloojad ja muusikud olid nõukogude ajal privilegeeritud staatuses, kuna tänu muusika abstraktsusele oli neil alati manööverdamiseks võimalusi.<sup>104</sup> Heaks näiteks manööverdamisest oli palade pealkirjadega manipuleerimine. Pealkirjade muutmine oli taktika lugude repertuaaris säilitamiseks. Näiteks lugu pealkirjaga “Öö suures linnas”, mis viitas selgelt New Yorgile, jäi kavasse, kui see asendati poliitiliselt sobivamaga: “Öö neegrikülas”.<sup>105</sup>

## KOKKUVÕTTEKS

Käesolev artikkel pakub välja ühe võimaliku viisi nõukogudeaegsest kultuurist kõnelemiseks. Artikli argumendiks on, et džässikultuuri tähendusväli moodustub nõukoguliku riigivõimu aspektide, džässikultuuri traditsiooni ja muusikute tegevuse koostoime tulemusel. Sotsiaalne struktuur, kultuuriline praktika ja kultuuriline toimija kui eelmainitud elementidele viitavad analüütilised kategooriad loovad sotsio-individuaalse välja, milles tähendusväli tekib. Üheks oluliseks artikli kirjutamise eesmärgiks oli vaadelda Eesti džässi ajalugu kui transnatsionaalset ajalugu. Kindlasti ei saa rääkida transnatsionaalse ajalookirjutuse otsesest rakendamisest antud artiklis, vaid viidates Saunier’le<sup>106</sup> saaks osutada transnatsionaalsele perspektiivile. Viimane võimaldab erinevate kontekstide taustal tähendusi luua. Antud juhul võime rääkida džässi uurimisest ja sovetoloogiast kui väljapoole Eesti ajalugu jäävatest taustsüsteemidest, mille abil tähendusi luuakse.

Kõige olulisem aspekt hilisstalinismiaegse riigivõimu ja džässikultuuri seose mõistmisel on selle dünaamiline iseloom: seos polnud püsiv, vaid muutus koos nõukogude ideoloogilise paradigma muutusega. Kiire nõukogude poliitilise diskursuse muutus muutis džässi sallitud muusikalisest vormist teise maailmasõja järgsel ajastul 1950. aastaks *musica non grata*’ks.<sup>107</sup> Põhjused džässi vastu sallimatuse ülesnäitamiseks peitusid muusika kokkusobimatuses nõukoguliku kultuuri paradigmaga. Kultuur oli nõukogude võimule üheks vahendiks inimeste nõukoguliku teadvuse kujundamisel. Kuna peamiselt toetati kõrgkultuuri, siis “madalat” kultuuri esindav ja Ameerika päritolu džäss ei mahtunud kehtiva mudeli piiridesse. Nagu artiklist selgus, rakendati kultuuri tootmise ja jaotamise üle kontrolli saavutamiseks rangeid meetmeid läbi ideoloogilise sotsialistliku realismi doktriini, avaliku meedia, tsensuuri ning administratiivse juhtimise. Ent nõukogude riigivõim oli jõuetu, et džässikultuuri üle täielikku kontrolli saavutada ja seda džässi-vastase tegevuse käigus areenilt kaotada. Kuigi džäss kadus avalikust kultuuri-

<sup>104</sup> Tomoff, K. Creative Union, 5.

<sup>105</sup> Pedusaar, H. Boba: mees kui orkester, 102.

<sup>106</sup> Saunier, P.-Y. Going Transnational? News from Down Under: Transnational History Symposium, Canberra, Australian National University, September, 2004. – Historical Social Research, 2006, 31(2), 118–131.

<sup>107</sup> Vt lähemalt Reimann, H. Late-Stalinist ideological campaigns and the rupture of jazz: “jazz talk” in the Soviet Estonian cultural newspaper Sirp ja Vasar. – Popular Music, 2014, 33, 3, 509–529.

sfäärist, jäi see endiselt püsima privaatse 1950. aastate alguse kultuuriruumis. Näitena tooksin siinkohal ansambli Swing Club, mille tegevus ei katkenud ka keerulisel perioodil 1950. aastate algul, vaid muusikud katsetasid endiselt džässialaste eksperimentidega.<sup>108</sup>

Ameerika džässiuuriija Jed Rasula on väitnud järgmist:

Džäss sidus end 20. sajandi kogemusega; džäss identiteet kujunes toimunud muutuste tagajärjel, kommenteerimisel või isegi sümboliseerimisel.<sup>109</sup>

Viis, kuidas džäss sidus end nõukogude aja kogemusega, on näide muusika kohanemisvõimelisusest ja paindlikkusest. Näiteks 1940. aastate lõpul ja 1950. aastate algul oli džäss nõukogude võimule ideoloogilise võitluse relv, mille abil rünnati läänelikku kapitalistlikku ideoloogiat. Ettevaatlikkusega tuleks suhtuda populaarsesse väitesse džässist kui nõukogude korrale vastupanu relvast. Nagu mitmed autorid on väitnud,<sup>110</sup> ei toetanud nõukogude kodanikud režiimi ega avaldanud sellele vastupanu, vaid püüdsid lihtsalt antud tingimustes “läbi ajada”. Uno Loop väidab oma intervjuus, et kuigi tagasivaatavalt võib mittesallitud muusikaga tegelemist tõlgendada kui süsteemivastast protesti, siis tollel ajal muusikud oma tegevusest selliselt ei mõelnud.<sup>111</sup>

Olulised mõistepaarid, mille kaudu džässikultuuri tähendus avaldus, olid klassikaline *versus* kerge muusika, professionaalne *versus* isetegevuslik, swing *versus* bebop ja tantsu- *versus* kontsertmuusika. Kuigi džäss puhul oli tegemist kerge muusika valdkonda kuuluva tantsu- ja estraadimuusikaga, üritati avalikus diskursuses džäss klassikaliseerida; eristus professionaalne/isetegevuslik oli eelkõige oluline kollektiivide staatuse eristamisel. Kuigi 1940. aastate teine pool oli džässiajaloo tuntud kui bebop-stiili tekkimise aeg, oli eestlaste eelistuseks swingistiil, mida suurepäraselt imiteeriti ameeriklastelt. Oluliseks maitse mõjutajaks oli Glenn Milleri muusika filmile “Päikesepaistelise oru serenaad”. Milleri muusikal oli muusikute repertuaaris kindel koht ja tema stiil oli arranžeerijatele eeskujuks. Ent bebop-stiil jäi eesti muusikutele kättesaamatuks oma raskepärase kõlapeleti ja tehnilise keerukuse tõttu.

Ann Swidleri tegijakeskse kultuuri mudeli abil oli võimalik rõhutada tegijate rolli kultuuri kujundamisel. Tegutsemisel valisid muusikud vahendeid kättesaadavast antud kohale ja ajastule omasest repertuaarist. Muusikute igapäevaelu osaks olid leidlikkus, huumor, teoretiseerimine, esinemine, ritualiseerimine, muusika kuulamine ja -õppimine. Illustreerimaks muusikute rolli kultuuri kujundamisel, teeksin siinkohal kujundliku võrdluse improviseerimise praktikaga. Nagu etteantud teemal improviseerimisel, kus esitaja saab lähtuda teema struktuuri, harmoonia,

<sup>108</sup> Vaata antud teemal lähemalt **Reimann, H.** Four spaces four meanings: narrating jazz in late-Stalinist Estonia. – Rmt: *Jazz and Totalitarianism*. Toim B. Johnson. Routledge, London, 2016, 69–93.

<sup>109</sup> **Rasula, J.** The jazz audience. – Rmt: *Cambridge Companion to Jazz*. Toim M. Cooke, D. Horn. Cambridge University Press, London, 2002, 55.

<sup>110</sup> **Mertelsman, O.** The Sovietization of the Baltic States; **Fürst, J.** Late Stalinist society: history policies and people. – Rmt: *Late Stalinist Russia: Society between Reconstruction and Reinvention*. Toim J. Fürst. Routledge, London, 2006, 4–36.

<sup>111</sup> Autori intervjuu Uno Loobiga 1.10.2011.

meloodia ja vormi etteantusest ning oma oskustest ja võimetest, saavad ka muusikud džässikultuuri loomisel lähtuda ühelt poolt sotsiaal-ühiskondlikest tingimustest ja džässikultuuri traditsioonist ning teisalt oma oskustest valida kultuuri loomiseks sobivaid võimalikke vahendeid.

Kommentaariks artikli alguses esitatud dilemmale keelatud/lubatud tuleks väita, et see väljendab eelkõige võimupoolset aspekti. Võimu sallivus džässi suhtes oli vahelduv: nagu artiklis näidatud, muutus džäss hilisstalinismi perioodil soositud muusikast sõjajärgsel ajal mittesallituks 1950. aastate algul. Seega tuleks lihtsustatud väitele džässi keelatud staatusest vastata täpsustava küsimusega ajaloolisest perioodist. Samuti tuleks esitada küsimus sellest, millisel määral võimupoolne keelamine tegelikkuses realiseerus.<sup>112</sup>

Rääkides lõpetuseks nõukogudeaegse kultuuri tähendusest, võib väita, et kui ühelt poolt oli kultuur nõukogude inimese kasvataja rollis ja rangelt parteilise juhtimise all, siis teisalt toimus loovintelligentsi poolt kultuuri aktiivne praktiseerimine. Kultuur teenis võimu seatud ideoloogilisi eesmärgi, ent kultuuris osalejad sellest sageli ei mõelnud, vaid pigem kasutati ära riigivõimu poolt võimaldatud eeliseid. Nagu väidab Aili Aarelaid, valitses kultuurisfäärides pooldemokraatia.<sup>113</sup> Kultuuri võib nõukogude korra tingimustes vaadelda ka kui vahendajat privaatsel ja avaliku sotsiaalse ruumi vahel. Selles kontekstis käsitleksin kultuuri kui puhvertsooni ülalt- ja altpoolt tulevate jõudude vahel. Kuigi ideoloogia ja kultuuriliste toimijate eesmärgid olid kultuuri kujundamisel erinevad, langesid need kokku ühisel tegutsemisväljal. Kui "ülaltpoolt" oli kultuuri eesmärgiks seatud inimeste kultuursuse tõstmine, siis toimijate intensiivne soov kultuuriga tegelda põhines "altpoolt" tuleval initsiatiivil.

## TÄNUAVALDUS

Uurimistöö on läbi viidud Soome Kone fondi toetusel. Artikli avaldamist rahastab Eesti Teaduste Akadeemia ja Tallinna Ülikooli ajaloo, arheoloogia ja kunstiajaloo keskus.

## MAKING MEANING ABOUT SOVIET ESTONIAN CULTURE: THE EXAMPLE OF JAZZ HISTORY IN THE LATE STALINIST ERA

Heli REIMANN

By the example of Estonian jazz culture of the late Stalinist era, this study offers new insights into the possible meaning making processes of Soviet culture. I argue that the meaning of jazz culture in Soviet Estonia emerges from the dynamic interaction between Soviet state power, the traditions of jazz culture and the actions of cultural agents. The space for meaning formation is called here

<sup>112</sup> Antud küsimuse üle on lähemalt arutletud artiklis **Reimann, H.** Four spaces four meanings, 69–93.

<sup>113</sup> **Aarelaid, A.** Ikka kultuurile mõeldes. Virgela, Tallinn, 1996, 54.

a socio-individual field where social structure, cultural practice and cultural actor as the analytical categories merge.

An important aspect of the state–jazz linkage was its dynamism. This connection was not fixed, but changed according to changes in the Soviet ideological paradigm. Rapid shifts in Soviet political discourse turned the status of jazz from a tolerated musical form at the close of World War II to *musica non grata* by 1950. Soviet authorities treated culture first as a propaganda and educational channel for shaping peoples' consciousness to fit the Soviet mentality. This was why the Soviet cultural model was manifested through rigid regulations aimed at controlling the production and dissemination of music. The main regulative 'tools' were the aesthetic doctrine of Socialist realism, public media, censorship and a bureaucratic and complex system of cultural governance.

As part of the early 20th century global trends, jazz was first received, then adopted and finally practised by musicians of diverse nationalities all over the world. However, the reception of the music in non-US territories was never homogeneous; the music has always been in open dialogue with different traditions during the acculturation process. The appropriation of jazz to Soviet Estonian cultural contexts, the evolution of its identity involved negotiations between jazz tradition and local socio-cultural contexts. The core aspect of Soviet Estonian jazz of the late Stalinist era was its multivocality. Important schemata identifying the music include classical/light, professional/amateur, bourgeois/proletarian, swing/bebop and dance/concert. Although jazz qualified as a light dance and estrada music genre, Soviet cultural policy tried to classicise jazz. The professional/amateur distinction remained an important feature distinguishing primarily the status rather than the artistic level of jazz collectives; bourgeois/proletariat served as a distinction for drawing boundaries around jazz; even though the late 1940s is considered a bebop era, Estonians disliked bebop and found musical models in swing.

Ann Swidler's actor-centred model of culture enabled to emphasise the role of the actor in shaping culture. In acting the musicians selected their strategies for action drawn from a cultural repertoire particular to specific situations. For musicians, the primary motivator was their desire for musical self-actualisation through jazz. Musicians' everyday strategies for self-actualisation included touring, musical learning and listening, ritualising, humour, inventiveness, curiosity, dedication and intellectualising jazz.

In summary, within the framework of clear-cut demarcations in the social realm, culture on the one hand was meant to be a 'cultural educator' for the populace and was rigorously governed by the communist party, but on the other hand continued to be developed further by creative intelligentsia. As such it functioned as a mediator between the public and private spheres. In that context I see culture as a buffer zone between the forces 'from below' and 'from above'. Although the apparent goals of the ideology and cultural actors diverged, their aims coincided in terms of their content. The aim from above was to raise the level of the people's *kulturnost* (in English something like 'culturedness'), while the people's intense desire for cultural involvement was the initiative 'from below'.