

**Suur samm edasi teel Venemaa „Nürnbergini“
Inna Klause, Andreas Waczkat, Stefan Weiss (Hrsg.). *Композиторы в ГУЛАГе в годы правления Сталина / Komponisten im GULAG der Stalinzeit. Göttingen Studies in Musicology / Göttinger Studien zur Musikwissenschaft 2, Baden-Baden: Georg Olms, 2024, 468 lk.***

Maris Kirme

Tänapäevases Euroopas, aga mujalgi maailmas toimuv kinnitab, et kordame, oma jõhkruks ehk ületamegi Teise maailmasõja aegseid ja järgseid inimsusvastaseid kuritegusid. Paraku on see võimalikuks saanud osalt ka põhjusel, et demokraatlikul maailmal puudub üheselt mõistetav arusaam Nõukogude Liidu kordasaadetud kommunismi kuritegudest. Nendest pole piisavalt räägitud – pigemini on neid kaua varjatud – ega neid ka avalikult hukka mõistetud, nagu seda on natsismiga tehtud. Eriti rängad olid Jossif Stalini valitsemisaastad (1924–1953), mil muude korda saadetud kuritegude kõrval hakati sageli ilmsüütuid inimesi saatma massiliselt sunnitöölaagritesse, mis tuntud üldnimetuse GULAG¹ järgi. Laiemalt saadi sellest teada pärast Aleksander Solženitsõni teose „Gulagi arhipelaag“ ilmumist 1973. aastal Pariisis YMCA kirjastuse väljaandel. Täna seks on mõistest GULAG saanud stalinismiajastu ja ilmselt kogu Nõukogude Liidu ajaloo üks olulisemaid märksõnu, mis aga ei tähenda, et see rahvusvahelistes teadusuuringutes piisavat tähelepanu oleks pälvinud. Too väide kehtib ka muusikateaduse kohta, kus ehk alles viimase viieteistkümneme aasta jooksul on selle teemaga hakatud tõsisemalt tegelema.

GULAGi olemus on tabavalt edasi antud lauses „Hiiglasliku orjandusliku süsteemi põhimure oli uute orjade pideva juurdevoolu tagamine“.² GULAGi orjad olid (represseerijate poolt nähtuna) enamasti poliitilised kurjategijad. Kuna haritlastes, sealhulgas loovintelligentsis tunnetati potentsiaalselt ohtlikemaid „kurjategijaid“, oli

nende osakaal GULAGi laagrites protsentuaalselt suur. Levinud on seisukoht, mis otsest tõestamist pole küll leidnud – ja kas see tõestatav ongi? –, et muusikud, eeskätt heliloojad, kannatasid repressioonide all vähem võrreldes teiste loovisikutega. Põhjuseks nii väita on ehk asjaolu, et nendest ongi avalikult vähem räägitud. Tajusin seda, hoides käes Saksamaal 2024. aastal ilmunud mahukat väljaannet pealkirjaga „Heliloojad GULAGis Stalini valitsemise ajal“. Vastava teemaga seotud uurimustest piisavat ülevaadet küll omamata julgen siiski arvata, et selle väljaande näol on tegemist olulise alusuuringuga, paljuski ehk esmase n.-ö. kaardistamisega.

Vormiliselt on tegemist artiklikogumikuga, mida on ette valmistatud pikka aega – kokku 14 aastat – ja mis sisaldab 20 kirjutist 19 autorilt, kellest paraku viis on meie hulgast juba lahkunud. Artiklite aluseks on 2010. aasta juunis Saksamaal Göttingenis Georg Augusti ülikoolis toimunud samanimelise rahvusvahelise sümposiumi ettekanded täiendatud ja ümbertöötatud kujul. Kuigi heliloojad on tõstetud kogumikus keskele kohale, on selle vaateulatus tegelikult oluliselt laiem; siit peegelduvad vastu kogu stalinistliku totalitaarse valitsemisüsteemi toimemehhanismid ning olemus. Sellise tähelepanuväärse tulemuseni on paljuski jõutud esiteks tänu konteksti avamist ja selgitamist erilisel tähtsustavale lähenemisviisile, millega on ühtlasi kaasnenud rohke alusdokumentide läbitöötamine, teiseks aga tänu suurele ja mitmepalgelisele autorite ringile. Nende seas ei näe me mitte ainult stalinismi-

¹ Tuleneb venekeelsest lühendist GULAG (Glavnoe upravlenie lagerei), NSV Liidu Siseasjade Rahvakomissariaadi (NKVD; hiljem Siseministeeriumi) Laagrite Peavalitsus.

² et.wikipedia.org/wiki/GULAG (3.09.2025), kus tsiteeritud Niall Fergusoni: *Maailmasõda. XX sajandi konflikt ja Lääne allakäik*. Tlk. Marek Laane, Tallinn: Varrak, 2008, lk. 221. Arvatakse, et GULAGi sunnitöölaagrist käis kogu Stalini aja jooksul läbi üle 18 miljoni inimese. Need ei olnud kaugeltki ainult Nõukogude kodanikud; NSVLi julgeolekupolitsei kombitsad ulatusid iseäranis sõjajärgsel ajal kõikjale Ida-Euroopasse ning ka Läände.

perioodi uurimisega juba aastaid tegelenud silmapaistvaid muusikateadlasi (Inna Klause, Marina Lobanova, Wolfgang Mende, Dorothea Redepenning, Stefan Weiss jt.), vaid ka ajaloolasi, kirjanikke, ajakirjanikke, kunstiloolasi, nagu näiteks Igor Golomshtok (1929–2017), Vitaly Shentalinsky (1939–2018), Semyon Vilensky (1928–2016), Felicitas Fischer von Weikersthal (1976) jt. Mainitud aspektid tõstavad kahtlemata raamatu üldistustaset ja sisulist väärtust, aga tõenäoliselt ka selle lugejate arvu. Autoritega seoses on põhjust siiski väikeseks vahemärkuseks. Nimelt oleks kogumikus soovinud näha autoreid tutvustavat rubriiki, mille olemasoluga teadusväljaannetes üldiselt harjunud oleme. Kuid tõsi – see ei ole obligatoorne.

Artiklid on rühmitatud viide peatükki: „GULAG ja kunst“, „Kolm esseed“, „Repressioonid muusikute vastu“, „Saatused“ ja „Retseptsoon“; neile eelneb koostajate eessõna kolmes kogumiku keeles – saksa, vene, inglise. Artiklid ise on kirjutatud kas vene või saksa, üks ka inglise keeles ja varustatud resümeelega vastavalt ülejäänud kahes keeles. Kahjuks ei võimalda siinse artikli maht kõiki valgustada.

Küsimused, kas GULAGis üldse kunsti (muusikat) tehti, ja kui, siis mis ajenditel ja eesmärkidel, missugustes tingimustes, missugune see kunst oli ja mis seda mõjutas, kuidas tema tähendust hinnata ja kuidas on seni hinnatud – laias laastus näivad need olevat selle kogumiku põhiküsimused, millele on eri vaatenurkadest lähenedes püütud vastust otsida. Samas näeme, kui vastuoluline kõik tegelikult oli, ükskõik mil viisil, mis aspektist poleks nendele küsimustele ka lähenetud – alates juba sellest, kuidas represseerijad kunstisse suhtusid, kuidas üks või teine represseeritu subjektiivselt kunsti nägi, milline oli tema jaoks selle tähendus, missuguste kompromissideni oldi selle nimel nõus minema, milline oli subjektiivne kannatuste lävi jne. Tuleb arvestada ehk sedagi, et nii nagu Stalini-aegses ühiskonnas tervikuna, võime ka sunnitöölaagrite puhul rääkida nii kohanejatest kui äärmuslikest dissidentidest, aga võib-olla kollaborantidestki (?), kelle arusaamad kunstit ja kunstnikest ei tarvitsenud kattuda. (Teatud märk on ehk seegi, et näiteks lk. 39 juhitakse tähelepanu kunsti pinnal tekkinud ebavõrdsusele, mis pingeid tekitas.)

Kunsti koha vastuolulisust tolles ebainimlikus süsteemis tõestab juba kogumiku avaartikkel

(autoriks Galina Ivanova) pealkiri: „Siin pole kohta kunstile, ilukirjandusele, filosoofiale ...“. (Pealkirja on autor võtnud ühe represseeritu mõtteavaldusest.) Midagi sarnast tundsid ilmselt paljud loovisikud, kellele kunst oli püha, pannes neid sõna otseses mõttes vaikima, kunstiga tegelemisest loobuma. Keeldumised osalemisest kultuuri-brigaadides, nn. *pesnipljaski*'des, nagu lk. 70 loeme, polnud küll väga tavalised, aga siiski levinud. Ometi oli piisavalt neidki, kes ehk kompromisegi tehes haarasid kinni igast ölekõrrest, et end kuidagigi kunsti kaudu väljendada, et laagrite kunstikollektiividesse, kasvõi *pesnipljaski*'dessegi pääseda. Selles omamoodi suletud süsteemis oli kunstil/muusikal paljude jaoks siiski ellujäämise tähendus, nagu mitmest artiklist lugeda võime. Kunst andis – nii loojatele kui loomingust osasaajatele – võimaluse hetkekski eemalduda ja unustada ümbritsev ebainimlik reaalsus. On tähenduslik, et Victoria Mironova, käsitledes oma artiklis loomingulisi kollektiive GULAGi laagrites, pealkirjastas selle tsitaadiga „Unustada raske uni, luua vaid teater [kõige selle juurde kuuluvaga]“ Fjodor Dostojevski romaanist „Märkmeid surnud majast“. Tolle tsitaadi poole olevat pöördunud paljud kinnipeetud oma mälestustes. Kuivõrd aga otseselt muusika poliitvangide mälestustes kajastub, mis tähendust nendes muusikale on omistatud, missuguse ettekujutuse annavad need muusikalise eneseteostuse võimaluste kohta jne., nendel küsimustel peatub oma artiklis muusikateadlane Friedrich Geiger.

Toonases totalitaarses ühiskonnas, nagu teame, olid kõik nn. kaunid kunstid ja nendega tegelemine rakendatud valitseva ideoloogia teenistusse ja valitsuse range kontrolli all. Seejuures määrused ja kontroll nende üle üha karmistusid, jõudes haripunkti 1950. aastate alguseks. Kunstidel oli ennekõike propagandistlik, agitatsiooniline ja kasvatuslik funktsioon. Kõik see paljastub ehedaimal kujul GULAGi süsteemis.

Otseselt muusikakultuuri viimisest totaalise kontrolli alla kirjutab huvipakkuvalt artiklis „Repressiivsete mehhanismide kujunemine Nõukogude muusikakultuuris 1920.–1930. aastatel“ 20. sajandi Vene Nõukogude muusikakultuuri viljakas uurija, muusikateadlane Marina Lobanova (temalt on kogumikus veel teinegi artikkel: „Kaks tenorit – kaks saatust: Nikolaj Pečkovskij ja Vadim Kozin“). Ajaloolane Felicitas Fischer von Weikersthal vaatleb oma artiklis samu kümnendeid, kuid

keskendudes tüüpilisele sovetlikule märksõnale „kultuur-hariduslik/kasvatuslik töö“ (*Kulturerziehung/kulturno-vospitatelnaja rabota*) ja lähenedes sellele läbi GULAGis toimuva. Tema artiklist koorub välja, et esialgu ei omanud töö laagrites niivõrd ekspluateerivat, kuivõrd distsiplineerivat tähendust. Ka olevat kultuuriline meelelahutus olnud algul ideoloogiaga vähe seotud. 1920. aastate lõpust omandanud see aga üha tugevama poliitilise iseloomu ja teeninud esmajärjekorras „plaaniliste ülesannete täitmise eesmärki“. Victoria Mironova loeb oma eespool nimetatud artiklis nn. kultuurkasvatusliku töö täies ulatuses stalinistlike kontsentratsioonilaagrite fenomeniks, lisades, et selle olemasolu GULAGi laagrites löi illusiooni, et inimestelt vabaduse äravõtmisega neid mitte ainult ei isoleerita ja ekspluateerita, vaid tegeletakse ka nende harimise, kultuurilise puhkuse ja ümberkasvatamisega, „tuues nad tagasi ausasse ellu“. Kultuurkasvatuslik töö toimus GULAGi laagrites kogu nende eksisteerimise aja NKVD kontrolli all. (Lk. 64.) Kuid ei saa märkimata jätta, mida ka mitu siinset artiklit tõestab, et vaatamata üleloomulikele piirangutele ja kontrollile sündis GULAGis salaja, vanglatöötajate teadmata ometi hulganisti väärtuslikku loomingut, k.a. muusikat. Semyon Vilensky (lk. 113) peab salaja sündinud luulet GULAGi olemuse tähtsaimaks tunnistuseks. Arvan, et seda mõtet võib laiendada ka heliloomingule.

Kogumiku pikim ja ehk alustrajavamgi ning seniseid arusaamu muutvaim artikkel on „Heliloojad GULAGis. Esimene (lahti)mõtestamise katse“, mis pärineb Inna Klauselt.³ Ennekõike Klause on püüdnud kummutada arusaama, nagu puudutanuks repressioonid muusikuid, sealhulgas heliloojaid vähem võrreldes teiste kunstialade esindajatega. Otsest teenet sellise arvamuse tekkes näeb Klause heliloojal Tihhon Hrennikovil (1913–2007). Hrennikovi (1948–1991 NSVLi Heliloojate Liidu juhatuse esimene sekretär) biograafia järgi otsustades, mida artikli autor on vaadanud heliloojate veebilehelt, polevat ükski Nõukogude helilooja sattunud repressioonide alla. Hrennikov polevat kunagi kasutanud oma võimu kellegi kahjustamiseks, vaid vastupidi

– püüdnud alati kõiki kaitsta. Hoidmaks ära arreteerimisi, polevat Heliloojate Liit andnud ühtegi negatiivset iseloomustust oma liikmete kohta. (Lk. 153, viide 6.) Seevastu Klausel on õnnestunud eri andmeid sisaldavas tabelis välja tuua 68 heliloojat, kes kannatasid repressioonide all ja kellel oli kas kesk- või kõrgema astme haridus muusikas. Heliloojad liigitusid, nagu autor välja toob, nn. akadeemilise, populaarse muusika, džässi jne. valdkonda. Tabelis on ära toodud ka represseeritud Eesti heliloojate – Alfred Karindi, Riho Pätsi ja Tuudur Vettiku nimed ning andmed.

Eestist rääkides on eriline heameel sellest, et raamatu kaante vahele on postuumselt jõudnud Urve Lippuse (1950–2015) uurimus „Tallinna konservatooriumi sovetiseerimine 1940. aastate lõpus“, mis toob rahvusvahelise lugejaskonna silme ette niihästi paljude Eesti muusikute kui ka teataval määral kogu Eesti riigi vastu toimepandud kuriteod. Ma ei peatuks sellel artiklil pikevalt, kuna õnneks jõudis autor sel teemal üllitada eesti keeles raamatu „Muutuste kümnend: EV Tallinna Konservatooriumi lõpp ja TRK algus“ (Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, 2011), mis huvilistele ilmselt teada. Pealegi on siinkirjutaja seda raamatut ajakirjanduses ka tutvustanud.⁴

Kuid Eesti muusikuid leiame väljaandest veel, nimelt Victoria Mironova eespool mainitud artiklist, kus ta räägib Erilaagrist (*Osobõi lager*) nr. 7, mis rohkem olevat tuntud küll Ozerlaagri (*Ozerlag*) nime all. See olla loodud 1948. aastal Irkutski oblasti territooriumile ja koosnenud 56 laagripunktist, milles 1952. aasta seisuga oli olnud ligemale 37 000 kinnipeetut, kellest omakorda umbes 33 000 olid kinni peetud poliitilistel põhjustel. Enamik selle laagri asukatest osales Taišet-Bratski raudtee ehitusel ja metsatöödel. Autori sõnul oli laagril ka oma orkester (juhatas endine Sofia ooperi dirigent Vjatšeslav Kantutis), mis olnud kogu süsteemis üks paremaid. 1950. aastal olevat orkestri kontsertmeistriks saanud Moskva Suure Teatri solist, Moskva konservatooriumi kasvandik Nadežda Kravets (Kravec). Mironova kirjutab, et eri allikate järgi oli selles orkestris 15–26 professionaali, nende hulgas on nimetatud ka eestlasi: trompetist Alfred Holm, trombonist Karl

³ Inna Klauselt on sel teemal ilmunud ka raamat. Vt. Inna Klause 2014. *Der Klang des GULAG. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre*. Göttingen: Brill Deutschland.

⁴ Maris Kirme 2012. Tallinna konservatoorium karmides tõmbetuultes. – *Sirp*, 9.03.

Sikk, tuubamängija Raiend ja veel keegi Reigo, kelle instrumenti pole mainitud (lk. 67). Muidugi ei olnud nemad ainukesed eestlastest pillimehed, kes sunnitoelaagrisse sattusid. Eestlastest muusikute kõrval leiame raamatust veel kunstnik Ülo Soosteri nime. „Laagrist vabanemise järel juhtivaid meistreid nn. mitteametlikus kunstis“ – nii tituleerib kunstiloolane Igor Golomshtok teda artiklis „Kunstnikud GULAGis“ (lk. 146).

Kogumiku mõtlemapanevamaid peatükke siinkirjutaja jaoks on aga ehk viimane – retseptiooniga seondud, ning eriti selle esimene ja kolmas käsitus, vastavalt Stefan Weissi „Mida teadis Lääs: saksa- ja ingliskeelsed väljaanded Nõukogude repressioonidest heliloojate vastu aastatel 1945–1965“ ja Andreas Waczkat „Miks Aleksander Solženitsõni nimi puudub MGG-s: poliitikasse kaasatud heliloojad Saksamaal ja GULAG“. Neis tõstatatud küsimused on äärmiselt teravad ja just tänapäeva poliitika seisukohalt eriti aktuaalsed. Weiss resümeerib, et kuigi teema – muusika GULAGis Stalini ajal – on jõudnud muusikateadlaste vaatevälja alles viimastel aastatel, võib üksikuid märkusi selle kohta leida Lääne väljaannetest siiski juba sõjajärgsetest kümnenditest. Kuid rahuldamata teaduslikele kriteeriumidele vastavat nõuet, s.o. võimalust allikaid kontrollida, nagu ta kirjutab, tõendavad need väljaanded pigem külma sõja ajale omast stereotüüpset mõtlemist kui muusikute vastu suunatud reaalsete repressioonide mehhanisme NSV Liidus. Andreas Waczkat, pidades oma käsitlust pigem esseeks kui teadusartikliks, on selles just parajal määral provokatiivne. Ta nagu jätkaks Weissi arutelu, otsides tema tehtud järeldustele veel põhjendusi ja põhjuseid, pöörates tema küsimuse „mida teadis Lääs“ omamoodi ümber küsimuseks „mida Lääs kui poliitiline leer ei saanud või ei tahtnud näha“. Autori eeldus või hüpotees on, et natsionaalsotsialistliku režiimi kujuteldamatud metsikused olid viinud selleni, et Nõukogude laagrite õudused ei leidnud enam tähelepanu. Arusaadavalt oli see küllalt veenev põhjus. Kuid oma arutluses

toob autor välja ehk veelgi veenvamaid aspekte, nimelt et oli asju (nende seas GULAG), mida Lääs – autori sõnu kasutades – ei saanud või ei tahtnudki näha. Ei saanud olla juhus, et 1970ndate Saksa Föderatiivses Vabariigis, kus Waczkatil oli palju vasakpoolseid, kommunistlikku maailmavaadet jagavaid kirjanikke ja kunstitegelasi, reageeris Solženitsõni „Gulagi arhipelaagi“ ilmumisele avalikult vaid kirjanik Heinrich Böll. On kaalukaid märke, nagu autor resümeerib, mis viitavad vasakspektri ideologiseeritusele poliitilise ladviku poolt, blokeerimaks kriitilisi arutelusid Nõukogude süsteemi sunnitoelaagrite ümber neil aastail. Poliitikasse kaasatud heliloojad Saksamaal olla pöördunud vastava teema poole üksnes suure hilinemisega. See tõdemus ei üllata! Rääkimata Ida-Euroopast, oli ka Läänes Nõukogude kommunistide, eriti Komiterni, Kommunistliku Internatsionaali mõju alates juba selle loomisest (1919) olnud uskumatult suur. Stalin oli jumal pea kõikidele maailma kommunistidele, ja nagu Anne Applebaum kirjutab: „Tõeliselt ideelistele näisid NSV Liidu, Komiterni, NSV Liidu spioonide ja nende endi kodumaa kommunistlike parteide eesmärgid täiesti ühesugused“.⁵ Siiski – vaevalt saab panna võrdusmärki „kriitilise arutelu blokeerimise“ (Waczkat) ja „sõna arestimise“ vahele. Viimast metafoorselt kujundit kasutab oma essees („Kultuuri tragöödia Venemaal. Arestitud sõna“) Vitaly Shentalinsky – vene kirjanik, ajakirjanik, kes on saanud rahvusvaheliselt tuntuks oma paljude Stalini aega käsitlevate raamatutega. Ta sedastab, et me kannatame ajaloolise mälu kaotuse haigust – „see on krooniline vene haigus“. (Järelikult siis ka kultuuri tragöödia.) Tulemuseks on mineviku vältimatu kordumine, nagu ta kirjutab. „Meie „Nürnbergi“ pole toimunud, kurjus jäi karistamata.“ (Lk. 135.) Nii lahkunud Shentalinsky kui ehk meiegi lohutuseks võime siiski öelda, et antud kogumikuga on vähemalt muusikateaduses astutud suur samm edasi teel Venemaa „Nürnbergi“ poole.

⁵ Anne Applebaum 2013. *Raudne eesriie 1945/1956*. Tlk. Tõnis Värnik, Tallinn: Varrak, lk. 89.