

Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Ajaloo ja arheoloogia instituut
Kunstiajaloo osakond

Bok Eum Kim
MODERNISEERUVA ÜHISKONNA KAJASTUSI
1950.–1960. AASTATE NÕUKOGUDE EESTI KUNSTIS
Magistritöö

Juhendaja Tõnis Tatar (PhD)

Tartu 2018

SISUKORD

SISSEJUHATUS

Probleemi püstitus ja struktuur.....	3
Historiograafia	4

I DEFINEERIDES MODERNISEERUMIST

1.1.Mõisted “modernsus” ja “moderniseerumine” nõukogude perioodi käsitlemisel...11	
1.2.Teaduse ja tehnoloogia areng kui ühiskonna moderniseerumise peamine tee.....15	
1.3.TTR ja kunst.....18	

II INDUSTRIAALTEMAATIKA STALINISTLIKU AJA KUNSTIS

2.1. Harjumatu industriaalmotiiv.....21	
2.2. Unistus suitsevatest korstnatest.....23	
2.3. Auväärt Nõukogude tööline.....25	

III KAASAEGSE LINNA- JA TÖÖSTUSRUUMI KUJUNEMINE EESTI NSV-s 1955-1969

3.1. Modernistliku elurajooni kujunemine.....27	
3.2. Privilegeeritud tööstus.....34	

IV LINNA- JA TÖÖSTUSRUUMI KAJASTUSI KUNSTIS AASTATEL 1959-1969

4.1. Oma ja võõras uuslinn.....36	
4.2. Tööstusmaastike visioonid.....41	
4.3. Ohumärgid maastikul.....46	

KOKKUVÕTE.....48	
SUMMARY.....50	
KASUTATUD KIRJANDUS.....52	
LISA.....57	

SISSEJUHATUS

Tänapäeval tähistavad paneelmajadega elurajoonid ja laiemalt Ida-Virumaa tööstusregioon Nõukogude ajast pärit anomaalset nähtust. Sellest hinnangust lähtuvalt mõistetakse ka nende paikadega seonduvaid ilminguid kui tolele perioodile iseloomulikku kurioosumit. Tähelepanuta on aga jäänud nende keskkondade omaaegne tähendus. Sula-perioodil seostusid muutused kaasaegses keskkonnas ühtlasi ühiskonna moderniseerumise ootusega. Seda tõsiasi arvestades vaatleb käesolev töö linna- ja tööstusruumis aset leidnud transformatsioone kujutava kunsti perspektiivist.

Probleemi püstitus ja struktuur

Sulaperioodi kunsti käsitlustes jääb üldpildis domineerima püüdlus näha kunstiarendut põlvkondliku nähtusena, keskendudes ennekõike 1950. aastate lõpus kunstihariduse omandanud noorte kunstnike põlvkonnale. Lähtuvalt sellest vaatevinklist tähistab näiteks Evald Okase kümnendivahetuse looming pigem ametliku kunsti valdkonda kuuluvat nähtust, mida vastandatakse noorte hakkajate uuenduslikule loomingule. Ometi tegi Okase industriaaltemaatiline looming kümnendivahetusel pöörde, mis tõlgendas ümber ametlike kunsti nõudmisi. Käesolevas töös on püütud vaadelda vanema ja noorema põlvkonna toleleagset loomingut pigem omavahelises dialoogis. Kümnendivahetuse kunstile on lähenetud temaatiliselt, võttes tähelepanu alla teostes kujutatud keskkonda.

Analüüsitavad teosed pärinevad Eesti Kunstimuuseumi, Tartu Kunstimuuseumi, Põlevkivimuuseumi, Viru Keemia Grupi kogudest ning erakogudest. Käesoleva töö eesmärk ei ole anda ammendavat ülevaade kümnendivahetusel loodud industriaal- ja ehitustemaatilistest teostest, vaid markeerida valitud tööde näitel peamisi suundumusi kaasaegset keskkonda kujutavates teostes. Täiendava materjalina on kasutatud Eesti Kunstimuuseumis leiduvaid videosalvestusi, milles on intervjueritud käesolevas uurimuses vaatluse all olevaid kunstnike.¹ Antud perioodi aitas oluliselt mõista ka vestlus graafik Evi Tihemetsaga,² kelle looming moodustab ühe osa analüüsitavatest teostest.

1950. aastate lõpus aset leidnud muutused avalikus ruumis seostusid laiemalt ühiskonna moderniseerumisega. Kuna tolele perioodi ametlikus keeles tähistati seda arengut

¹ Intervjuud kunstnikega. Küsitlejad Kädi Talvoja ja Liisa Kaljula. Salvestused (DVD) Eesti Kunstimuuseumi arhiivis, 2011.

² Autori vestlus Evi Tihemetsaga, 4 V 2017 Tallinnas.

ennekõike sõnaga “kaasaegsus” või “moodsus”, on käesolevas töös nähtud neis modernsuse sünonüüme. Töö esimeses teoreetilises osas on adresseeritud modernsuse ja sellega seonduvate mõistete erinevaid definitsioone ning nende tähendust Nõukogude kontekstis. Alateemana on eraldi fookuses Nõukogude ametlikus ideoloogias propageeritud teaduslik-tehniline revolutsioon ning selle nähtuse seos kunstiga.

Kuna tööstus- ja ehitusteema oli osa sotsrealismi kaanonist, on eelloona eraldi välja toodud esimestel Nõukogude okupatsiooni aastatel loodud vastava temaatikaga teosed. Ajalise konteksti loomiseks on III peatükis kirjeldatud arhitektuuriajaloolistele uurimustele viidates sulaperioodil toimunud muutusi arhitektuuris ja linnaruumis. Esile on toodud ennekõike neid aspekte, mis aitaksid mõista kaasaegse keskkonna kajastust kujutavas kunstis.

Magistritöö uurimusliku osa põhieesmärk on nõnda vaadelda, mil määral kajastus laiemalt propageeritud ühiskonna moderniseerumise narratiiv ehitus- ja industriaalteemat puudutavates töedes. Millised kaasaegse keskkonna tõlgendused avaldusid kunstis? Uurimuslik osa jaotub kolmeks temaatiliseks alateemaks. Esmalt on käsitletud uusrajoone kujutavaid teoseid, seejärel tööstusmotiivi kunstis ning viimane peatub 1960. aastate teisel poolel loodud keskkonnakriitilisemal loomingul. Linna- ja tööstusruumi kujutavate teoste mõistmiseks on osaliselt aluseks võetud modernset ruumi puudutavaid teooriad ja uurimusi. Uurimistöös on vaadeldud teoseid, millest varasem pärineb 1959. aastast, mil alustati ulatuslike uusrajoonide ehitamist ning valmisid ka esimesed senist tööstusmotiivi ümber tõlgendavad teosed. Ajalise periodiseeringu lõppdaatumiks on valitud tavapärase 1968. aasta asemel 1969, mil valminud industriaalteemalised teosed võtsid omamoodi kokku eelneva arengu, kuid seda juba hilisematele arengutele viitava hoiakuga.

Historiograafia

1950.–1960. aastatel loodud tehismaastikke ja ehitustegevust kujutavad teosed lülitati esmakordselt kunstiajaloolisesse narratiivi 1970. aastal ilmunud Nõukogude “Eesti kunsti ajaloo” II köites.³ Selles mainiti vanema põlvkonna esindajatele (Evald Okas ja Lepo Mikko) lisaks ka neile järgneva põlvkonna kunstnike (Nikolai Kormašov, Ilmar Malin jt.) loomingut. Keskkonnateemalisi teoseid käsitleti selles ennekõike ametlikule kunstipoliitikale sobilikult

³ Eesti kunsti ajalugu kahes köites. 2. köide, Nõukogude Eesti kunst 1940-1965. (toim.) I. Solomõkova. Tallinn: Kunst, 1970.

temaatilise, mitte aga vormilise uuendusena. Ülevaatlikus teoses rõhutati, et ehitusmaastikud ja kaevandusrajoonid said neil aastatel esmakordselt kunstilise inspiratsiooni allikaks. Tõdeti ühtlasi kiitvalt, et lõpuks ometi on traditsioonilistele eesti maastikele omane maamiljöö asendunud kaasaegse tööstuskeskkonnaga. Väljendades Hruštšovi-aegset ühiskonna kiirenevat moderniseerumist, sobis sellinne kunst täiuslikult ametlikku kunstikäsitlusse. Ehkki mainitud kunstnike hulgas on ka neid, kes omal ajal tekitasid poleemikat, kinnitas ülevaateline teos 1960. aastate algul veel uuenduslikuna tundunud “karmi stiili” kuulumist ametlikku kunstikaanonisse.

Sisukamat kunstilist analüüsi leidub aga kümnend hiljem ilmunud Evald Okase monograafias (1981).⁴ Jättes kõrvale teoste ideoloogiliselt laetud sisu, vaatles teksti autor Villem Raam Okase tööstusest inspireeritud graafilisi seeriaid ennekõike vormilisest aspektist. Raam omistas Okase 1950.–1960. aastate tööstusmaastikele olulise koha kunstniku loomingulises arengus, väites et nende näol ei ole tegemist tööstusmaastike realistlike jäädvustustega, vaid tehaste ehituslikust struktuurist inspireeritud ja meelevaldselt loodud konstruktsioonidega. Raami sõnul leidis Okas just tehismaastike motiivides uue, geometriseeriva pildilahenduse, mis pani aluse täiesti uuele kujutamiskiivisile. Nõnda on näha, et nendes varajastes tehismaastikes ilmnev suundumus kulmineerub lõpuks poolabstraktsete konstruktsioonidega 1960. aastate lõpus.

Kunstiteoste formaalsetele aspektidele keskendumine andis võimaluse mõnevõrra rehabiliteerida 1950.–1960. aastate loomingut, mille sisuline koormus valmistas raskusi seda neutraalselt positsioneerida. Võimaluse korral pöörati nendes käsitlustes enam tähelepanu teostele, milles kujutatav ei ole niivõrd otseselt seotud ametlike kunstinõudmistega. Selle protsessi käigus hakati nõnda nägema kümnendivahetuse kunsti ennekõike noore põlvkonna nähtusena.

Olulise tõuke tollaegse kunsti ümbertõlgenduseks andis 1983. aastal toimunud 1960. aastate kunsti ülevaatenäitus, millest ajendatuna ilmus Sirje Helme ja Kaur Altkoa uurimuslik artikkel “Ühe kümnendivahetuse kunstist” (1984). Selles vaadeldakse kümnendivahetuse kunsti ennekõike kunstiteoreetiliste probleemide taustal.⁵ Artikli autorid jõudsid järeldusele, et noorte jaoks olid tol ajal olulisemad vormilised kui sisulised probleemid.

⁴ Villem Raam. Evald Okas. Tallinn: Kunst, 1982.

⁵ Sirje Helme, Kaur Altkoa. Ühe kümnendivahetuse kunstist - *Kunst* 1984, nr. 3 (65).

Sarnasest vaatevinklist lähtus ka Tamara Luugi 1960. aastate graafikale keskenduv artikkel.⁶ Luugi sõnul oli kümnendi kunstiuuendus ennekõike “esteetiline fenomen”. Tolleaegset kunstiuuendust nägi Luuk ideoloogivaba vormiuuendusena, mis vastandus nõnda sellele eelnenud stalinistlikule sotsrealismile ja hilisemale avangardsele popkunstile. Luugi sõnul väljendus vastandumine selles, et keskenduti esmalt meediumi spetsiifikale ja käsitöölisele aspektidele. Luuk pidas läbimurdjate all silmas kunstnike, kes on võimelised end realistlikust kaanonist välja murdma ja alternatiivset kujutamisi viisi looma. Nii on 1960. aastate kunst autori jaoks ennekõike üleminekunähtus, mis ei paku otseselt kestva väärtusega loomingut. Selles narratiivis jäetakse välja teoseid, mida on raske käsitleda ainult vormiuuendusena. Seal, kus aga autor ei saa kuidagi mööda minna temaatilisest aspektist, rõhutab ta Ene Lambi ilmumata käsitlusele (sellele viidatakse ka hilisemates uurimustes) tuginedes kunstnike naiivsust: “Kui impressionismist lähtuva kunstisuuna kandjad olid eesti varasema kultuuritraditsiooni arendajad, siis nüüd on tegu nõukogude sõjajärgses ühiskonnas formeerunud noortega, kes algusest peale on kasvanud teiste tõdede vaimus. [...] vanemat põlvkonda iseloomustab teatud skeptilisus ja tagasihoidlikkus, “karmi stiiliga” kunsti tulnukad on aga ühiskondlikkuse küsimustele avali. Nad võtavad naiivse innuga vastu kuulutatavad tõed, ei oska märgatagi nende teatud plakatlikku kõledust ja šabloonsust või ei hooli trotslikult sellest. [...] “Karm stiil” oli omamoodi naiivne ja murdealine, “kaine romantismi” puhang. [...] Ta oli väga aus [...] niisugust sai teha ainult noor põlvkond, ja temagi lühikest aega.”⁷ Sellega üritati vabandada välja teoste sisuline angažeeritus.

Eelnevatele formalistlikele käsitlustele üritas alternatiivset seletust pakkuda välja Anu Liivak oma maalikunstile keskenduvast artiklist.⁸ Neil kümnenditel aset leidnud muutusi kunstis vaatles Liivak inimese kontseptsiooni muutumise aspektist. Liivak rõhutas, kuidas 1950. aastate lõpust pööratakse tähelepanu ennekõike isiksuse ühiskondlikule rollile. Kunstis kaovad isiklikud probleemid ning nende asemel keskendutakse enam tüüpilistele iseloomujoontele, inimese ja ühiskonna vahelistele suhetele. Sellest lähtuvalt põhjendas ka autor maastikužanris toimunud arengut, mis iseenesest kujutas endast fookuse nihkumist hetke emotsiooni väljendamisest kaasaja miljööis toimunud muutuste kajastamisele. See suund

⁶ Tamara Luuk. Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960. aastate graafikas - *Kunstiteaduslikke Uurimusi* nr. 7, 1994.

⁷ Ene Lamp. Eesti maal 1955-1980, lk. 7,8. Tsiteeritud Tamara Luuk. Läbimurre ja läbimurdjad, 1994.

⁸ Anu Liivak. Mõningatest tendentsidest Eesti maalikunsti arengus 1965-1970 - *Kunstist Eestis läbi aegade. Uurimusi ja artikleid*. Tallinn: Kunst, 1990.

aga ammendas end 1960. aastate keskpaigas, mille käigus toimunud muutuste tagajärjel läheneti isiksusele nüüd ennekõike filosoofilisemast aspektist. Nõnda muutus ka maastikumotiiv filosoofilise tähenduslikkuse kandjaks. Pöördi endiselt suurt tähelepanu isiksuse vahekorrale oma ajastuga, kuid tehti seda metafooride, sümbolite ning teiste tähenduslikult keerulisemate seoste najal. Erinevalt Tamara Luugist, kes üritas kümnendivahetuse kunsti lahti haakida nii rahvuslikkusest kui ka vene kunstis toimunud arengutest, on Liivak toonud kirjeldatud muutusi põhjendades mõlemad aspektid võrdväärselt esile.

Mõistes 1950.–1960. aastate kunstiuuenduse probleemset positsiooni, lähenes Sirje Helme oma 2003. aasta artiklis kümnendivahetuse kunstile ennekõike Lääne kunstiarengutele viidates.⁹ Nõnda on ta nimetanud tolleaegset kunstiuuendust “modernistlikuks realismiks”, kohandades Briti kunstiajaloolase James Hymani sõjajärgse Briti realistliku kunsti käsitlust sotsialistliku ühiskonna kunstisituatsiooni konteksti. Hyman poolt eritletud sõjajärgse realistliku kunsti avangardne pool on Helme sõnul täheldatav ka siinses kümnendivahetuse kunstis. “Vaadeldes teatavat löiku meie maali ajaloos, leiame sealt kõik need tunnused, mille kaudu defineerib Hyman modernistlikku realismi – sajandialguse modernismist pärit formalism, otsingute individualism ning nii palju kui võimalik, loobumine illustratiivsusest ja narratiivsusest, mida asendab soov kirjeldada läbi vormi kaasaegsust.”¹⁰ Püües siduda siinset kunstiuuendust Lääne kunstiga, võib omamoodi tõlgendada “kaasaegse” stiili rehabiliteerimispuüdena.¹¹ Teisalt tõi Helme välja just Nõukogude kunstisituatsioonile iseloomuliku aspekti. Erinevalt varasematest uurimustest on Helme vene kunstiteadlastele viidates toonud selgemalt välja 1960. aastate alguse kunstiuuenduse seose teaduse ja tehnika revolutsiooniga (TTR). Sellega tihedamalt seotud kunsti on Helme eristanud ühe realismi vooluna klassikalise modernistliku realismi kõrval. Kaasaegse linnaruumi tulekut kunsti näeb ta otseselt TTR-i mõjutusena. Teadussaavutuste ja kunsti tihe seotus väljendus moodsas keskkonnatajus. Ometi on modernistliku realismi seos võimu propagandistlike eesmärkidega jätnud autori ometi kuidagi kimbatusse. Kuidas tõlgendada sellist ideoloogist seotust moraalse vastutuse aspektist? Viidates ettevaatlikult abstraktsionistliku kunsti positsioonile

⁹ Sirje Helme. Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalil - *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2003/1-2.

¹⁰ Modernistlik realism, 2003, lk. 32.

¹¹ Kädi Talvoja. "Karm stiil" nõukogude uuringute kontekstis – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2012/1-2, lk. 115.

sotsialistlikus Jugoslaavias, küsib Helme, kas modernistliku realismi näol oli tegemist samuti mugandumise ja põgenemisega “ebamugavate” teemade eest.

Hinnangute andmise aspektist on aga tabav Boris Bernsteini aastaid hiljem tehtud märkus, milles ta Milan Kunderale viidates on ta toonud välja vajalikkuse mõista mineviku inimesi neid ümbritsevat “udu” arvestades.¹² Olles ise 1950.–1960. aastatel toimunud muutuste kaasosaline, rõhutab ta toleaegete kunstiliste suundumuste tihedat seotust üldisemate ühiskondlike meeleoludega. Nõnda tõdeb ta, et “sündmuste edasine areng näitas, et “karmile stiilile” vastavad liberaliseerimise illusioonid olid ekslikud, kuid nende läbielamine oli suuremalt jaolt tõeline”.¹³ 1950.–1960. aastate kunstiuuenduse vaatlemisel ei saa pigistada silma kinni uuenduse ideelise tuuma ees, milleks oli optimism süsteemi humaniseerumise suhtes. Seda näitlikustab Bernsteini sõnul kõige paremini sula ajal õitsenud tööžanr, milles väljenduv paatos tundub küll praegusele vaatlejale võõras, kuid toleaegetes kontekstis väljendas siirast usku muutustesse ja tulevikku. Kunsti tihe seotus tollal valitsevate ideoloogiliste suundadega ei tähendanud aga seda, et see oleks 1960. aastate esimesel poolel esindanud ametlikke kunstinõudmisi nii nagu sellest varasemalt kirjutatud on. Bernstein rõhutab, et tollel ajal oli isegi “karm stiil” ametlike kunstivõimude jaoks võrdväärne pühaduseteotusega. Bernsteini jaoks oli nõnda vormiuuendus lahutamatu ühiskonnas laiemalt toimunud muutustega ning viimase väljajätmine tähendaks toleaegete kunsti mittemõistmist.

Edaspidised uurimused üritavad nõnda enam adresseerida ajaloolist konteksti. Liisa Kaljula vaatleb foucault’likule sõnavarale ja postkolonialistlikule teooriale tuginedes “kaasaegsuse” ideoloogia ja kunstilise uuenduse omavahelist seost.¹⁴ Kas Nõukogude ühiskonna moderniseerumist kasutati lihtsalt ära modernistliku vormi taaselustamiseks või olid nad teineteisest lahutamatud? Vastandudes varasematele käsitlustele, mis esitasid uue põlvkonna kunstnike loomingut kui pelgalt vormiuuendust ja ideoloogiavaba nähtust, näeb Kaljula kümnendivahetuse kunsti “loomulikustunud ideoloogia” väljendusena. Isegi kui ametliku ideoloogia poolt soositud teemasid tajuti paratamatusena ning ei mõeldud tellimuste

¹² Boris Bernstein. Mõtiskledes Kormašovist - *Pühalik kaasaeg. Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013, lk. 33-35.

¹³ Boris Bernstein. Karm stiil - seal ja siin - “Tulevik sünnib täna”, ettekanne Tartu Kunstimuuseumis, 2009. <http://artishok.blogspot.com/2010/07/mr-bernstein-seal-ja-siin.html> (viimati vaadatud 15.11.16)

¹⁴ Liisa Kaljula. Karm stiil Tallinnas. Kaasaegsuse ideoloogia hajumine sulaajastu eesti kunstis. Magistritöö. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2012.

kategoriates, tähendas taoline teadvustamatu mõtteviis Kaljula jaoks siiski ametliku diskursuse osalist võimu subjekti üle. Teisalt oli kunstnikel omamoodi mänguruumi: “kaasaegsuse” nõude defineerimata jätmine võimaldas neil liikuda väga erinevatel tasanditel. Autor näitlikustab nähtuse kompleksust vaadeldes temaatiliselt tolleaegset kunstiloomingut ning siinse töö huvides on tähelepanuväärne autori käsitlus kümnendivahetuse tehismaastikest ning teostest, mille ühisnimetajaks on autor sõnastanud “uudismaa vallutamiseks”. Kaljula sõnul joonistusid neis erinevad hoiakud, milles segunesid vaimustus, ironia ning samas ka mure inimkonna pärast.

Lihtsustatud seletusmodelite vastu oli eriti kriitiline Kädi Talvoja oma karmi stiili käsitlevas artiklis.¹⁵ Talvoja heidab ette varasematele käsitlustele liigset lihtsustatud lähenemist, mis taandab “karmi stiili” ainult suhtelise väärtusega üleminekunähtuseks ning sellega seonduvad kunstnikud naiivseteks ja lihtsameelseteks. Autor mõistab, et ideoloogiline taak, mis käib stiiliga kaasas valmistab raskust seda positsioneerida ning sobitada sobilikku kunstinarratiivi, kuid see põhjus ei anna Talvoja sõnul alust kunstniku agentsuse taandamiseks pelgaks lapsemeelsuseks. Toomaks tagasi kunstniku subjekti karmi stiili käsitlustesse, toetub Talvoja Nõukogude uuringute viimase aja olulisematele käsitlustele. Tema teoreetiliseks aluseks on Alexei Yurchaki vaated hilissotsialismi, milles sotsioloog kritiseerib binaarsete mudelite kasutust Nõukogude perioodi uurimisel ning rõhutab, et suhe ametlikku ideoloogiasse ei pidanud olema ilmtingimata opositsiooniline või võimu toetav, vaid enamjaolt oli ta valikuline ja pragmaatiline. Yurchaki sõnul muutus sula perioodil ametliku ideoloogia tähendus, omandades pigem performatiivse tähenduse inimeste jaoks. Sellest lähtuvalt tõlgendab ka Talvoja karmi stiili, mis tema sõnul tärkas algul ametliku ideoloogia humanistlike väärtuste võimendajana, kuid muutus ise peagi “performatiivseks rituaaliks”. 1950. aastate lõpust alguse saanud kunstiuuendust performatiivse pöördega sidudes on aga teatud mõttes mööda vaadatud sellest, et Eesti kontekstis seonduv hilissotsialism siiski veidi hilisema perioodiga, mil popi ja kontseptuaalse kunsti tulekuga muutus oluliselt suhe linnakeskkonda.

Aasta hiljem ilmunud Nikolai Kormašovi loomingut käsitlevas kataloogis vaatleb Talvoja kunstniku ehitustegevust kujutatavaid kompositsioone ja uuslinna vaateid, keskendudes

¹⁵ Talvoja, Karm stiil nõukogude uuringute kontekstis. 2012.

neis kunstniku muutuvale hoiakule elukeskkonna suhtes.¹⁶ Teoseid kronoloogiliselt järjestades ei sobitu nad autori sõnul narratiivi, mis kirjeldab muutust progressiideed toetavast hoiakust kriitilise positsioonini jõudmist. Talvoja tõlgendusest lähtuvalt oli keskkonnakriitilist suhtumist tunda juba varasemates vaadetes. Selle asemel, et tõlgendada käesolevaid teoseid kui topeltnõuetõendeid, on autor taotlenud teistsuguse seletuse andmist. Viidates Mart Pordi artiklile “Inimene ja linn”¹⁷ on ta toonud põhjuseks välja üha suureneva lõhe “ühiskondlike ideaalide ja tegelikkuse vahel”. Hilisemates uurimustes on nõnda teoseid ajaloolisesse konteksti asetades enam teadvustatud elukeskkonnas toimunud muutuste mõju kümnendivahetuse kunsti arengule.

¹⁶ Kädi Talvoja. Pühalik kaasaeg. Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013.

¹⁷ Mart Port. Inimene ja linn - *Sirp ja Vasar* 7 XII 1973.

I Defineerides moderniseerumist

1.1. Mõisted “modernsus” ja “moderniseerumine” nõukogude perioodi käsitlemisel

Tänaseks on mõistete “modernsus”, “modernism” ja “moderniseerumine” ümber kogunenud hulgaliselt teooriaid ja uurimusi. Erinevad distsipliinid on andnud neile tähendusi, mis on muutnud definitsioone hägusamaks. Selle tõttu on hakatud isegi kahtlema nende mõistete analüütilises väärtuses.¹⁸ Teisalt pakub laienenud diskussiooniväli võimalust süveneda ühiskonna “moderniseerumisega” seotud probleemidesse spetsiifilisemalt, andes domineerivale ühekülgsale käsitlusele juurde teisi lähenemisnurki. Mõistmaks seega Nõukogude Liidu ajaloos perioodi, mil ametlik ideoloogia astus dialoogi ülemaailmse modernismi arenguga ning tõlgendas sotsialistlikule kontekstile vastavalt modernsusega seonduvad väärtused ümber, on käesolevas osas püütud adresseerida peamisi jooni ühiskonna moderniseerumise käsitlustes, peatudes ennekõike teemadel, mis aitaksid mõista sõjajärgse nõukogude ühiskonnale omaseid arenguhooneid.

Mõistagi on need mõisted tihedalt omavahel seotud. Teoreetilises kirjanduses on aga selguse huvides püütud neid üldjuhul üksteisest eristada. Nõnda kirjeldatakse “modernsust” kui valgustusajast pärinevat kindlat väärtuste süsteemi ning “modernismi” kui nende väärtuste praktilist-tehnilist rakendust (modernism kui stiil).¹⁹ “Moderniseerumist” nähakse selle “klassikalise” käsitluse kohaselt kui kindlate tunnustega ratsionaalsusel põhinevat ühiskonna arengut. Selle tõlgenduse üks eestvedajaid sotsioloog Talcott Parsons oli nõnda välja toonud rea tunnuseid, mis iseloomustavad seda arengut: industrialiseerimine, demokratiseerumine, bürokratiseerumine ja sekulariseerumine. Need neli nähtust olid Parsons jaoks üksteisega tihedalt seotud ning üksteisest sõltuvad. Ühiskonna majanduslik areng tõi tema sõnul kaasa automaatselt poliitilise korra liberaliseerumise.²⁰ Taoline normatiivne tõlgendus oli loomulikult laetud Külma sõja ideoloogiliste kaalutlustega, tõestades lääne demokraatliku mudeli ülimuslikkust. Sellega kaasnes nõnda alateadlik hinnang, mis nägi “modernsuses”

¹⁸ Thomas Mergel. *Modernization - European History Online*. Berliin, 2011, lk. 6. <http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/modernization#TheBirthofModernizationTheoryoutofthePostWarEra> (viimati külastatud 24.03.17)

¹⁹ Anja K. Nevanlinna, *Industry and Modernism as Historical Objects of Study - Industry and Modernism. Companies, Architecture, and Identity in the Nordic and Baltic Countries during the High-Industrial Period*. Helsinki 2007, p. 11-12.; vt. ka Marshall Berman. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Penguin Books, 1988, lk. 15-16.

²⁰ *Modernization*, 2011, lk. 1-2.

läänemaailma standarditele vastavat mõõdupuud, mille najal hinnata teisi ühiskonnavorme. Nõukogude sotsialismi nähti nõnda kõrvalpõikena n-ö “õigest” modernsusest, pööramata tähelepanu sellele, et kogu Nõukogude Liidu arengu jooksul (ka Stalini võimu perioodil) diskuteeriti modernsusega seonduva paradigma raamides.²¹

Normatiivse “modernsuse” kriitikana hakati postkoloniaalsete teooriate tulekuga kõnelema pigem erinevate arenguteede võimalikkusest. Üks selle suuna teoreetik Shmuel Eisenstadt nägi nõnda “erinevate modernsuste” põhjust lokaalsetes eripärades, mis olid iseloomulikud ühiskonnale juba enne moderniseerumise algust ning kujundasid nendes ühiskondades “isikupäraseid modernisme”. Nende erinevate modernsuste ühisjooneks on aga Eisenstadti sõnul just radikaalne algallikate poole tagasipöördumine.²² Kui varasema “klassikalise” moderniseerumise käsitlese kohaselt oli see ühiskonna arenguprotsess olnud selgelt ärapöördumine minevikust, nägid kriitikud just traditsioonides ühte ühiskonna moderniseerumise tunnust. Staatilistel ühiskondadel ei ole selgeid traditsioone, sest nende praegune olukord ei erine palju varasemast, kuid kiirelt muutuvad ühiskonnad astuvad selgemalt dialoogi minevikuga.²³ Juurte juurde tagasipöördumist ei tehta muidugi selgesõnaliselt. Nõnda täheldas Henri Lefebvre, et modernistlik ideoloogia loob minevikust katkestamise illusiooni, mille varjus pöördutakse varasema pärandi poole.²⁴ Sarnases võtmes täpsustab nimetatud paradoksi Claude Lefort, kelle kohaselt varjutab moderniseeruva ühiskonna ideoloogia modernsete väärtuste ajaloolist karakterit, esitades neid lihtsalt “objektiivse tõena”. Taoline “ajaloota” diskursus võimaldab enda alla hõlmata kõik uudsuse märgid ning esitada kogu kogumit “modernsusena”. Nõnda on võimalik kaasata diskursuse alla ka pealtnäha vastandlikud ideed ning tekitada mulje arvamuste mitmekesisusest.²⁵

Nimetatud vastuolud iseloomustasid teatud mõttes ka sula-aja Nõukogude ühiskonda. Muutuste tuhinas pöörduti paljuski sõjaeelse moderniseerumise kogemuse poole. Eriti agaralt

²¹ Yanni Kotsonis. Introduction: a Modern Paradox - Subject and Citizen in Nineteenth and Twentieth-century Russia - *Russian Modernity. Politics, Knowledge, Practices*. (ed.) David L. Hoffmann and Yanni Kotsonis. London: MacMillan Press, 2000, lk. 3.

²² Modernization, 2011, lk.2.

²³ Modernization, 2011, lk. 4.

²⁴ Henri Lefebvre. Critique of Everyday Life vol. III. From Modernity to Modernism (towards a metaphilosophy of daily life). London: Verso, 2008, lk. 50.

²⁵ Claude Lefort. The Political Forms of Modern Society. Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism. Cambridge: The MIT Press, 1986, lk. 203-204.

toimus see protsess impeeriumi läänealadel ja Liidu satelliitriikides. Venemaa-siseselt toimus aga 1920. aastate vene avangardi ideede taaselustamine. Nõnda on pidanud Susan E. Reid vajalikuks nimetada tolle aja muutusi pigem restauratsioonilisteks kui avangardseteks.²⁶

Kirjeldatud vastuolulist protsessi põhjustas arusaam, mis tegi selget vahet objektiivsetel ja subjektiivsetel nähtustel. Usuti, et on võimalik täiesti erinevast sotsiaalpoliitilisest kontekstist pärit saavutusi kultuuris ja teaduses probleemilt importida Nõukogude sotsialistliku ühiskonna toimimisse, kuid partei poolt seatud eesmärkide täitmiseks. Selle arusaama aluseks oli positivistlik vaade tehnikate poliitilisest 'neutraalsusest' ning usk nende võimesse toimida sama võimsusega ka täiesti erinevas sotsiaalpoliitilises kontekstis. Oldi veendunud, et moderniseerumise protsessis on võimalik kindlalt eristada nähtusi, mis on väärtus-vabad.²⁷ Ungari ajaloolane György Peteri nägi selles ühte peamist Nõukogude sotsialismi läbikukkumise põhjust: püüti ehitada uut, mis erineks Läänest, kasutades aga selleks naiivselt lääneriikidelt laenatud võtteid ja vahendeid.²⁸

Objektiivse-subjektiivse dihhotoomia eksisteerimine näitas laiemalt lõhet ideoloogia ja praktika vahel. Claude Leforti modernistliku ideoloogia käsitluse kohaselt on seda efektiivsem režiim, mida suurem on nende omavaheline eraldatus.²⁹ Leforti modernse ideoloogia käsitlust on rakendanud Alexei Yurchak spetsiifilisemalt hilissotsialistliku ühiskonna uurimiseks. Yurchaki kohaselt väljendus modernistliku ideoloogia paradoks hilissotsialistlikus ühiskonnas selles, et ühelt poolt taotleti eksperimenteerimist, kuid selle saavutamiseks peeti vajalikuks kindla poliitilise kontrolli olemasolu. Loomingulisust ja partei kontrolli ei nähtud üksteist välistavate teguritena, vaid püüti saavutada mõlemat samaaegselt.³⁰ Sula-aja ühiskond oli nõnda küll ühelt poolt avatum ja liberaalsem, kuid selle

²⁶ Susan E. Reid. Nõukogude "kaasaegne" stiil - *Erinevad modernismid, erinevad avangardid*, Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk. 73.

²⁷ Erik P. Hoffmann. Review: Soviet views of "The Scientific-Technological Revolution" - *World Politics*, Vol. 30, No. 4, 1978, lk. 625-626.

²⁸ György Peteri. Nylon Curtain - Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe. - *Slavonica*, november 2004, kd 10, nr 2, lk 114. Tsiteeritud David Crowley. Sotsmodernism ja vabaajaasutuste arhitektuur Kesk- ja Ida-Euroopas 1960.-1970. aastatel - *Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda*. (toim.) Sirje Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009, lk.242.

²⁹ *The Political Forms*, 1986, lk. 210.

³⁰ Alexei Yurchak. *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Late Soviet Generations*, Princeton: Princeton University Press, 2006, lk.12-14.

kõrvalt kehtestati tegelikult rangem ühtlustatud maitse- ja käitumisrežiim. Sula-ajastu tarbedisaini uurinud Iurii Gertšuk on nõnda rõhutanud, kuidas Hruštšovi libelariseerumispoliitika oli tegelikult läbinisti autoritaarne, juurutades ühte kindlat modernistlikku esteetikat, mis ei soosinud individuaalset maitset. Ametlikult kehtestatud 'head maitset' tuli suunata ja õpetada inimestele nii esteetiliselt kui ka ideoloogiliselt.³¹

Ametliku võimu poolt soositud ühtlustatud maitse aga praktikas alati ei toiminud. Poliitilise kontrolli ja loomingulise vabaduse samaaegne juurutamine andis teisalt loominguliselt viljakaid tulemusi. Alexei Yurchaki sõnul oli selle põhjuseks ideoloogiliste nähtuste konstateeriva sisu kadumine. Ideoloogilises sõnavaras ja praktikas sai tähtsamaks nende spetsiifiliste vormide sooritus kui otsene tähendus. See andis võimaluse ettearvamatute tähenduste loomiseks ja eksperimenteerimiseks.³² Ehkki Alexei Yurchak viitab oma uurimuses ennekõike hilissotsialistlikule perioodile, mis Nõukogude Liidu sise-aladel tähistas Yurchaki sõnul Stalini-järgset aega, siis Eesti kontekstis on hilissotsialismi all ennekõike mõeldud hilisemat stagnatsiooni perioodi.³³ Ometi kirjeldab Yurchaki poolt esile toodud avaliku ja privaatse sfääri hägustumine ning süsteemi kohandumine osaliselt ka sula-perioodil alguse saanud muudatusi Nõukogude Eestis.

Ühiskonna "moderniseerumise" ja laiemalt "modernsuse" üle koondunud diskussioon on laiendanud nende mõistete tähenduse piire, andes konkreetsete näidete käsitlemisel mitmekesisemat teoreetilist baasi. Selgemalt on välja tulnud sellele arengule omased vastuolud ja küsimärgi alla seatud lihtsustatud käsitlused, avardades ka sõjajärgse Nõukogude Liidu arengu mõistmist.

³¹ Iurii Gerchuk. *The Aesthetics of Everyday Life in the Khurschev Thaw in the USSR (1954-64) - Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Oxford: Berg, 2000, lk. 85, 91.

³² *Everything Was Forever*, 2006, lk. 12-14.

³³ Hilissotsialistlikku kunsti arengut on Eesti kontekstis käsitlenud Andres Kurg. *Boundary Disruptions: Late-Soviet Transformations in Art, Space and Subjectivity in Tallinn, 1968-1979*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2014.

1.2. Teaduse ja tehnoloogia areng kui ühiskonna moderniseerumise peamine tee

II maailmasõja laastav töö oli jätnud nii idabloki kui ka Lääne-Euroopa olukorda, mil ühiskond tuli justkui *tabula rasa*'lt üles ehitada. Vältimaks katastroofide kordumist ja inimeste irratsionaalsust, tuli ühiskond kiirelt rajada uutele, objektiivsetele alustele. Iga otsus pidi olema ratsionaalselt kalkuleeritud ja planeeritud ning selgelt juhitud. Evolutsioonilist arengut paremuse poole kandis edasi positivistlik usk, mille kohaselt oli iga uus teaduslik-tehnoloogiline saavutus ühiskonna arengut edasiviivaks jõuks. Eriti agaralt asus seda teostama Nõukogude Liit, kes marksistlikule ideoloogiale tuginedes oli sõnastanud arengu konkreetse lõpp-eesmärgi.

Stalini võimu ajal vaadeldi teaduse ja ühiskonna seost läbi jäiga ideoloogilise prisma. Tehti lihtne tuletus, mis laias laastus väitis seda, et teadus ja tehnoloogia on kõige innovaatilisem Nõukogude Liidus, sest nõukogude sotsialism on kõige teaduslikum ühiskonnavorm. "Teaduslik" tähendas selles kontekstis ennekõike ideoloogiliselt korrektset. Nõnda peeti "teaduslikke" diskussioone erinevates akadeemilistes harudes, mis tähendas uurimisvaldkondade kindlat allutamist partei suunistele. Riiklikult suunatud ja planeeritud teadus pidi näitama oma paremust kaootilisest kapitalistlike maade teadusest.³⁴ Stalini surm andis aga lõpuks võimaluse näha teaduse ja tehnoloogia tegelikku arenguseisu veidi kainema pilguga.

Uue kursi otseseks väljenduseks sai 1956. aastal NSV Liidu Ministrite Nõukogu esimehe Nikolai Bulganini poolt välja kuulutatud "teaduslik-tehniline revolutsioon" (TTR)³⁵. TTR-i kuulutamine ei tähendanud lihtsalt reaalteaduse eelisarendamist, vaid süvenevat tähelepanu ühiskonna sotsiaalsetele tingimustele. Eristades end selgelt kapitalistlike maade teaduslik-tehnilisest arengust, rõhutati pidevalt, et klassideta sotsialistlik ühiskond on ainus ühiskonnavorm, mis suudab teaduse ja tehnika saavutusi inimese teenistusse positiivselt rakendada. Nende käsitluste kohaselt oli lääneriikides teaduse ja tehnika areng väljunud ühiskonna kontrolli alt, mille tulemusel olid inimesed langenud masinate meelevalla alla, kuid Nõukogude ühiskonnas oli see oht partei juhtimise ja kontrolli tõttu välistatud. Revolutsiooni määravaks teguriteks said seega poliitilised ja organisatoorsed meetmed.³⁶ Iga riiklik

³⁴ Konstantin Ivanov. Science After Stalin: Forging a New Image of Soviet Science - *Science in Context*, kd 15, nr 2, 2002, lk 317-318.

³⁵ Vene keeles 'Научно-техническая революция' (НТР).

³⁶ Soviet views, 1978, lk. 624-625.

arenguprojekt oli nõnda kenasti varustatud spetsiaalse teadusliku uurimiskeskusega, mis hõlmas ka uusi teadusharusid nagu sotsioloogia, olles abiks uute meetmete praktilisel rakendamisel.

Revolutsiooni kuulutamise pidi teadus tungima seega kõikidesse elusfääridesse. Nii nagu näitas ilmekalt Susan E. Reidi uurimus Hruštšovi aja köögist, sai inimeste privaatelu tähtsaks teaduslikuks objektiks. Inimese teadvust tuli kaasajastada, sest teaduslikust mõtteviisist pidi saama tulevase kommunistliku inimese üks peamisi iseloomujooni.³⁷ Selles pidi väljenduma kaasaja teadusele vastav pilt materias, ajast ja ruumist. Mikromaailma avastustest tulenev arusaam materias, kiiret liikumist võimaldavatest tehnoloogiatest mõjutatud dünaamilisuse kogemus ja kosmoseretketest avardunud pilt ruumist – kõik pidid kajastuma seni ainult ideoloogiliste suunistega laetud intellektuaalses sfääris. Inimmõistuse teaduslikule alusele rajamine oli ideoloogide sõnul vajalik müütilistest ja religioossetest arusaamadest vabanemiseks.³⁸ Kuid vastupidiselt ideaalile demüstifitseeriti ühiskonda uute müütide ja kujundite loomisega.

Revolutsiooni välja kuulutades kõneles Bulganin uut etappi markeerivatest sümbolitest nagu kogu riigi elektrienergiaga varustamine, tuumaenergia rahumeelne kasutamine, sputnik jne.³⁹ Ideoloogiliselt laetud konkreetsed kujundid said võimu poolt antud lubaduste materiaalseteks kehastusteks. Nende sümbolite representatsioonis ja vastuvõtus väljendus siiras tehniksism, andes nõnda tee utoopilistele projektidele. Üheks selliseks oluliseks sümboliks kujunes moodne uuslinn. 1957. aastal anti Eestis lubadus likvideerida korteripuudus 12 aastaga.⁴⁰ Massielamuehitusega loodeti tõsta inimeste materiaalselt elukvaliteeti ja kiirendada linnastumist. Eesti esimese nõukogude uuslinnana 1959. aastal projekteeritud Mustamäe väljendas nõnda võimude tahet “saavutada sotsiaalne stabiilsus,

³⁷ Susan E. Reid. The Khrushchev's Kitchen: Domesticating the Scientific-Technological Revolution - *Journal of Contemporary History*, kd 40, nr 2, 2005, lk. 291.

³⁸ В. М. Зименко. НТР и искусство: мифы и реальность - *Советское искусствознание* '79, т. 2, Москва, lk. 44.

³⁹ Sotsmodernism, 2009, lk. 240.

⁴⁰ ЕКР Keskkomitee ja ENSV Ministrite Nõukogu määrus nr. 337, 8 X 1957 „Abinõudes elamuehituse arendamiseks Eesti NSV-s“ – Eesti NSV seadusandlike aktide kronoloogiline kogu. 1957. II köide. Tallinn: Eesti NSV Ministrite Nõukogu, 1963, lk. 415-519.

tasakaalustada ühiskonna kihtide vahelisi suhteid, pakkudes neile (ehitatud) pilti võrdõiguslikust ühiskonnast”⁴¹.

Nii nagu näitas Mustamäe planeerimine, oli TTR laias laastus veider segu kalkuleeritud planeerimisest ja utoopilisest eksperimenteerimisest. Kujunenud oli uus läbirääkimiskeel. Ettepanekute ja projektide läbilöögiks tuli end näidata tehnokraatlike asjatundjatena ning õigustada seisukohti teaduslikele saavutustele apelleerides.⁴² Kujutava kunsti vallas oli võimalik reaalteadustele viidates õigustada ka poolabstraktseid kunstiteosed. Nõnda tõlgendas Ilmar Malin kavalalt oma teost “Kustuv päike” (1968) kui reaalsust, mis avaneb läbi mikroskoobi perspektiivi.⁴³

Ratsionaalsuse ülistus tõstis inimese demiurgi rolli. Inimkonna pääste pidi tulema tehnokraadi ja teadlase kätest. Mõtleva *homo sapiens*-i asemel tuli kasvatada *homo faber*, kes kujundab teaduslik-tehnoloogilisele maailmapildile vastava keskkonna.⁴⁴

1960. aastate lõpus akuaalseks muutunud tuumasõja oht pani laiemalt ühiskonda teadvustama teaduslik-tehnoloogise arengu tagajärgi. Teaduslik fantastika hülgas tegelikkuse modelleerimise ja looduse alistamise teemad ning keskendus enam reaalsele konflikti situatsioonile, tõstes esile tehnoloogia kahjustavat mõju loodusele ja üldisemalt inimkonnale.⁴⁵ Eesti kontekstis hakati samuti tõstma esile keskkonnaprobleeme kümnendi lõpus, kuid erinevalt üleliidulistest arengutest ei kohta siin konkreetset üleminekut optimismist passiivsusele. Kujutavas kunstis esile tulnud teemad tõestavad pigem mõlema vaate kooseksisteerimist juba kümnendi algul. Kuid sellel peatun lähemalt töö viimases osas.

⁴¹ Triin Ojari. Elamispind. Modernistlik elamuehitusideoloogia ja Mustamäe - *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2004/2, lk. 60.

⁴² Sotsmodernism, 2009, lk. 240.

⁴³ Ants Juske. Ilmar Malin - tallinlane Tartus - *Eesti Päevaleht* 13.XII 2008.

⁴⁴ Валерий Прокофьев. НТР и предостерегающее искусство - *Декоративное Искусство СССР* nr. 7, 1981, lk. 27.

⁴⁵ НТР и предостерегающее искусство, 1981, lk. 28.

1.3. TTR ja kunst

Kunsti ja teaduse vahel tõmmati paralleele kogu Nõukogude perioodi vältel. Sotsrealismi kaanoni keskmes oli tees, et kunst nii nagu teadus on üks tõe tunnetamise viisidest. Kunst oli elu peegeldaja, vahendades tegelikkust meelelises vormis.⁴⁶ Sula-aja avardunud diskussiooniväljal lisandus aga sellele jäigale teesile oluline täiendus.

Sula-ajal toimunud muutust on kirjeldatud omamoodi kui “esteetilisest pööret”, milles senise tõe tunnetuse kriteeriumi kõrval hakatakse ka vaikselt tunnustama kunstile omast kujundlikku poolt. “Lüürika või füüsika” debatt ajakirjanduses oli selgelt toonud senise kunstiteooria nõrkuse. Kuna nii kunsti kui ka teadust mõtestati tõe tunnetuse vormidena, leiti lähemal uurimisel, et teadusega võrreldes oli kunst ebatäpne, mille tõttu tuli “füüsikute” kohaselt asendada see teadusliku vormiga.⁴⁷ Nii tuntakse 1965. aastal eesti keeles ilmunud “Väikeses esteetika leksikonis” vajadust tõmmata selgem piir kunstilise kujundi ja teadusliku mõtte vahel. Nõnda rõhutatakse käsiraamatus, et kunstis on ennekõike primaarne osa esteetilistel omadustel. Kunsti defineeritakse nüüd ilu kategooriat sisse tuues: “kunst kujutab endast ilu seadustest lähtuva loomingu tegevuse, kunstilise tegevuse ja tegelikkuse peegeldamise omapärast ühtsust.”⁴⁸ Kunstis väljendub tegelikkuse üldistus konkreetses, kuid samas individuaalses vormis: “Kunstilise kujundlikkuse spetsiifikaks [on] objektiivse ja subjektiivse momendi ühtsus.”⁴⁹

Subjektiivse osa esiletoomine ei välistanud aga võimalust esteetikat ratsionaalselt analüüsida. Kunsti tuli tihedalt siduda teaduse ja tehnoloogiaga, ehitades selle üles objektiivsetel alustel. Ajastule omaselt sai ka esteetikast teadus. See oli mõõdetav ja kategooriatesse jaotatav.⁵⁰ Nii oli vene konstruktivist Aleksander Rodtšenko 1920. aastatel lausunud, et kunst on üks matemaatika harudest.⁵¹ Esteetika esitamine ühe teaduse vormina

⁴⁶ Jaak Kangilaski. Realismi mõiste metamorfoosid - *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2003/2, lk. 14-16.

⁴⁷ Realismi mõiste metamorfoosid, 2003, lk. 21.

⁴⁸ Väike esteetika leksikon. Tallinn: Eesti raamat, 1965, lk. 30-31.

⁴⁹ Väike esteetika leksikon. 1965, lk. 113-114.

⁵⁰ Väike esteetika leksikon. 1965, lk. 30-42.; Krista Kodres, Kai Lobjakas. Tarbekunst ja disain - *Eesti kunsti ajalugu 6 köite I osa (1940-1991)*, toim. Jaak Kangilaski. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2013 lk. 409.

⁵¹ Alexander Rodchenko. Slogans - *Art in Theory 1900-1990: an anthology of changing ideas*, ed. Charles Harrison, Paul Wood. Oxford: Blackwell, 1993, lk. 315.

oli konstruktivistide jaoks ennekõike vajalik selleks, et vabastada selle seotus religiooni ja filosoofiaga.⁵² Sarnases meeleolus kirjeldas B. M. Zimenko hiljem, kuidas TTR-ist lähtuv uus esteetika võimendab inimeste teadvuses ja nende esitlustes demüstifitseerimise ja demütologiseerimise protsessi.

Zimenko õigustas kunsti meelelist-kujundlikku poolt nõnda ennekõike pedagoogilisest vaatenurgast. Zimenko sõnul oli küll kunsti kõige primaarsem ülesanne dokumenteerida kaasaja ühiskonna muutusi ja saavutusi, kuid selleks, et muuta see inimeste jaoks arusaadavaks tuli seda teha just lüüriliselt. Nõnda väidab ta, et “kujundlikkus aitab väliselt ebaloogilisi muutusi tajuda tavapärasena”⁵³. Kunstnikul tuli edasi anda teaduses ja tehnikas toimuvat arengut, kuid seda sellele omasel kujundlikul viisil. Ühtlasi õpetas kunst esteetiliselt tajuma ümbritsevat tegelikkust ja nägema poeetilist potentsiaali inimestele harjumatuses tehnilistes ja tööstuslikes objektides. Esteetika leksikoni autorite sõnul oli kaasaja ilu kategooria kõrgeimaks vormiks teaduse ja tehnika saavutused.⁵⁴ Sarnases vaimus teatas Zimenko, et kõrgeimaks saavutuseks kaasaegses kunstis on see, milles inimene on kujutatud lahutamatu tehnikast ja teadusest.⁵⁵

Muutunud oli seega teatud mõttes kunstniku roll ühiskonnas. Enam ei olnud ta pelgalt vahendaja rollis, vaid isik, kes ka aktiivselt kujundab ja mõjutab ümbritsevat ühiskonda. Positsiooni ümbermõtestamiseks rehabiliteeriti osaliselt 1920. aastate vene avangardi ideed, mille vajadust nägi ka Nõukogude Liidu võimuladvik. Oma kuulsas 1954. aasta detsembris peetud kõnes Üleliidulises Ehitajate ja Arhitektide Kongressil mainis Nikita Hruštšov Stalini-aegsete arhitektuursete liialduste hukkamõistmisega ühtlasi ka vene konstruktiviste, kellelt oli parteijuhi sõnul siiski üht-teist õppida.⁵⁶ Eriti oluliseks sai varasema avangardi ideede taassünd Nõukogude disainile (tol ajal veel ‘tehniliseks esteetikaks’ nimetatud ala). Sellest lähtuvalt kandis 1961. aastal toimunud tarbekunsti näitus Moskvast pealkirja “Kunst ja elu”, vihjates 1920. aastate konstruktivistide motole: “Kunst ellu!”.⁵⁷ Kunstniku looming

⁵² Alexei Gan. *Constructivism - Art in Theory 1900-1990*, lk. 320.

⁵³ *ИТР и искусство*, 1979, lk. 49-50.

⁵⁴ Väike esteetika leksikon, 1965, lk. 42.

⁵⁵ *ИТР и искусство*, 1979 lk. 51.

⁵⁶ Yulia Karpova. *Designer Socialism: the Aesthetic Turn in Soviet Russia After Stalin*. Dissertation. Budapest: Central European University, 2015, lk. 62.

⁵⁷ *Style and Socialism*, 2000, lk. 8.

sotsialistlikus ühiskonnas pidi sündima vahetus kontaktis igapäevaeluga. Nõnda kutsus 1923. aastal Vladimir Majakovski kunstnike tegutsema seal, kus on töölised: “Teie õppekoht on vabriku põrandal!”⁵⁸ Nõukogude kunstnikud olid kohustatud ette võtma komanderinguid vabrikutesse ja tööstusasulatesse, jäädvustamaks industriaalseid saavutusi ja tööliselu.

Kaasaegse ideoloogia kunstilise väljendusena on enamasti käsitletud “karmi stiili”, mis seostus vene kunstiteadlase Aleksander Kamenski sõnul “karmi tõe” otsingute ja lakooniliste vormidega. Varasemale pompöössele ja magusale stalinistlikule stiilile vastandudes taotleti ausat ja lihtsat kujutamisi.⁵⁹ 1950. aastate lõpus sõnastas seda uut suundumust siinse publiku jaoks Boris Bernstein artikliga “Uued jooned”, tuues esile temaatiliste ja stiililiste iseärasuste kõrval ka kunstnike individuaalsust.⁶⁰ Ometi on “karm stiil” kui tolleaegne uuendus jäänud kunstnike endi jaoks häguseks terminiks.⁶¹ Käesolevas töös analüüsitavate tööstus- ja linnaruumi kujutavate teoste hulgas leidub ühelt poolt teoseid, mis seostuvad “karmi stiili” nähtusega, kuid ka neid, mis jäävad sellest fenomenist väljapoole.

⁵⁸ Vladimir Majakovski, LEF: Whom is LEF alerting? - *Art in Theory 1900-1990*, lk. 320.

⁵⁹ Александр Каменский. Романтический монтаж. Москва: Советский художник, 1989, lk.185.

⁶⁰ Boris, Bernstein. Uue jooned – *Sirp ja Vasar* 11 IV 1958.

⁶¹ Intervjuu Leili Muugaga II 11.05.2011 Tallinnas. Küsitlajad Kädi Talvoja ja Liisa Kaljula. Salvestus (DVD) Eesti Kunstimuuseumi arhiivis.

II Industriaaltemaatika stalinistliku aja kunstis

2. I. Harjumatu industriaalmotiiv

Tööstustemaatika jõudis eraldiseisva kujutamiseobjektina eesti kunsti sotsialistliku realismi kaanoni kehtestamisega. Ehkki võis juba mõnes vabariigi ajal loodud linnavaates näha üksikuid märke industrialiseeruvast ühiskonnast, jäi see siiski kõrvalteemaks, tõusmata kunagi kujutamisel eesmärgiks omaette. Mõnevõrra sarnane situatsioon jätkus ka Nõukogude okupatsiooni esimestel aastatel, mil ametliku võimu surve veel nii tugev ei olnud.

Kui mõned erandid välja jätta, jätkati üldpaanis senist maalilist traditsiooni, kujutades esimestel sõjajärgsetel aastatel peamiselt aguli- ja maaolustikku. Uutele nõudmistele kohandudes pandi aga maastikes enam rõhku töötava inimese kujutamisele, kuid seda peamiselt agraarset eluviisi representeerides. Poliitilise olukorra pingestumisega sai aga kaasaegse temaatika puudumine ametlikuks ettekäändeks kunstnike ideoloogiliseks survestamiseks. Nõnda tekkis ajakirjanduslik poleemika Evald Okase, Richard Sagritsa ja Richard Uutmaa 1947. aastal Kunstihoones toimunud grupinäituse ümber. Leo Soonpää oli näitust kritiseerides heitnud kolmele kunstnikule ette “väljasurevate tööviiside” kujutamist ja ükskõiksust kaasaja temaatika suhtes.⁶² Kunstnike kaitsvatele seisukohtadele vastati ametliku ajakirjanduse poolt lugejate kirjadega, mille ühes kirjastas nuriseti järgnevalt: “Kunstihoone avar saal oli täis värvide kirkust, seal rippus arvukalt maale rannakividest ja vanadest talutaredest, isegi kukke, lehma ja koera polnud unustatud. Meie, tööstustöölised olime aga täiesti vaeslapse ossa jäetud.”⁶³

Surve tugevnedes ilmuvad nõnda maastikesse ja olustikustseenidesse enam inimtöö sekkumist kujutavad motiivid. Traditsioonilist loodusmaastiku žanri üritati kohandada modernsemate eesmärkidega, lisades sinna juurde nüüdisaegsele tehnoloogiale viitavaid märke. Selle suuna üheks märgiliseks näiteks oli Evald Okase ja Richard Sagritsa koostöös valminud teos “Sookuivendamine” (1950), milles on grupp töölisi kujutatud planeerimas kuivendustööd massiivsete kraanade taustal. Teosel on kujutatud nende töö osalist tulemust kraavide näol, kuid üldpildis on masinad asetatud üsna rahulikku, idüllilisse looduskeskkonda, milles ei aimdu vähimatki looduse vastupanujõudu inimese sekkumisele. Puud haljendavad

⁶² Jaak Kangilaski. Stalinismi teine laine (1941-48) - *Eesti kunsti ajalugu 6, I osa 1940-1991*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2013, lk 122.

⁶³ Töölise on nad unustanud - *Rahva Hääli* 22. II 1947, nr. 44.; Mai Levin. Richard Uutmaa. *Armastades Eestimaad*. Tallinn: T. Uutmaa, R. Pärn, 2008, lk 120-121.

kauguses ja tasane vesi on päikse käes helkimas. Pastoraalne loodusmaastik on ühendatud selles kaasaegse töö temaatikaga. Selline vastandlike motiivide kõrvuti asetamine oli Mark Bassini sõnul üks Stalini-aegse maastikumaali paradokse. Sotsrealistliku kunsti kriteeriumid nõudsid pastoraalse loodusliku ilu ja inimtöö kujutamist sama-aegselt ning ei näinud selles vastuolu. Nõukogude kunsti ideoloogide seas põhjendati seda ühiskondlik-poliitiliste tingimustega. Kuna Nõukogude ühiskonnas ei eksisteeri enam vastuolu maa ja linna vahel, tuleks ka maha jätta arusaam tehnoloogia vaenulikust mõjust loodusele. Nõukogude ühiskonnas täiustab inimtöö loodust ning toob selle ilu veelgi enam esile. Nõnda pidi korralikus Nõukogude maastikus väljenduma ennekõike harmoonia inimtöö ja looduse vahel.⁶⁴ Samast aastast pärinevad veel kaks suurt temaatilist maali, mis valmisid kahe kunstniku koostöös ja kujutasid peamiselt kollektiviseerimist (“Karja ühistamine vastrajatud kolhoosis”, “Uue maa rajamine”).⁶⁵ Sagrits keskendus enam loodusliku miljöö kujutamisele ning Okase õlule jäid figuurid.

Industriaalmotiivide puudumise üheks põhjuseks oli kindlasti sõjakahjustustest tulenev armetu tegelikkus. Sõja lõppedes oli tööstus Eesti NSV-s tervikuna kaotanud 45 protsenti oma senisest produktiivsusest. Mitmed peamised tööstusharud (kütus, tekstiil, puit, paber) kaotasid oma tootmisvõime 60–80 protsendi ulatuses.⁶⁶ Vabariigi-ajal üles ehitatud tööstuspiirkonnad ja tehased olid laastatud ja varemetes. Osaliselt planeeriti mõningate varasemate tööstuste taas ülesehitamist, kuid oli ka mitmeid, mille vajalikkust enam ei tunnustatud. Uus viisaastaku plaan (1946–1950) pidas seega sõja-järgselt kõige tähtsamaks ettevõtete taastamist⁶⁷ ning selle kavatsuse visuaalseks väljenduseks said kunstis aktiivset taastamistööd kujutavad teosed.

Üks varaseim sellesuunaline teos oli Adamson-Ericu kolmeosaline maal “Ehitus- ja taastamistööd Kiviõlis” (1945). Samal aastal Kiviõlisse asutatud Eesti Põlevkivi oli üleliidulise alluvusega tööstus, mis tähendas eelispositsiooni teiste vabariikliku alluvusega

⁶⁴ Mark Bassin. ‘I Object to Rain That is Cheerless’: Landscape Art and the Stalinist Aesthetic Imagination - *Ecumene* 2000 7 (3), lk. 326-330.

⁶⁵ Leo Soonpää. Richard Sagrits: elu ja looming. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1956, lk. 13.

⁶⁶ Valge raamat. Eesti rahva kaotustest okupatsioonide läbi 1940-1991 / Okupatsioonide Repressiivpoliitika Uurimise Riiklik Komisjon, (toim.) Ülo Ennuste jt. Tallinn: Riigikogu, 2005, lk. 129.

⁶⁷ Maie Pihlamägi. Policy of Transition: Industry in the Estonian SSR During the First Post-War Five-Year-Plan (1946-1950) - *Acta Historica Tallinnensia*, 2010, 15, lk. 148.

tööstuste ees.⁶⁸ Triptühhon pidi pidulikult esile tõstma uue rajatava kaevanduse tähtsust ning näitama võimude aktiivset panust selle rajamisse. Leo Soonpää järgi olevat kunstnik võtnud tööd tõsiselt, alustades sellega juba Nõukogude tagalas viibides ning hiljem kohapeal arvukaid etüüde luues. Kolmeosalises töös oli ta nõnda üsna kuivades toonides üksipulgi üles dokumenteerinud ehitustöö tegevust.⁶⁹ Varasem värvi ja valgusele orienteerunud maalimisviis oli kadunud ning järele jäi vaid kunstnikule omane täppiv pintselitehnika. Lõpptulemus ei tundunud rahuldavat ei kunstniku ennast ega ametlikku tellijaskonda. Dokumenteeriva realismi asemel nõuti tegelikult kunsti, mis näitaks optimistlikult meelestatud elu tuleviku perspektiivist vaadatuna.⁷⁰

2. 2. Unistus suitsevatest korstnatest

1946. aastal välja kuulutatud viisaastakuplaan ja selle raames algatatud ehitustöö ei sujunud ootuspäraselt materjalide ja inimressursi puudumise tõttu. Ehkki plaaniperioodi lõppedes teatati uhkelt kõikide eesmärkide mitmekordsest täitumisest, valitses ehitustöös ja tootmises tegelikult seisak. Lubati sõjaeelse elatustaseme ületamist, mis tegelikkuses ei teostunud.⁷¹ Tegelik olukorra passiivne edastamine tuli seega asendada selgelt kujutlusega, mis pidi andma edasi seda, mida veel ei olnud, kuid pidi partei suuniste järgi sündima. Sotsrealismi selge tulevikuperspektiiv ja nõue kujutada “elu selle revolutsioonilises arengus” eristas end selgelt naturalismist, mis tegeles väidetavalt ainult välise nähtavaga. Sotsrealistlik kunst pidi aga suutma visuaalselt edastada tegelikkust, mida partei tahe on alles kujundamas. Nõnda võiks seda hoiakut võtta kokku toleaeagse loosungiga “Unistada on tarvis, seltsimehed!”⁷²

Tööstusmotiivist sai nõnda tulevikule viitav sümbol, milles üksteise otsa kuhjati suitsevad vabrikukorstnad, turbiinid ja tehase massiivsed torud ühtseks utoopiliseks tervikuks. Nõnda valmis juba palju elujaatavamas laadis Priidu Aaviku, Lepo Mikko ja Alo Hoidre koostöös teos “ENSV tõusev tööstus” (1950), milles on näha rusude hunnikust üles tõusmas

⁶⁸ Pihlamägi, Policy of Transition, 2010, lk. 153.

⁶⁹ Leo Soonpää. Adamson-Eric: 1902-1968. Tallinn: Kunst, 1969, lk. 53.

⁷⁰ Eesti kunsti ajalugu 6, I osa, 2013, lk. 125.

⁷¹ Policy of Transition, 2010, lk. 152-154.

⁷² Boris Groys. Stalin-stiil II - *Akadeemia* 1998, nr. 3, lk. 653-654.

massiivset tööstusehitist, mis kujutuse järgi on küll alles ehitamisjärgus, kuid mille aktiivset töövõimet tõendavad juba suitsevad korstnad. Hoogsalt ehitavatest töölistest eristub figuur ülestõstetud käega, kes on vaatamas koos naabriga ülesse ja justkui kujutamas ette kavandatavate tööde tulemust. Sarnane tulevikku-vaatav figuur esines ajastule omaselt ka ülalmainitud “Sookuivendamise” stseenis.

Kujutada aega ja ruumi, mis seisaks ajaloost väljaspool, oli sotsrealistliku kunsti üks peamisi jooni.⁷³ Nõnda ilmus kunsti enam kujutluspilt maailmast, mis on juba läbi teinud oma arengu ning koondub suure juhi Stalini ümber. Omamoodi markantne näide sellest vallast pärineb tolleaegsest plakatikunstist. Oskar Raunami plakatil “Suure Stalini juhtimisel edasi kommunismi poole!” (1951) on kujutatud mundris Stalinit vaatamas kaugusesse ja hoidmas käes kaarti, tõstes esile juhi kui kõikvõimsa teostaja positsiooni. Stalinit ümbritsevad maakaart ja detailirohke maastik, millesse on kuhjatud üksteise otsa kõik tunnused, mis peaksid tolleaegse arusaamade järgi viitama arenevale ühiskonnale. Teatud mõttes meenutab see kujutus paar aastat varem valminud vene maali. Fjodor Šurpini pompöösses portreemaastikus “Meie kodumaa hommik (*Утро нашей родины*)” (1949) on valgesse rüütatud Stalin asetatud maastikule, milles on roheluse kõrval näha traktorite kolonni, suitsevaid korstnaid ja elektripingeliine. Roheluse piirimaile on istutatud noored puud, viidates arengule, mis ei ole veel jõudnud oma lõpp-stadiumi. Stalin on kujutatud selle kõige keskel liikumatu keskpunktina, mis hoiab kõike koos.⁷⁴

Sõjaseelse ettevalmistuse saanud eesti kunstnike jaoks ei olnud ainult võõras sotsrealistliku kunsti nõutav temaatika, kuid ka uue kaanoni poolt seatud kujutuslaad. Maalilistele võimalustele orienteerunud senine kujutamiski viis pidi end kuidagi kohandama detailitäpset joonistust rõhutava ja akadeemilisele kunstile iseloomulikkust idealistlikkust taotleva sotsrealistliku kunstiga. Teatud juhtudel aga suudeti läheneda nõutud temaatikale teisest vaatenurgast. Nõnda ühendas impressionistlikku maalimisviisi ja tööstustemaatikat Kaljo Polli oma tehase interjööri kujutavas lõputöös “Tehase “Võit” valutöökojas” (1951). Kunstnik on toonud siin esile rahutute pintslilöökidega kuumusest tihket vabriku atmosfääri ja sulava metalli valgust ning ignoreerinud selgete kontuuride esiletoomise nõuet. Erinevalt teistest sama perioodi teostest on siin optimistlike teotahteliste tööliste asemel kujutatud

⁷³ Eric Naiman. Introduction - *The Landscape of Stalinism: the Art and Ideology of Soviet Space*, (toim.) Evgeny Dobrenko, Eric Naiman. London: University of Washington Press, 2003, lk. 14.

⁷⁴ Jan Plamper. The Spatial Poetics of the Personality Cult: Circles around Stalin - *The Landscape of Stalinism*, 2003, lk. 35-36.

passiivseid ja ebamääraseid figuure. Samas sarjas valmis kunstnikul ka töölise portree, milles avaldub aga oluliselt heroilisem meelelaad.

2. 3. Auväärt Nõukogude tööline

Industriaalmotiiv oli Stalini-aegses sotsrealistlikus kunstis enamasti inimese-keskne, andes üldistatud või konkreetse isiku kujul edasi inimese ülimuslikku positsiooni. Idealistliku keskkonna kujundamisega käis käsikäes nn uue inimese loomine, mille üheks väljendusvormiks sai Nõukogude võimu poolt 1930. aastate keskpaigas välja kuulutatud stahhanovlik liikumine.

Riiklikult algatatud sõjakas kampaania tööliste motiveerimiseks ja töö efektiivsemaks muutmiseks seadis eeskujuks söekaevaja Aleksei Stahhanovi, kes olevat 1935. aastal kaevanud üle saja tonni süsi, mis ületas mitmekordselt aastast normi. Stahhanovlik liikumine pidi uuel viisaastakul parandama tööliste moraali. Nõukogude töölisi ärgitati nõnda Stahhanovist ja teistest Nõukogude kangelastest eeskuju võtma ning eeskujulikke tööd premeeriti võimalusega olla tunnustatud nii kirjasõnas kui ka pildis. Agitatsioonikampaania põllumajanduses ja tööstuses jättis oma jälje eesti kunsti arvukate tööliste portreede näol. Isikupäraste esitluste asemel edastati aga enamasti stereotüüpset töölisfiguuri. Ühe säärase portree lõi Kaljo Polli eelnimetatud sarja raames “Tehase “Võit” vormija stahhanovlase Sm. Ivanovi portree” (1951), milles pole enam näha varasemas tehase interjööri kujutavas teoses leidunud värelevat, udust atmosfääri. Passiivsete figuuride asemel vaatab meile vastu metallisulami kumas helendav ning kergelt muigav tehasetööline, kes hoiaks justkui ilma mingi vaevata käes raskust.

Naeratava töölise kuju pidi andma edasi meeoleolu, mille oli suur juht Stalin ise kord sõnastanud: “Elu on läinud paremaks, seltsimehed, elu on läinud lõbusamaks.”⁷⁵ Töölist tuli nõnda representeerida kui õnnestava kogemuse kandjat. Peamiselt oli neid figuure näha plakatitel, mille eriti agaraks viljelejaks sai Aleksei Viilup. Ehkki Viilup oli sotsrealistliku kunsti nõudmistele vastavalt kujutanud optimistlikku eluhoiakut (näiteks “Tellime üksmeelselt NSV Liidu Rahvamajanduse arendamise riigilaenu!” 1951), olid tema kangelased mõne jaoks liiga idealiseeritud. Nõnda kirjutati üsna tabavalt Rahva Hääles: “Mõned plakatid kujutavad meie kangelasi alati naeratavana (A. Viilup). Tihti näidatakse meie töölisi ja

⁷⁵ Groys, Stalin-stiil II, 1998, lk. 660.

kolhoosnikuid mingise kompvekipaberi kaunitaridena. Pingutatud ennastsalgava töö asemel antakse igavesti kestvat pidustust.”⁷⁶ Maalikunstis teostas Roman Treuman hoopis tõsisemas laadis ja tumedas koloriidis töölise portree (“Stahhanovlase Jaan Vaaraku portree” 1949).

Indiviidi kujutamisest enam soosis ametlik võim kollektiivse töö representatsiooni. Nõnda valmis Adamson-Ericult temaatiline kompositsioon “Eeskujuliku toodangu kommunistlike noorte brigaad” (1949), mille motiiv oli võetud Sindi tekstiilivabrikust.⁷⁷ Ajastule omaselt kujutati liidripositsioonil eeskujulikku noort brigadiri M. Fjodorovat ümbritsetuna tema poolt juhitud kaheksaliikmelisest töögrupist. Noorte selja taga on sotsialistlikule võistlusele vihjav tabel. Tootmismahu pidevaks ületamiseks korraldatav sotsialistlik võistlus kasutas ära indiviidide ja kollektiivide omavahelist konkurentsi. Eriti varmad olid kampaaniaga kaasa minema noored, kelle tunnustusvajadust ja teotahet oli võimalik hõlpsalt rakendada efektiivsemaks tööks. Sisendati inimestesse usku “raudsesse tahtesse”, mis viidates eeskujulikele Nõukogude kangelastele pidi kinnitama töölistes veendumust, mille kohaselt on pelgalt tahtejõuga võimalik ületada inimvõimete piire ning tõsta tööviljakust.⁷⁸ Eeskujuliku soorituse premeerimiseks esitleti kollektiive avalikus meedias ja ruumis, ärgitades sellega teisi jõudma veelgi kõrgemate tulemusteni. Sarnast funktsiooni pidi täitma ka käesolev kompositsioon. Adamson-Eric Püüdis enam vastata sotsrealistliku kunsti nõudmistele, pannes veelgi enam rõhku detailitüüpsemale joonistusele ja kompositsiooni nõudmistele, kuid see ei päästnud siiski teda võimude hukkamõistust.⁷⁹

Nõukogude okupatsiooni esimestel aastatel vaikselt siinsesse kunsti imbuma hakanud tööstusmotiiv ei suutnud kuidagi neil aastatel kinnistuda siinsesse konteksti. Kunst pidi andma edasi utoopilist kujutelma keskkonnast, mis oli alles üles ehitamisel. Eesti kunsti jaoks oli tegemist nõnda võõra temaatika ja kujutamislaadiga, mille selge ideoloogiline suunitlus takistas veenvamate tulemusteni jõudmist.

⁷⁶ V. Villemi. Tõsta plakatikunsti ideelist ja kujunduslikku taset. - *Rahva Hääli*, 22. VI 1949.

⁷⁷ Soonpää, 1969, lk. 55.

⁷⁸ Stalin-stiil II, 1998, lk. 661.

⁷⁹ Eesti kunsti ajalugu 6, I osa, 2013, lk. 175.

III Kaasaegse linna- ja tööstusruumi kujunemine Eesti NSV-s aastatel 1955–1969

Üks olulisemaid 1950. aastate lõpus kunstis aset leidnud muutusi seostub teisenenud suhtumisega kaasaegsesse keskkonda. Uut ruumitaju ajendasid silmnähtavad muudatused linna mõtestamises ja selle praktilises realiseerimises. Muutunud keskkonnataju silmas pidades on Sirje Helme märkinud, et “modernistliku realismi puhul tuleb rõhutada modernismi üht põhilist karakteristikut – linnakultuurilist olemust. Tuleb tunnistada, et just 1950. aastate lõpus kunstihariduse saanud põlvkond toob eesti seni maastiku- ja agulinostalgilisse maali kaasaegse linna stereotüübi. See on ehitav, muutuv, ratsionaalne, teistele mahtudele ja kiirustele orienteeruv linn, mida asustavad ka teistsuguse mentaliteedi ja orientatsiooniga elanikud.”⁸⁰ Käesolev peatükk peatub seetõttu 1950.–1960. aastatel kujunenud modernse keskkonna arengulool ning üritab sellest lähtuvalt vaadelda ka muutusi linnaruumi tajumises.

3.1. Modernistliku elurajooni kujunemine

Sula-aegne linnaehitus võrsus esmalt eitusena eelnevale ajajärgule. Isikukultuse taunimisega mõisteti hukka varasem raskepärane historitsistlik arhitektuur, mis oli seni aeglustanud sõjajärgset ülesehitustööd, suutmata Nõukogude okupatsiooni esimestel aastatel tagada kasvavale elanikkonnale vajalikke elukohti. Linnaelanike arv oli sõja lõppedes kasvanud nii Venemaalt ja teistest Nõukogude Liidu vabariikidest tulnud migrantide kui ka kollektiviseerimise eest põgenenud maa-elanike arvel.⁸¹ Elamuehitust muutis komplitseeritumaks nii jäik bürokraatlik ehituskord kui ka nõue seada elanikud sisse kommunaalkorteritesse. Enamasti 2–3-toalised avara köögi ja pika esikuga korterid olid mõeldud mitme perekonna ühisvalduseks, kus igale leibkonnale oli ette nähtud oma tuba. Nõnda valmis näiteks Arnold Vulpi poolt projekteeritud kortermaja Kreuksi (Kentmanni) 18, mille fassaad on kuhjatud üle erinevatest ajastutest pärit dekooriga.⁸²

Nõudlikud projektid ja nende teostamiseks vajalike ressursside puudus lõi olukorra, milles valdav osa elanikkonnast 1950. aastate keskpaigas asustatud sõjakahjustustest purustatud taastamata agulitesse või kitsastesse ühiskorteritesse. Selles olukorras tundusid Nikita Hruštšovi reformidega kaasnevad muudatused paljutõotavad, märkides olulist

⁸⁰ Helme, *Modernistlik realism*, 2003, lk. 50-51.

⁸¹ Eesti kunsti ajalugu. 6, I osa, 2013, lk. 160.

⁸² Mart Kalm. *Eesti 20. sajandi arhitektuur = Estonian 20th century Architecture*. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus, 2001, lk. 259.

kvaliteedi muutust seniste elamistingimustega võrreldes ning võimalust privaatseks koduks. Nii avaldati 1955. aastal kiirete muudatuste elluviimiseks üleliiduliselt partei määrus “Liialduste likvideerimisest projekteerimise alal ja ehitustegevuses”, mis kuulutas edaspidi ainuvõimalikuks tööstusliku ja ökonoomse elamuehituse.⁸³ Olemaks suutelised lubatud 12 aasta jooksul tagama kõikidele Nõukogude kodanikele elamispinda,⁸⁴ võeti ametlikult arhitektuuris pragmaatilistel kaalutlustel põhinev suund, mis järgis sõjaseelse masselamuehituse ideaale.

Eeskujud leidis Nõukogude Liit Suurbritannia, Prantsusmaa ja Skandinaavia vastrajatud uuslinnade näol. Lääneriigid olid suutnud hämmastaval kiirusel ehitada uusi elurajoone, mille universaalsus ja neutraalsus tundus sobivat ka sotsialistliku ühiskonna konteksti. Kuigi sarnases suunas liikuvaid eksperimente tehti Nõukogudemaal juba selle algusaastatel, jäid need peamiselt ideede tasandile. Esimese sellelaadse mikrorajoonina rajati 1956. aastal Moskvas Tšerjomuški elamurajoon, kuid rahuldavat tulemust see ei pakkunud.⁸⁵

Parimate välismaiste näidetega tutvumiseks korraldati Moskvas 1958. aastal Rahvusvahelise Arhitektide Liidu eestvõttel kongress, seminar ja linnaehitusnäitus. Kongressist sai esmane ideede ammutamise platvorm, millel osalesid ka Eesti arhitektid ja linnaplaneerijad, kes nägid Moskvas esimest korda lääne vabaplaneeringulisi uusrajoone. Nähtud ideede mõju oodati ka samal aastal toimunud Mustamäe arhitektuurikonkursi kavanditelt, kuid vastupidiselt ootustele nappis neis veel eksperimenteerimisvaimu.⁸⁶

Kuigi esimesed paneelmajad realiseerusid juba enne Mustamäe ehitust näiteks Pelgurannas, rakendasid siinsed linnaplaneerijad ja arhitektid uut linnaehitusprintsipi täieulatuslikult just Mustamäel.

Kontrollimaks keskkonna kujunemist selle algstaadiumist alates, oli kõige sobilikum alustada sealt, kus puudus igasugune nähtav linnaehituslik minevik.⁸⁷ Kui ajaloolisel linnal oli

⁸³ “Liialduste likvideerimisest projekteerimise alal ja ehitustegevuses” - Rahva Hääl, 10 XI 1955.

⁸⁴ Eesmärk sõnastati EKP KK ja ENSV MN määruses nr. 337, 8 X 1957 “Abinõudest elamuehituse arendamiseks Eesti NSV-s”. - Eesti NSV seadusandlike aktide kronoloogiline kogu. 1957. II köide. Tallinn: Eesti NSV Ministrite Nõukogu juures asuv Juriidiline Komisjon, 1963, lk. 415-419.

⁸⁵ Leo Gens, “Magamislinn” Mustamäe - *Noorus* 11, 1973, lk. 66.

⁸⁶ Ojari, Elamispind, 2004, lk. 62.

⁸⁷ Triin Ojari. Modernismi parameetrid - *Kümme: artiklite kogumik*, Tallinn: Eesti Arhitektuurimuseum, 2000, lk. 53-54.

kindel keskus ja selle ümber orienteeruvad äärealad, pööras modernistlik linnaehitus nüüd pilgu kesklinnast väljapoole jäävatele tühermaadele, kuhu tuli rajada tervislik, sotsiaalselt võrdõiguslik ja kõigi mugavustega elukeskkond. 1962. aastal ehitama hakatud esimene Eesti nõukogude “ideaallinn”, Mustamäe rajoon paigutati nõnda Nõmme ja Kadaka vahelisele alale, mis oli küll selleks ajaks asustatud üksikute hõredate küladega, kuid suuremas osas kujutas endast veel väljakujunemata piirkonda. Uute elurajoonide rajamine nullpunktist võimaldas teadlikult planeerida nii elurajooni üldisemat struktuuri kui ka privaatsfääri kuuluvaid piasasju. Linnaosa jaotati nõnda mikrorajoonideks ja kvartaliteks, mida omakorda täideti hoolikalt läbikaalutletud paneelmajade, teeninduskeskuste ja haljasaladega. Nii koosnes näiteks Mustamäe üheksast mikrorajoonist, mis jagunesid omakorda kindlateks teeninduspiirkondadeks, kuhu paigutati keskused, mis ideaalis pidid tagama vajalikud teenused ja vaba aja sisustamisvõimalused jalutuskäigu kauguses, vähendades nõnda linnaelanike vajadust rännata kesklinna.⁸⁸ Hiljem, 1970. aastatel arendas kõigi mugavustega linna ideed groteskini välja Leonhard Lapin, tehes ettepaneku rajada paneelmajade vahelistele aladele surnuaiad, mis võimaldaksid Nõukogude inimese elutsükli mööduda oma kodurajoonist väljumata.⁸⁹ Kuid enne pessimistlike hoiakute laiemat levikut oli Epp Lankotsa sõnul “Mustamäe kui mastaapse keskkonna loomise akt [...] võrreldav utoopia reliseerumisega: algusaastate entusiasm ja teatud kohtade eriliseks mõtlemine tuleneb peamiselt muutuste tajumistest, s.o muutused võrreldes tingimustega, kust Mustamäele elama tuldi”.⁹⁰

Kui hooned paigutati varasemalt üldist tänavapilti arvestades, sai linnaehituses uueks printsipiiks “vabaplaneering”, mis tähendas tänavast sõltumatut hajusat elamute paigutust. Keskse väljaku suunas orienteerunud stalinistlik bulvar, mida ehtis tavaliselt suurejooneliselt kujundatud hoonete ansambel, asendati nüüd üksikute magistraalteedega, mille ümbrusesse paigutatud korterelamud ja teenindushooned asetsesid üksteise ja tänavate suhtes ebahühtlaste vahemaadega. Kortere lamute vahel lookles jalakäijatele mõeldud rada ning elamute vahele jäävat tühjust tuli rikastatada haljasaladega, muutes nõnda rajooni tervislikuks keskkonnaks. Äravahetamiseni sarnaste elamute paigutamise ilma ühtse peatänavata, pidi tähelepanu

⁸⁸ Epp Lankots, Helen Sooväli. ABC-keskused ja Mustamäe mikrorajoonide identiteedid - *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2008/4, lk. 93.

⁸⁹ Viidatud on Leonhard Lapini teosele “Elavate linn - surnute linn” (1978); vt ka Andres Kurg. Modernismi lõppmäng, Tallinn 1978 - *Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid, Tallinna kooli arhitektid 1972-1985*. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008, lk. 53.

⁹⁰ ABC-keskused, 2008, lk. 107.

koondama üksikhoonelt kogu rajooni üldilmele, väljendades nõnda ametliku ideoloogia poolt soositud kollektiivset identiteeti.⁹¹ Hoonetega ääristatud tänavasein muutus mikrorajoonis liikleja jaoks nüüdsest olematuks. Linnaruumis orienteerumiseks tuli leida teisi pidepunkte. Orienteerumise muutis keerukamaks ka tüüplahenduste kasutamine tervete rajoonide planeerimisel nagu nähtub siiani populaarses Nõukogude menufilmis “Saatuse ironia” (1975). Vanalinna ja uue mikrorajooni ruumitunnetuse erinevust kirjeldas hiljem tabavalt Leo Gens: “Kaasaegsetes elamurajoonides on tekkinud senisest erinev mastaabitunnetus. Inimene näeb hiiglaslikke mitmekorruselisi majablokke peamiselt kaugvaates ning elamurajoon mõjub liikumatult, staatiliselt. Jalakäija liikumiskiirus on selline, et kaugvaated eriliselt ei muutu, pilk haarab peamiselt paneelidega, lodžadega, akendega, trepikodadega, ustega liigendatud tohutuid pindu. Ainult liikuvast sõidukist vaatamisel hakkab mikrorajooni ruumiline struktuur avalduma. Vanalinnas on pilt teistsugune. Siin ootavad jalakäijat vahelduvad kaadrid, ootamatud perspektiivid, peamine on aga see, et vanalinnal on inimlik mastaap, mida süvendab veelgi jalakäijate vool, kirev tänavapilt.”⁹²

Tüüpvariantide kasutuse tõttu ei keskendunud arhitekt enam hoonete fassaadi dekoorile, vaid tegeles pigem ehituse tehniliste küsimustega. See muutis oluliselt arhitekti senist kuvandit. Temast sai nüüd “paneeli monteeriv ehitaja”⁹³. Ökonoomsemale ehitustegevusele minek tähendas arhitekti rolli taandumist üheks projekteerimiskollektiivi osaks. Kerkima hakkasid anonüümsed projekteerimisbürood, kes kontrollisid kogu ehitustegevuse protsessi selle algstaadiumist lõpliku teostuseni. Eesti kontekstis sai selle peamiseks teostajaks Eesti Projekt. Sarnast arhitekt kui indiviidi figuuri kadumist oli tajuda ka kujutavas kunstis. Kui veel stalinistlikes ülesehitustööd kujutavates teostes on näha keske figuurina kaugusesse vaatavat arhitekt-visionääri või projekteerija kuvandit, siis 1950. aastate teisel poolel kadus arhitekt kui individ, asendudes ehitustandril askeldavate anonüümsete töölistega.

Kuna puudus vajadus elamuid paigutada rööbiti peatänavatega, võis linnaplaneerija nüüdsest asetada hooneid oma äranägemise järgi. Üksikhoone kavandamise asemel oli seega

⁹¹ Susanna Fellman, Maths Isacson. *The High Industrial Period in the Nordic and Baltic Countries - Industry and Modernism: Companies, Architecture, and Identity in the Nordic and Baltic Countries during the High-Industrial Period*. Ed. Anja Kervanto Nevanlinna. Helsinki: Finnish Literature Society, 2007.

⁹² “Magamislinn”, 1973, lk. 67.

⁹³ Arhitektuur, 2013, lk. 415.

hinnas oskuslik planeerimine. Vastupidiselt lootusele rajoonide eripärastele planeerimislahendustele, kujunes praktika üsna üksluiseks protsessiks. Nõnda kirjeldas Mart Port tagasivaatavalt teatud pettumuse noodiga masselamute ehitusprotsessi: “Veelgi sagedamini määrab valitava hoonetüübi pime juhus: linnaplaneerija võtab mikrorajooni hoonestuskava töömaketi koostamisel oma kastist neid elamuid tähistavaid pulgakesi, mille pikkused tunduvad esteetiliselt olevat kõige sobivamad. Korterite struktuur kujuneb välja stiihiliselt nendest majatüüpidest, mida parajasti toodab majaehituskombinaat.”⁹⁴

Majaehituskombinaatide loomine tähistas Nõukogude Liidu jaoks elamuehituse tööstuslikule masstootmisele üleviimist. Arhitektuuriajaloolane Triin Ojari on elamute masstootmist seostanud ka riigi vajadusega leida uus kasutusviis sõjas ulatuslikult rajatud tööstusele.⁹⁵ Katsetusi tehti juba varem, mil näiteks rendati välja vahtsilikaltsiidist suurplokkidest monteeritavad individuaalelamud, mida rajati näiteks Pääskülasse. Ebakvaliteetse toodangu tõttu muutusid neist mitmed elamiskõlbmatuks.⁹⁶

Elamute masstootmine sai laiaulatuslikuks siiski Hruštšovi võimuletulekuga. Prantsusmaalt toodi nõnda paneelide masstootmiseks tarvilik varustus ning rajati vastavad standardseid ehitusdetalle tootvad tehased. Sarnaselt teistele liiduvabariikidele rajati 1961. aastal ka Eesti NSV-sse Majaehituskombinaat, mis tootis siinsete tüüpelamute jaoks ehitusosasid, mille esimesi vilju sai juba näha Mustamäe ehitamisel. Tööstuslikult toodetud ehitusdetalle tuli kasutada nii elamute kui ka tööstushoonete püstitamisel. Valmisosade ülesseadmine võimaldas lühikese aja jooksul rajada elamuid, mille valmimise kiirus oli linnaelanike jaoks seniolematu. Traditsiooniliselt pikema aja jooksul kujunenud linna- ja külamaastiku asemel kerkis vaid paari aastaga algusest lõpuni inimese poolt kujundatud tehiskeskond. Elamuehitusest sai nõnda populaarkultuuris viidatud teema, leides isegi väljendust 1960. aastatel menu saavutanud estraadilauludes.⁹⁷ Veel enne kui valmis kuulus “Mustamäe valss” (1971) võis kaasaegne värskeid paneelmaju vaadates ümiseda tuntud laulusõnu: “See, kes kõnnib mööda, heal meelel mõelda võib: uus maja jälle valmis sai...”⁹⁸

⁹⁴ Mart Port. Arhitektuur vajab teadust - *Sirp ja Vasar*, 15 V 1950, lk. 3.

⁹⁵ Modernismi parameetrid, 2000, lk. 50.

⁹⁶ Eesti 20. sajandi arhitektuur, 2001, lk. 328-329.

⁹⁷ Piret Viires. Mustamäe Metamorphoses - *Koht ja Paik III. Place and Location III*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2003, lk 395.

⁹⁸ Sõnad Evald ja Erika Vainu laulust “Uus maja” (1962).

Ettemääratud mõõtude ja disainiga ehitusosade eesmärk modernistlikus arhitektuuris oli rajada ehituskultuur, mis põhineks ratsionaalsetel ja seega teaduslikel printsiipidel. Masselamuehituse algusaastatel mõtlesid nõnda siinsed entusiastlikumad arhitektid kavandada maju, mille tööstuslikult toodetud osasid saaks aja jooksul ümber tõsta ja muutunud vajadustele vastava keskkonna luua.⁹⁹ Elamuehituse viimine “teaduslikule” alusele pidi tooma nõnda hõlpsad ja tõhusad lahendused ning “kaasajastama” ehitusprotsessi, viies elamud nüüdisaegse Nõukogude inimese vajadustega vastavasse. Siinses kontekstis sai ehitustegevuse peamiseks arendajaks Teaduste Akadeemia allharuna rajatud Ehituse Teadusliku Uurimise Instituut, mille uurimisharud pidid arvutuste kaudu linnaehituse optimaalseid võimalusi analüüsima. Sidudes ehitustegevust uuemate teadussuundadega nagu küberneetika, üritati elektronarvutis tehtud arvutuste abil selgitada välja võimalikud linna arenguvõimalused. Mustamäe ehituse ajal tutvustati ja põhjendati ehitust ajakirjanduses arvude ja mõõtühikute keeles, taandades uue elurajooni üheks suureks matemaatiliseks tehteks, mis oma hoolikalt kaalutletud arvudega pidi tõestama riikliku ehituspoliitika headust.¹⁰⁰ Hoolikate kalkulatsioonidega kujundati ka privaatsfäär. Elamutes olid täpselt mõõdetud ja kavandatud korteripinnad, mille ruumijaotuse markantseima näitena on Susan Reid esile toonud hruštšovkade köögi kujundamise poliitikat.¹⁰¹ Uutesse rajoonidesse kerkinud tüüpelamud olid eelnevalt välja töötatud põhimõttel, mis arvestas igale inimesele 9 m² isiklikku ruumi, mis oli parem, kui Nõukogude Liidu senine keskmine, kuid siiski oluliselt vähem, kui Lääne elamutes seatud miinimum (13 m²).¹⁰²

Kuiva matemaatilise keele kõrval leidis esimeste uuslinnade kavandamisel ka küllaltki julget eksperimenteerimisvaimu. Nõnda oli Mustamäe planeerimis- ja ehitusprotsess avatud iseloomuga. Nii on tollaegset entusiasmi tabavalt kirjeldanud Triin Ojari: “Kõik tundus võimalik, muuhulgas kirjutasid nii Mart Port kui Dmitri Bruns Mustamäe valmimise aegu siiras tehniksismiusus uutest utopistlikest elamutest, mida välisõhust eraldavad vaid imelised membraanid ning mille seintesse monteeritakse juba ehitamise ajal televiisor ja raadio!”¹⁰³ Elektronarvuti kaudu üritati ühtlasi 1960. aastatel arvutada pealinna võimalike

⁹⁹ Mõeldud on siin Eesti Projektis koostatud Mart Pordi ja Allan Murdmaa juhtimisel 1960. aastal kujundatud paindliku paneelmaja seeriat. Vt lähemalt Kalm, Arhitektuur, lk 429.

¹⁰⁰ Modernismi parameetrid, 2000, lk 52, 59

¹⁰¹ Khrushchev's Kitchen, 2005.

¹⁰² Arhitektuur, 2013, lk 428.

¹⁰³ Elamispind, 2004, lk. 64.

arenguvariante, pannes nõnda aluse nn nõukogulikule Suur-Tallinna ideele.¹⁰⁴ Usk inimese võimesse ratsionaalsete kalkulatsioonide abil luua tasakaalustatud keskkond viis arvukate tehniksismivaimus loodud utoopiate tekkimiseni.

Taoline vabaplaneeringu põhimõttel rajatud elurajoon taaselustas ühtlasi 1920. aastate vene konstruktivistide ideed, mille kohaselt oli võimalik materiaalse keskkonna kaudu kujundada inimestes kindlaid käitumismustreid ja konstrueerida sotsiaalseid suhteid.¹⁰⁵ Uus mikrorajoon pidi nõnda olema poliitliselt neutraalne keskkond, hoides ära sotsiaalpoliitilisi konflikte ja tagades ühiskonna stabiilsuse. Ühiskondlikku mõõdet arvestades rakendati elamuehituse arendamisel ka uue populaarse teadusharu sotsioloogia meetodeid. Nii püüdis näiteks Leonid Volkov parandada esimeste tüüpelamute projekte, uurides küsitluste abil 1-317 paneelilamute elanike rahulolu.¹⁰⁶ Uuringute põhjalt üritati kavandada veelgi täiustatum elukeskkond. Vältimaks ühiskonna killustumist kitsamatesse ringkondadesse paigutati järjekorra alusel ühte mikrorajooni ja elamusse erinevate rahvuste esindajad. Uus elukeskkond pidi tagama kõikidele võrdsed tingimused, luues nõnda keskkonna, mis kasvataks üles rahvusest sõltumatu ideaalse nõukogude inimese. Praktikas tähendas see aga igasuguse naaberlikkuse tunde kadumist.¹⁰⁷

Uus kodu pidi olema ühtlasi valgusküllane. Uusrajoonide rajamisega kaasnesid ulatuslikud elektrifitseerimistööd, mida peeti üheks olulisemaks TTR-i eesmärgiks. Kodud varustati avarate akendega, millele omakorda lisas heledust juurde betoonilt peegelduv valgushelk. Kliiniku-esteetikat taotlev modernistlik eluruum pidi kujundama linnainimeses kaasaegsele elule kohased harjumused, mis vastaksid kaasaegsetele sanitaarnõuetele. Juba valgustusajast propageeritud hügieenilisus kui ühiskonna moderniseerumise tunnus tähendas Nõukogude ideoloogia kohaselt osa kultuursest eluviisist. Tervislikumaks pidi keskkonna muutma ühtlasi elamute vahele rajatavad ulatuslikud haljastusalad, mis aga reaalsuses jäid suuremas osas teostamata.

¹⁰⁴ Modernismi parameetrid, 2000, lk. 52.

¹⁰⁵ Khrushchev's Kitchen, 2005, lk. 295.

¹⁰⁶ Arhitektuur, 2013, lk. 429.

¹⁰⁷ Elamispind, 2004, lk. 62.

3.2. Priviligeeritud tööstus

1959. aasta “Rahva Hääle” esimeses numbris on esilehel kujutatud näärivana, kes representeerib mööduvat 1958. aastat, ulatamas veel noorukese kuju võtnud järgmisele aastale kirjarulli pealkirjaga “Perspektiiv ... 1959–1965”.¹⁰⁸ See uue seitsmeaastaku algust sümboliseeriv akt on asetatud massiivse elektripingeliini masti ja suurtööstuse siluutile, võttes omamoodi kujundlikult kokku väljakuulutatud seitsmeaastaku tulevikuvisioni. Pilt iseenesest illustreeris Partei XXI Kongressil esitatud suuniseid, milles kommunismi ehitamise uue etapi kuulutamise pandi erilisel rõhku tööstuse arendamisele.¹⁰⁹

Eesti kontekstis sai selle konkreetseks väljundiks Ida-Virumaal paikneva põlevkivitööstuse eelisarendamine. Nõnda moodustati 1960. aastal Kohtla-Järvest kuut tööstusasulat (Järve, Kukruse, Somp, Ahtme, Oru ja Viivikonna) ühendav administratiivne linn. Juba tsaari-Vene võimu all alguse saanud sealne põlevkivitööstus leidis erilist tähelepanu Nõukogude perioodil, sest Kohtla-Järve põlevkivitööstusest sai Leningradi gaasiga varustaja. Kohalikul tasandil hakati tööstust tähtsustama 1953. aastal, mil rajati ka gaasijuhe Tallinnasse. Kaevanduste juurde asutati ulatuslik keemiatööstus, elektrijaam ja ka hiljem lämmastikväetise tehas.¹¹⁰ Ulatusliku tööstuskeskkonna rajamine tähendas ka suurema tööjõu sissetoomist. Ümberasunud töötajate paigutamiseks kujundati Kohtla-Järvest uute elurajoonide rajamisega omamoodi sotsialistlikul ideaalil põhinev monotööstuslik linn. Ühele konkreetsele tööstusharule orienteeritud sotsialistlike linnu rajati tol perioodil üle Nõukogude Liidu. Nõnda kerkis näiteks Leedus massiivse elektrijaama juurde linn Elektrėnai. Monotööstuslikud linnad kehastasid Nõukogude ühiskonnas nii realselt eksisteerivat keskkonda kui ka viitasid sellele, milliseks sotsialistlik ühiskond pidi kujunema. Selle tõttu sai nende tööstusosaaside representeerimine poliitiliselt tähtsaks ülesandeks.

Juurutamaks teaduslik-tehnilist maailmapilti ka laiemalt ühiskonnas, suunati tööstuskeskuste juurde inspiratsiooni ammutama loovintelligentsi. Nõnda kogunesid Balti liiduvabariikide kunstnikud tööstuspiirkondade lähedusse asetatud loomingulistesse

¹⁰⁸ Rahva Hääle 1. I 1959.

¹⁰⁹ Marija Dremaite. *Political Planning and Architecture - Industry and Modernism: Companies, Architecture, and Identity in the Nordic and Baltic Countries during the High-Industrial Period*. Ed. Anja Kervanto Nevanlinna. Helsinki: Finnish Literature Society, 2007.

¹¹⁰ Anu Printsman. *Perceiving the Townscapes of Kohtla-Järve, Estonia - Ruptured Landscapes. Landscape, Identity and Social Change*. Dordrecht: Springer, 2015, lk 64.

baasidesse. Kogunemised Eesti aladel toimusid näiteks Kunda tsemenditehase juures. Nikolai Kormašov on esile toonud ka tehase rajamisel kaasa aidanud noorte lööktöölise tegevust.¹¹¹ Tööstuspiirkondadesse koguneti nii kollektiivselt kui ka individuaalseid loomingulisi komandeeringuid ette võttes. Mõned valminud teosed vormistati hiljem ateljees riiklikuks tellimustööks. Tööstusmotiive kujutavaid kunstiteoseid telliti nii üleliiduliselt kui ka kohalikul tasandil. Tööstusasutuste poolt tellitud piltidega kaunistati nõnda kohalikku tehase keskkonda.

Teisalt ei olnud ametlikud tellimused ainsaks tööstusmaastike kujutamise põhjuseks. Omamoodi pakkus tööstusest kujundatud maastik kunstnike jaoks võimalust jõuda harjumuspärasest erineva pildilahenduseni. Nii huvituti näiteks Kohtla-Järve puhul nii põlevkivi kaevandustest kui ka lahtistest karjäärdest muundunud maastikust, millel peatun pikemalt järgnevas osas.

¹¹¹ Kohtumisõhtu Nikolai Kormašoviga Tartu Kunstimuuseumi näitusel "Tulevik sünnib täna". 16.04.2009 (helisalvestus juhendaja valduses).

IV Linna- ja tööstusruumi kajastusi kunstis aastatel 1959-1969

4.1. Oma ja võõras uuslinn

Nõukogude-aegse linnastumisprotsessiga kaasnenud muutused demograafias, elamistingimustes ja inimeste meelsuses panid kaasaegseid märkama ümbritsevas ruumis toimunud transformatsioone ning teadvustama nende mõju ühiskonnale. Ajaloolise linna kõrvale kerkinud täiesti uut tüüpi moodne linn äratas uueneva keskkonna vastu samaaegselt nii huvi kui ka teatud distantseerumist ja vaikset ohutunnet. Mõlema suuna omalaadset kooseksisteerimist on näha ka 1950.–1960. aastate kujutatavas kunstis.

Püstitatud elamumassiivide suhtes positsioneerisid end kunstnikud nii välisvaatlejate kui ka uue elukoha leidnud ümberasujatena. Mõlema vaatenurga kooseksisteerimist on näha Ilmar Malini maalil “Uues kodus” (1960, õli, TKM, **ill. 1**), milles on kujutatud koduaknast nähtavat linnavaadet. Käesolev teos on ühelt poolt asetatud privaatsesse sfääri, kuid selle põhifookus on suunatud väljaspool laiuvale maailmale. Aknast on näha nii ehitusjärgus olevaid maju kui ka värskelt valminud uusi korterelamuid, millega üritati täita sõjakahjustustest tekkinud tühimikke linnaruumis. Nende vahelt paistab ka varasemasse perioodi jääv arhitektuur. Kokku moodustab kõik eklektilise linnapildi. Kaasaegne linnavaade on aga lahendatud sõjaeelsele maalitraditsioonile viitava skeemi järgi. Nii meenutab Malini maal “Uues kodus” oma motiivilt teatud mõttes Adamson-Ericu ja Aleksander Vardi aknast avanevaid linnavaateid. Siinkohal väärib tähelepanu ka tõik, et 1950. aastate lõpus maaliskuu ka Aleksander Vardi oma sõjajärgsed aknavaated (“Aken” 1959, õli, EKM; “Aken minu ateljees” 1960, õli, EKM), mis osaliselt taaselustasid Vabariigi-aegset hõngu. Sarnaselt Vardile püüdis Malin justkui edasi anda valgusele orienteeritud üldmuljet, kuid muutunud oli lähtepositsioon. Lillevaaside ja ateljee sisustuse asemel on Malini kodu uuele esteetilisele ideaalile vastavalt steriilselt puhas ja avara akna tõttu valgusküllane. Kui Vardi on tähelepanu pööranud just interjööri, lastes välisilmal pigem ähmastuda, koondub Malini vaates pilk just aknast paistvale alles kujunemisjärgus maailmale. Selles suunas juhib vaataja tähelepanu ka aknalaua nõjatav väike poiss. Aknavaates ei avaldu otsest vaimustust uue elukeskkonna suhtes, kuivõrd pigem vaikset uudishimu.

Moodsa keskkonna inimlik pool tuleb esile ka Roode monumentaalses figuraalkompositsioonis “Lilleturg” (1961, õli, EKM), mille keskmes on turuplatsil tunglev rahvahulk. Karmi stiilile muidu omase raskepärase linnamotiivi asemel oli Roode valinud

märksa lüürilisema ja helgema argipäeva.¹¹² Paraneva tarbimiskultuuri representatsioonile lisavad täiendust taustafoonil sirguvad viilkatustega uued tüpiseeritud korterelamud, mida aasta varasemas kavandis (“Turg” 1960, õli, EKM deposiit) veel näha ei ole. Roode kompositsioonis annavad korterelamutele aktsenti juurde ajastu sümbolina tihti kujutamist leidnud jõulised kraanad. Ehkki panoraamne linnavaade vihjab sotsialistliku ühiskonna ideaalile, distantseerib autor end kujutatavast keskkonnast. Kaasaegset elulaadi antakse edasi eemalseisva analüüsijana. Nii figuurid, rikkaliku valikuga turg kui ka ümbritsev keskkond on ühte teisest eelistamata jaotatud hoolikalt läbimõeldud üldistatud anonüümseteks kujunditeks.

Kui eelnevad teosed vaatlesid uusrajatise dialoogis teiste nähtustega ning ennekõike inimese-keskselt positsioonilt, leidis eraldiseisva huviobjektina elamuehitus 1960. aastatel enim kajastust Nikolai Kormašovi loomingus. Kunstniku enda sõnul kujunes temast 1960. aastate algul Tallinnas elades täielik linnainimene, kes ei tundnud tollal huvi loodusmotiivi vastu, milles leiduv magusus puudus linnakeskkonnas.¹¹³ Kaasaegse linnamaastiku kujutamiseks pakkus Kormašovi jaoks rohkelt ainet kümnendi algul ehitama hakatud Mustamäe rajoon, kuhu kunstnik oma perega 1964. aastal elukoha soetas.¹¹⁴ Kunstniku tähelepanu pälvis uusasum juba selle kujunemisprotsessi algetapil. Nõnda on esimestes linnavaadetes peategelasteks liivasele tühermaale püstitatud veel asustamata üksikud elamud, millel askeldavad ehitajad ja kraanad nagu nähtub teoses “Majad” (1962, õli, TKM, **III. 2**). Esiplaanile on asetatud kolm külgvaates lameda katusega korterelamut. Neist keskse ehitisena eristub intentsiivse punase tooniga rõhutatud elamu. Kõrvalseisvate majade külgešina paneele dekoreerivad miniatuursed Nõukogude võimusümbolid. Hajusate hallide pintsli tõmmetega on antud edasi betoonpaneelidele iseloomulik varjund, jättes ehitistele pigem vananenud hoone kui uusehitise mulje.

Raudbetoonile omane kulunud ja krobeline faktuur sai Kormašovi loomingus läbivaks huviobjektideks, võttes kord raskepärase massiivi kuju või teisalt materjalile mitte omaselt

¹¹² Kädi Talvoja. Henn Roode: modernist saatuste kiuste. Tallinn Eesti Kunstimuseum, 2007, (leheküljed nummerdamata).

¹¹³ Kohtumisõhtu Nikolai Kormašoviga, 2009.

¹¹⁴ Talvoja, Pühalik kaasaeg, 2013, lk. 25.

plastilise vormi nagu ilmneb “Apoteosis” (1962, õli, erakogu)¹¹⁵ mäslevate betoonlahmakate puhul.

Maapinnast justkui taevasesse kõrgusesse tõuseb ehitusplats märgiliseks saanud maalil “Raudbetoon” (1962, õli, EKM, **III. 3**), milles vertikaalselt asetsev mahukas betoonplaat ei ole enam kinnitunud liivasele tühermaale nagu teistes linnamaastikes, vaid kõrgub oma sammastega selge taeva taustal. Nimetatud teost on nähtud nii optimistlikult tuleviku suunas vaatava ajastu representatsioonina,¹¹⁶ autonoomse kunstilise kujundi väljendusena¹¹⁷ kui ka eksistentsialistliku meelsuse avaldusena¹¹⁸. Erinevatele tõlgendamisviisidele lisandub veel kunstniku enda märkus, milles teoses kujutatud betonehitis seostus autori jaoks Parthenoni templiga. Kormašovi sõnul kohtusid selles nõnda igavikuline perspektiiv ja kaasaegne materia.¹¹⁹

Omavahel vastuolus olevate suundumuste koosseksisteerimisele on tähelepanu pööranud n-ö ‘sotsialistlike ruume’ uurinud David Crowley ja Susan E. Reid, kes on toonitanud Nõukogude ühiskonnale omase igapäevaelu kogemuse eripära. Sotsialistliku ideoloogia tõttu puudus vastandus tavapärase ja ideaali vahel. Igapäevaelu ei käsitletud maise valdkonnana, vaid hõlmas endas üleinimlikku elementi.¹²⁰ Kormašov asetab nõnda

¹¹⁵ Teos on kunstniku perekonna valduses. Reproduktiooniga saab tutvuda 2013. aasta näituse kataloogis.

¹¹⁶ *“Nagu paljud teisedki noored püüab N. Kormašov loobuda aine reportaažlikust fikseerimisest ja hakkab talle otsima väljendusrikkamat kunstilist kehastust. Seda tehes ei püüa maali ja midagi ilustada, meeldivamaks muuta, ta tahab vaatajat vaid veenda, et kerkivate tellingutega ehitustandardid tahmases ja tolmuses tööstusrajoonis on kaunid, kuna seal selgelt on tunda uut, kiiresti edasisammuvat elu.”* - Evi Pihlak. Maal. - Eesti kunsti ajalugu. 2 köide. Nõukogude Eesti kunst 1940-1965. Peatoim I. Solomõkova. Tallinn: Kunst, 1970, lk. 98.

¹¹⁷ *“Nikolai Kormašovi hilisemat tööd “Raudbetoon” võiks lugeda see-eest üheks esimeseks tähiseks uute joonte ilmumisel eesti temaatilisse kunsti. Siin näeme vormi väljenduslikkuse mõiste asendamist vormifilosoofia mõistega. Sünnib autonoomne, jagamatu kunstiline kujund, milles vorm enam ei piirdu eraldivaadeldava idee illustreerimisega. Mõte, idee sünnib selles kujundis ning võib eksisteerida ainult temas. See tähendab illustratiivsuse lõppu.”* - Enn Põldroos. Pilk eilsesse ja homsesse - Kunst nr 3, 1967, lk. 10.

¹¹⁸ Anu Allas. Nõukogude absurd. 1960. aastate eesti kunst eksistentsialismi taustal - *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2010,19/1-2, lk. 45-48.

¹¹⁹ Николай Кормашов. Утверждение идеала - *Творчество* nr. 5, 1974, lk. 12-14.

¹²⁰ David Crowley and Susan E. Reid. *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*. Oxford: Berg, 2002, lk. 7.

betooni kui masstoodetava igapäevase materjali n-ö 'suurtele narratiividele' omasesse aegruumi,¹²¹ mis seostus nii sotsialistliku lootuse kui ka metafüüsilise maailmaga.

Pühaduse mõõdet on esile toodud ka Kormašovi hilisemas triptühhonis "Noored ehitajad" (1967, õli, EKM), milles on vasakul tiival kujutatud pühakoda ja paremal tiival kõrguvat kraanat, luues nõnda mõlema sümboli vahel omalaadse seose. Järgides traditsioonilist ikoonimaali lugemisviisi, võiks Kädi Talvoja sõnul lugeda seda kui rännakut minevikust tulevikku.¹²² Kaasaegsete sümbolite seost religioossete motiividega ei saa aga nimetatud teostes tõlgendada kui lihtsat optimismi tuleviku suhtes. Melanhoolselt raskepärased figuurid "Raudbetoonis" loovad pigem vastupidise mulje. Talvoja sõnul tõestab erinevate vastuoluliste vaadete kooseksisteerimine pigem võimatust tõlgendada uuslinna vaateid konkreetse hoiaku avaldusena.¹²³ Neis kajastub üheaegselt nii eksperimenteeriv vormiotsing, tulevikule orienteeritud perspektiiv kui ka võõrandunud linnainimese tunne.

Kormašovi endassesulgunud figuurid meenutavad teatud mõttes 20. sajandi alguses Georg Simmeli poolt kirjeldatud suurlinnainimese mentaliteeti. Simmel iseloomustas metropolielanikku kui väliste ja sisemiste stiimulite tõttu pingestunud olekus indiviidi, kes kohanemiseks linna kiire tempo ja mitmekesisusega kohanemiseks võttis *blasé*-seisundi. Simmeli jaoks tähistas see teatud ükskõiksust ja sõltumatust väliste tingimuste suhtes. Taoline hoiak nägi autori sõnul ümbritsevaid inimesi numbrite ja objektidena. Huvitaval kombel ei tähenda kirjeldatud passiivne seisund Simmeli käsitluses negatiivset nähtust, vaid pigem vastupidist: võimalust suuremaks indiviidi vabaduseks. Metropolielaniku ükskõiksus ümbritsevate asjade suhtes tähendas Simmeli hinnangul ühtlasi ratsionaalset eluhoiakut, mis autori arvates oli võimalik ainult suurlinna kontekstis.¹²⁴ Sarnaselt Simmeli linnaelanikule, aetas ka Kormašov küüru vajunud raskepärased figuurid kahetisele positsioonile. Ühelt poolt oldi osa ümber kujunevast keskkonnast, milles väljendus lootusrikas tulevikuoootus, kuid teisalt kajastasid figuurid kasvavat võõristustunnet.

¹²¹ Socialist Spaces, 2002, lk. 8.

¹²² Pühalik kaasaeg, 2013, lk. 29-30.

¹²³ Pühalik kaasaeg, 2013, lk. 26.

¹²⁴ Georg Simmel. The Metropolis and Mental Life - *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. (ed.) Neil Leach. London: Routledge, 2005, lk. 67-76.

Vastupidiselt Henn Roode “Lilleturus” kajastunud korrastatud ruumile näeb Kormašovi esimestes uusrajooni teemat puudutavates teostes pigem juhuslikkust. Kunstniku tähelepanu köidavad lisaks ehitistele ja tehnikale ka ehitusprotsessist mahajäänud saadused ja kõrvalised jäljed maastikul. Nõnda on näiteks teose “Mustamäe” (1962, õli, erakogu) keskmes ebamäärane sügavik keset paneelmaju ja 1965. aastal valminud “Uusehitises” (õli, erakogu) mullahunnikud üksiku teeviidaga. Vastupidiselt ülaltoodud teoste metafüüsilisele mõõtmele avaldub neis pigem vahetu reaalsus, mis ei haaku progressi-ideed kajastava meelsusega. Pealtnäha tähtsusetud kõrvalised objektid võiksid seostuda kunstniku hilisema keskkonnakriitilisemate teostega, kuid mainitud teostes tundub hukkamõistu asemel esinevat pigem uudishimu.

Kormašov huvitus uusrajooni uurides nii üksikmajadest kui ka uue linnaosa üldilmest. Ühelt poolt on see korrastatud struktuuriga, teisalt aga irratsionaalne paik. Kui veel ülal mainitud teos “Majad” kujutab endast teatud läbimõeldud kompositsiooni, siis maalil “Ehitus. Kavand” (1965, õli, erakogu) on üksteise otsa kuhjatud paneelmajad ja hiiglaslikud kraanad. Loodetud ideaallinna asemel esitatakse käesolevas töös pigem inimese kontrolli alt väljunud paneelmajade džunglit.

Inimese ja tehiskeskonna vahelist pinget kohtab ka teistes Kormašovi teostes. Eriti ilmekalt väljendub see kunstniku teose “Söömaaeg” (1968, õli, EKM) kavandites. Esimestes kavandites on einestajad paigutatud uusehitistest või betoonpostidest tulvil keskkonda, sundides justkui betoonlaua ümber koondunud seltskonda kokku tõmbuma. Boris Bernsteini sõnul nähtub selle arenguloos “geomeetriseeritud mateeria draama. Jääb mulje, et inimese loodu [...] on oma looja vastu mässu tõstnud.”¹²⁵

Eksleva inimese figuur ehitusplatsil avaldus huvitaval kombel ka akadeemiku staatusega Evald Okase 1960. aastate esimese poole linnamaastikes. Ehitustellingute ja kraanade konstruktsioonidest tulenev joonte rägastik moodustab maalil “Uus linn” (1965, õli, EKM, **ill. 4**) ühte keskpunkti koonduva ruumi, milles avaldub suurlinnale omane kiirus. Taamal helendab justkui ehituse lõppeesmärgina valmiskuju võtnud uuslinn kortermajade ja tööstusehitistega, kõrgudes ehitusjärgus oleva maise linna kohal. Vaevumärgatavad ehitajad on askeldamas igäüks oma nurgas, panemata justkui tähele kujuneva keskkonna massiivsust.

¹²⁵ Bernštein, Mõitiskledes Kormašovist, 2013, lk. 39-40.

Sarnaseid sipelga suuruses figuure kohtab ka Okase varasemas litos “Rahuehitus” (1962, lito, EKM).

Inimfiguuri sundseisu väljenduseks kasutati huvitaval kombel sarnast representatsioonivõtet ka filmikunstis. Nii paigutati näiteks filmis “Viini postmark” (1967) Mustamäe korterelamute taustale iseendaga kimbatuses olevad tegelaskujud. Ehkki filmis aimub enam iroonilist hoiakut kui eksistentsiaalset tõsidust, võimendati kaasaegse linnakeskkonna sissetoomisega eksleva inimese kogemust.

Anu Allase sõnul väljendus Okase linnamaastikes enam “teaduslik-tehnilise revolutsiooni paatos ning visioon tuleviku aukartusäratavast masinamaailmast”.¹²⁶ Kuid tulevikku vaatava visiooni kõrvalt oli eksleva inimese kujund tingitud ka ehitatavate uuslinnade segasest ülesehitusest. Tänavatest sõltumatu elamute paigutus ja üle pea kasvavate mitmekorruseliste hoonete püstitamine purustas traditsioonilise tänavapildi, muutes linnaelaniku jaoks võimatuks mõtestada loogiliselt ümbritsevat ruumi. Nõnda võiks inimese üle võimust võtnud linnapilti näha ka ähmastunud ruumitaju väljendusena.

4.2. Tööstusmaastike visioonid

Elamuehituse kujutamise paralleelselt pälvis kunstnike tähelepanu 1950. aastate lõpust tööstusmaastik. Ametlike suuniste poolt kohustuslikuks muudetud loomingulised komandeeringud tööstuskeskustesse pidid pöörama kunstnike pilgu Nõukogude ühiskonna võimsust esindavate tehiskeskondade suunas. Kui stalinismi perioodil olid selle tulemuseks üksikud kuival tööstuskeskkonda jäljendavad teosed, ajendasid tööstusmaastikes leiduvad motiivid sula-ajal omapäraseid kujundlike lahendusi, taaselustades osaliselt sõja-eelse avangardkunsti visioone.

Tööstusmotiivi järjekindlaks viljelejaks sai Evald Okas, kelle varasemad tehiskeskonna kujutised pärinevad stalinistliku akademismi ajast. 1959. aastal valminud graafiliste lehtede seeria “Eesti põlevkivitööstus” väljendas aga hoopis teistlaadset kujutluslaadi. Sarjast väärub märkimist inimfiguurideta akvatintaleht “Gaasitehas” (1959, akvatinta, EKM, **III. 5**), mis leidis ka üldlevinud motiivi ebatavalise lahenduse tõttu Ljubljana

¹²⁶ Nõukogude absurd, 2010, lk. 46.

graafikanäitusel tunnustust.¹²⁷ Tabava kirjelduse teosele on andnud Villem Raam: “Geomeetrilise ebakorrapärasusega on esiplaanile rivistatud kõrget korstnate akvatintamustad read. Nende ridade raamistuses avaneb tuhamäekoonuste taustal tehase panoraamvaate geometriseeritud üldistus. Jõudmaks lähemale tehase konstruktiivse olemuse selgemale kunstilisele üldistusele, komponeerib ta tegelikkuses nähtud iseloomulikke tehismotiive geometriseerivalt lihtsustades täiesti uue pildilahenduse. Tolle “meelevaldse” uue pildi ristlev joontevõrk ning sellega seotud must-valgete pindade vahelduv rütm peavad sisendama vaatajas kontsentreerituma ning mõjult intensiivsema kujutelma kui pisidetailidesse hajuv tegelikkus.”¹²⁸

Tööstusmaastikes leiduvat motiivi kasutati osaliselt uue pildiskeemi välja arendamiseks. Industriaalse keskkonnale omaseid elemente korrates ja üldistades liikus kunstnik järjest enam keerulisemate geomeetriliste lahenduste suunas. Nii lõi kunstnik näiteks hilisemas teoses “Tööstusmaastik” (1964, akvatinta, ofort, EKM) mustvalge kontrastil põhineva illusoorse vaate. Kui “Gaastitehas” veel viitas äratuntavale maastikule, siis käesolevas teoses on tegu pigem industriaalse keskkonna pelgast kujutamistest loobunud vormieksperimentidega. Nõnda on Ants Juske esile toonud Evald Okase teistlaadset teed abstraktse kunsti suunas: “Enam on räägitud abstraktsionismi kaldumisest Ülo Soosteri ja Olav Marani puhul, kes lähtusid looduspõhjustest, kuid juba 1959. aastal liikus tunduvalt kiiremini sennapoole Evald Okas, kes oli leidnud uue motiivistiku.”¹²⁹ Okase linna- ja tööstusmaastikest alguse saanud geomeetrilised visioonid leidsid nõnda poolabstraktse kulminatsiooni teoses “Konstruktsioonid” (1968, akvatinta, söövituse, EKM).

Kui Evald Okas vaatles tööstust distantseeritud kõrvaltvaataja pilguga, keskendudes enam tööstusmaastiku siluutile, koondus noorema põlvkonna kunstnike huvi tööstuse sisemisele toimemehhanismile. Omapärast huvi selle suunas ilmutas Ilmar Malin, kelle Kohtla-Järve keemiakombinaadis veedetud ajast inspireeritult valmis 1963. aastal 7-osaline maalisari. Teostel on valdavas osas kujutatud tehasetöölisi putitamas massiivseid tehaseseadmeid ja poseerimas torude taustal, meenutades kohati pildi ülesehituselt toleaeelses perioodikas tihti esinevaid fotosid monteerijatest ja töölistest. Eraldi tähelepanu väärivad aga

¹²⁷ Ants Juske (tekst). Evald Okas. Koostajad Jüri Okas, Mari Roosvalt. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2009, lk. 101.

¹²⁸ Raam, Okas, 1982, lk. 33-34.

¹²⁹ Evald Okas, 2009, lk. 101.

sarjast teos “Tehase torud” (1963, õli, Põlevkivimuuseum, **ill. 6**), mille ainsateks peategelasteks on keemiakombinaadi seadmed. Kunstnik meenutas hiljem: “Otsustavad olid paar õhtut ja ööd, kui ihuüks kombinaadi õuedel hiigelseadeldiste ja torude vahel ringi kõndisin. Öise vahetuse ajal ei liikunud seal peaaegu ühtegi hingelist, ainult kusagil kontrollpultide juures jälgiti ahjude ja seadeldiste funktsioneerimist. Oli pime, ei nähtavaid inimesi ega konkreetseid mürasid. Kogu hiiglakombinaat aga ometi töötas. Seda oli tunda maapinnast, mis sügavuses värises, seintes ja ka õhus oli selgelt tajutav “produktseerimise hingus”, kõik toimus eksimatult ja katkematult nähtamatu programmi järgi otsekui väljaspool inimest ja omaette. Olin nagu hiigelolevuse kõhus, kus tundsin ja kuulsin selle peristaltikat.”¹³⁰

Kui kunstnik meenutas hiljem tehases kogetud elamust teatud erutusega, tajus kaasaegne teoste arvustaja Evi Pihlak neis pigem tundevaest meeleolu: “Malin näeb teiselaadilist motiivi, mis on traditsioonilisest staatilisem: ta vaatab tööstusseadmeid nagu omapärast natüürmorti. Näeme torusid, mis roomavad eredavärviliste polüüpidena aeglaselt mööda pildipinda, jättes oma haarmete vahele väikseid inimfigure. Inimene sulab ja kaob ära kogu sellesse masinate keskkonda, ta on nagu elutu osa ümbritsevast. Sarnases lähenemises on ebaharilikku, ka vasutolulist. Näiteks värviskaala on siin erksalt rõõmsaimeline, kuid tervikuna valitseb kujutatavates poolsurnud atmosfäär ja värvide järsud toonid lahutavad üksikud masinaosad, seadmete detailid ning inimesed lahtirebitud, üksteisega seostamata värviplokkideks. Paljudes töödes on midagi disharmoonilist. Puudub nii sisemise emotsiooni kui ka maalilise, tööstusliku külje järjekindlam loogika.”¹³¹ Malini torupildid eristusid nõnda Pihlaku sõnul teistest tööstusteemalistest teostest, mis orienteerusid ennekõike kiirusele ja rütmile. Neis avaldus nõnda alternatiivne vaatenurk tööstustemaatikale, millel oli märkimisväärne mõju noorte kunstnike jaoks.

Üks neist innustujatest oli noor Evi Tihemets, kes võttis Ilmar Malini torupiltidest ajendatult koos Leili Muugaga ette ühise ekspeditsiooni põlevkivirajooni. Tihemets põhjendas huvi sellega, et talle “meeldisid konstruktsioonid ja mitte nii lüürilist laadi tööd” ning tehaseaastik tundus tol ajal omamoodi veetlevana.¹³² Keemiakombinaadi territooriumil

¹³⁰ Ilmar Malin. Kunsti pärast. Koostanud Jaan Malin ja Kadri Asmer. Tartu: Kirjastus “Ilmamaa”, 2014, lk 229.

¹³¹ Evi Pihlak. Tartu maalijate uus vahetus - Kunst 2/3 1965, lk 38.

¹³² Intervjuu Evi Tihemetsaga II 22.02.2011 Tallinnas. Küsitlajakad Kädi Talvoja ja Liisa Kaljula. Salvistus (DVD) Eesti Kunstimuuseumi arhiivis.

seigeldes kogetud muljetest sündis Evi Tihemetsal litotehnikas valminud graafiline sari ning Muugal samateemaline maalisari 1966. aastal.¹³³ Esimese Tihemetsa eraldiseisva tööstusteemalise lehe “Kohtla-Järve motiiv” (1962, VKG) puhul on tunda teatud Malini torupiltide mõju. Tihemets mängib teoses mustvalge kontrastiga, luues tehase väänlevatel seadmetel põhinevaid mustreid. Kuid ülejäänud tööstusvaadete puhul on pigem nähtavad sarnasused Evald Okase konstruktiivsete maastikega. Oma mõju võis avaldada ka see, et Okas oli Kunstiinstituudis olnud Tihemetsa illustratsioonide juhendaja.¹³⁴ Ristuvate torustike ja elektriliinide geomeetiline motiiv viis Tihemetsa sarnaselt Okasega poolabstraktse pildilahenduseni (“Keemiatsehh” 1965, lito, sügavtrükk, EKM, **ill. 7**). Maskuliinse range pilgu asemel on siin pigem tunda poetilist väljenduslaadi. Tihemetsa sõnul ei huvitunud ta tol ajal inimesest, vaid keskendus enam abstraktsete konstruktsioonide loomisele. Sarnane suundumus nähtus ka Muuga maalides. Nii on näiteks õlimaal “Kohtla-Järve. Hommikune tööleminek” (1966, VKG, **ill. 8**) eristamatud töötajate figuurid sulandunud täielikult üheks tööstuskeskkonnaga.

Maaliseeria kuulumine Kohtla-Järve keemiakombinaadi valdusesse näitab ka ametliku kunstipoliitika muutunud hoiakut. Tööstustemaatilistelt teostelt ei nõutud enam selget arusaadavat kujutuslaadi, vaid aktsepteeriti ka alternatiivseid vaatenurki. Nii sai ka Tihemetsa “Keemiatsehhist” kultuuriministeriumi tellimus.¹³⁵

Tihemetsa sõnul pakkus tööstusmotiiv võimalust ühtlasi katsetada värviga.¹³⁶ Võrreldes Muuga Kohtla-Järve maaliseeriaga, milles on kujutatud tööstusmotiive pigem tumedates toonides (näiteks kolme-osaline õlimaal “Keemia” 1966, VKG), lähenes Tihemets graafikale maaliliselt.¹³⁷ Selle tõttu on valdav enamus tööstusmaastike erksa koloriidiga, nagu juba ülalmainitud “Keemiatsehh”. Tihemetsal oli võimalus saada värve Voldemar Kannu kaudu, töötades viimase algatatud eksperimentaalateljees.¹³⁸ Nii on osade lehtede puhul kasutatud ühte ja sama korduvat motiivi, kuid vahetuvat koloriiti. Intensiivsed värvid andsid

¹³³ Sari kuulub Viru Keemia Grupi kogusse.

¹³⁴ Intervjuu Tihemetsaga, 2011.

¹³⁵ Intervjuu Tihemetsaga, 2011.

¹³⁶ Intervjuu Tihemetsaga, 2011.

¹³⁷ Kohtumisõhtu Viive Tolli ja Evi Tihemetsaga Tartu Kunstimuuseumi näitusel “Tulevik sünnib täna”. 16.04.2009 (helisalvestus juhendaja valduses).

¹³⁸ Intervjuu Tihemetsaga, 2011.

omamoodi edasi tehiskeskkonnas läbielatud hetki. Nii Tihemets kui ka Muuga olid saanud tehases seigeldes tugevatest ainetest mürgituse, millest taastumine võttis neil omajagu aega.¹³⁹ Kohalikud olevat olnud Muuga sõnul sellega ära harjunud.¹⁴⁰ Keemiakombinaadi intensiivne visuaalne ja sensuaalne mõju leidsid nõnda oma koha Tihemetsa lehtedes. Nii asetas ta näiteks tööstusrajatise mürgjaskollasele foonile (“Kohtla-Järve Lenini nimeline kombinaat I” 1963, lito, Viru Keemia Grupp). Värvide jõulisus tõusis esile ka paar aastat hiljem ateljees valminud litos “Kohtla-Järvel” (1965, EKM).

Keskkonnas leiduvad motiivid seostusid ka teatud määral teaduslik-tehnoloogilisest revolutsioonist innustunud visioonidega. Nõukogude Liidu võidurelvastumine, ekspansioon kosmosesse ja sellega kaasnev eufooria avas kunstnike jaoks tööstusmaastiku suhtes omalaadse vaatenurga. Tegelikuses eksisteerivad motiivid arendati välja utoopilisteks vaadetekks.

Alt ülesse suunatud vaatel põhineb nõnda Ülo Tedre suitsevaid tehasekorstnaid kujutav “Rahu suurtükid” (1964, õli, EKM). Selgesse taevasse sirutuvad suitsukorstnad meenutavad nõnda tollaegsetest kosmosepiltidest tuttavat raketite stardipositsiooni. Avastusretked Kuule ja selle kajastused meedias innustasid erinevaid visioone sealsest elukeskkonnast. Lüürilisem neist oli Evi Tihemetsa “Kuumaastik” (1966, värviline söövituse, EKM, **iii. 9**), milles Tihemets otsis sobivat motiivi nii fotokaadritest kui ka Kohtla-Järve põlevkivirajooni tuhamägede künklikust maastikust.¹⁴¹ Tööstusmaastik seostus kunstniku jaoks elutu ja ebatasase Maa kaaslaste iseärasustega. Elnara Taidre kirjelduse kohaselt on kunstnik erinevalt teistest tollaegsetest Kuu-visioonidest suutnud “näidata seda lähedase, isegi argipäevase, kuid vastupandamatult poeetilisena”¹⁴². Tihemets kujundas nõnda kõrbelise keskkonna sensuaalseks kunstiliseks visiooniks.

¹³⁹ Autori vestlus Evi Tihemetsaga, 4 V 2017 Tallinnas.

¹⁴⁰ Kohtumisõhtu Tolli ja Tihemetsaga, 2009.

¹⁴¹ Vestlus Evi Tihemetsaga, 2017.

¹⁴² Elnara Taidre. Kosmoseteema käsitlusi Nõukogude Eesti graafikas - Kunstniteaduslikke uurimusi, 19/1-2 2010, lk. 90.

4.3. Ohumärgid maastikul

Paralleelselt tulevikuvisionidega, saavad 1960. aastatel järjest enam aktuaalsemaks keskkonna- ja globaalsete probleemide teadvustamine. Tähelepanu pöörati keskkonnas leiduvatele konkreetsetele nähtustele, mis ei väljendunud mitte otsese kriitikana, vaid pigem ohutunde kajastusena ja murena maailma ees. Nii leidsid kujutavas kunstis kajastust ekstsenssiivse kaevandustöö tulemusel deformeerunud maapinnad ja lõpuni ehitamata jäänud uusrajoonide haljastamata alad. Otseste valupunktide kaudu vihjati ühtlasi laiemalt ühiskondlikele küsimustele.

Evi Tihemetsa tööstustemaatilistesse teostesse ilmusid juba 1960. aastate algusaastatel keskkonnakriitilisemad teemad. Nii kumab juba 1963. aastal kuivnõela tehnikas loodud teose “Väike tööstusmaastik” (Viru Keemia Grupp, **ill. 10**) taustafoonil veripunane ring, mis must-valge vastanduse kõrval annab tugeva kontrasti tõttu edasi dramaatilist pinget. Tööstusseadmete kohal varitseks justkui ohumärk. Kunstniku teostes kordub ringikujuline taevakeha meenutav kujund .

Esimestes tööstusmaastikes kujutatud taevakeha muutub hilisemates Tihemetsa töödes üldistatud kujundiks. Nii on töös “Inimene ja tööstus” (1964, kunstniku valduses) kompositsiooni keskmes kollane kera. Käesolev leht on ainus Tihemetsa tööstusmotiiv, millel on kujutatud ka inimfiguur. Teose keskmes olev ring ühendab endas tüpiseeritud inimkuju ja tööstuse arengule viitavaid sümboleid. Osaliselt on seda seostatud 1964. aastal kuulutatud Rahvusvahelise Rahuliku Päikese Aastaga, mille raames uurisid nii läänemaailmast kui ka Nõukogude aladelt teadlased Päikese tegevust ja selle mõju Maale. Uurimisprotsess leidis laiemat kajastust ühiskonnas ning selle tulemusena teadvustati üha enam keskkonna-alaseid probleeme ning inimeste vastutust selle ees.¹⁴³ Konkreetsemalt väljendus ohutunne Tihemetsa töös “Ähvardus linna kohal” (1968, värviline lito ja ofort, EKM, **ill. 11**), mille linnakeskkonna kohal kõrguvat värviliste kujunditega ringi on Elnara Taidre seostanud apokalüptiliste meeoleoludega.¹⁴⁴

Hoiatuspilved seostusid Evi Tihemetsa sõnul tuumasõjaohu ja Praha kevade sündmustega,¹⁴⁵ mille mõjule on osutanud ka Nikolai Kormašov, kelle jaoks tähistas ühtlasi

¹⁴³ Kosmoseteema käsitlusi, 2010, lk. 92.

¹⁴⁴ Kosmoseteema käsitlusi, 2010, lk. 94.

¹⁴⁵ Vestlus Tihemetsaga, 2017.

kümnendi lõpp ka teatud kriisi isiklikul tasandil. Kunstnik seostas linnatemaatika kadumist ka maakoha soetamisega Petserimaale, mis esindas hoopis teistsugust vaimsust.¹⁴⁶ Ehkki Kormašovi töödes ilmneb lootusetuse tunnet juba 1960. aastate alguses (“Äärelinn. Kavand” 1962, õli, erakogu) hülgas kunstnik lõplikult ehitustemaatilised motiivid kümnendi lõpus, pannes sellele punkti uuslinna ehituse valukohti puudutava teosega “Linnavaade” (1969, õli, EKM, ill. 12), mis meenutab osaliselt eelnevalt nimetatud 1962. aasta teost, milles näeme sarnast künkliku maastiku ekslvate rändajatega. Varasemates teostes esinenud heledad betoonpostid on 1969. aasta teoses asendatud justkui söestunud ehituspostide massiiviga. Ülal vasakus nurgas seisavad püsti ristikujulised betoonpostid, meenutades pigem surnuaia maastikku kui kujunevat uuslinna. Inimelust on jäänud ainult jälg hüljatud lapsevankri, lehviva pesu ja postide vahel vedeleva jäätmeläbi näol. Kadunud on Kormašovi varasematele teostele iseloomulik ehitav kaasaegne inimfiguur.

Avo Keerendi uuslinna kujutava linoollõike “Noor puu” (1967, EKM) keskmes on paneelmajadest ja autodest tulvil urbaansesse keskkonda rajatav üksik puu. Istutatava taime ümber on seismas kaks jõulist naist. Haljastustegevus oli tol ajal linnaplaneeringutes üheks põhiteemaks. Kujutuslaadi poolest on teos loodud pigem karmi stiilile muidu omast nurgelist laadi ja raskepärast vormi järgides, kuid siinses teoses on teaduslik-tehnoloogilise optimismi asemel adresseeritud pigem tõsisemat keskkonnaprobleemi. Ehkki ideaalplaanis nägid uusrajoonid ette laiaulatuslike haljastusalade rajamist paneelmajade vahele, jäid suuremas osas plaanid ressursside puuduse tõttu teostamata. Majadevahelised alad muutusid nõnda kõledateks tuulekoridorideks. Naised on nõnda võtmas justkui ainsa puu suhtes kaitsva positsiooni, varjates noort taime mööda vuhisevate autode ja üle pea kasvavate paneelmajade eest.

Kümnendivahetuse tööstus- ja linnaruumi kajastavate teoste areng väljendas kunstnike kompleksset suhet kujunevasse keskkonda. Neis avaldus üheaegselt nii ühiskonnas toimuvatele protsessidele kaasaelav huvi kui ka kriitilisem pilk. Kirjeldatud vastuolu eksisteerimine oli aga sisemiselt omane modernsuse kogemusele. Luhtunud katse muuta kaasaegne linnaruum inimlikumaks keskkonnaks viis mainitud kunstnike loomingus industriaal- ja ehitustemaatika osalise või lõpliku hülgamiseni. Sellest hoolimata ei tähistanud 1960. aastate teine pool sugugi linnateema taandumist. Kuid uus põlvkond vaatles kaasaegset keskkonda moderniseerumise narratiivist väljaspool seisva pilguga.

¹⁴⁶ Kohtumisõhtu Kormašoviga, 2009.

KOKKUVÕTE

Käesolev töö on vaadelnud 1950.–1960. aastate Nõukogude Eesti kunsti ühiskonna moderniseerumise perspektiivist. Võttes eelduseks arusaama, mis näeb Nõukogude-perioodi arengut kui ühte eripärast moderniseerumise protsessi, on vaadeldud kaasaegsuse ideoloogia taustal linna- ja tööstuskeskkonnas aset leidnud muutusi ning nende kajastust kümnendivahetuse kunstis.

Optimistlikult hoiakult kriitilise positsioonini jõudmise narratiivi asemel on kümnendivahetusel loodud linna- ja tööstustemaatilised teosed tõestanud pigem võimatust mõtestada neid ühtse hoiaku avaldusena. Kaasaegse keskkonna suhtes väljendus nii vaimustust kui ka kriitikat. Huvituti nii ametlikult propageeritud TTR-i väärtusi kandvatest nähtustest kui ka sellest väljapoole jäävatest ilmingutest. Nii omistati tööstuslikule ehitusmaterjalile progressi-ideest innustatult ajastu sümboli staatus, kuid selle kõrvalt pöörati tähelepanu ka mastaapsest ehitustegevusest mahajäänud kõrvalistele nähtustele, mis ei väljendanud üldist ehitusoptimismi ega kriitikat ametliku ehituspoliitika suunas.

Ühtlasi muutus komplitseeritumaks linnainimese käsitlus. Ühelt poolt oli kaasaegne elanik tuleviku-ootust väljendava keskkonna kujundaja, kuid teisalt üksildane ning omaenese ehitatud linna eksinud inimene. Kirjeldatud vastuoluline hoiak ei olnud iseloomulik ainult sotsialistlikule ühiskonnale, vaid omane laiemalt modernse linnaelaniku kogemusele.

Suurenev huvi tööstusmotiivi suhtes kajastas muutust esteetilistes hinnangutes. Seni võõrana tundunud industriaalmaastik väljendas kunstnike jaoks teistsugust ilu, mis taaselustas sõja-eelse avangardkunsti ideaale ja utoopilisi visioone. Ekstensiivsest tööstusest muundunud Ida-Virumaa maastik ja selles leiduvad omapärased konstruktsioonid võimaldasid kunstnikel arendada välja alternatiivseid pildiskeeme. Omapäraste poolabstraktsete kompositsioonideni jõudsid nii varasemalt stalinistliku akademismi viljelenud kunstnikud kui ka noorema põlvkonna esindajad. Paralleelselt tulevikuvisionidega muutus aktuaalsemaks keskkonna- ja globaalsemate probleemide teadvustamine. Konkreetsete anomaaliatega esiletoomisega tõstatati inimkonna vastutuse küsimust.

Käesolevas töös on tehtud mahu piires teatud valik kümnendivahetusel loodud teostest, mille tõttu ei paku uurimus kindlasti ammendavat käsitlust tööstus- ja linnamaastikest. Välja on jäänud seosed teiste karmi stiili alla kuuluvate nähtusega. Osaliselt on see olnud teadlik valik, väljendades autori püüdlust näha kümnendivahetuse kunsti alternatiivsemast

vaatevinklist, kuid teisalt on see seadnud uurimusele omad piirid. Kuna sarnased arengud leidsid tegelikult aset ka teistes Nõukogude Liidu osades väärriks tulevikus kindlasti olulist lisandust siinse arengu võrdlus teiste aladega.

SUMMARY

Reflections on Modernizing Society in Estonian Art in the 1950s and 1960s

The present study focuses on industrial landscapes and townscapes of the Thaw period, when rapid modernization was implemented in Soviet Estonia. It investigates the relationship between artworks and the official Soviet narrative of modernizing society.

This research is based on oil paintings and graphic art. Selected works belong mainly to state or private collections. Some of them are owned by the oil shale industry in Kohtla-Järve. In addition, recorded interviews with artists were used. They provided deep insight into the historical context of the period. The author of the present study also had the opportunity to interview the graphic artist Evi Tihemets.

During the Soviet regime visual representations of construction works and factories were considered one of the requirements for socialist realism. The artistic manifestations of these urban sites had to reflect the progressive nature of Soviet society. The landscapes of the 1950s and 1960s are thus often described as expressions of naive optimism by young Estonian artists or just a formal transformation in the shadow of officially accepted themes. However, recent studies have shown that simplified analyses do not fit with the historical context. Instead of presenting industrial landscapes and townscapes as an example of the harsh style in Estonia, the present thesis will focus on the way artworks reflected contemporary realities.

The Khrushchev era in the Soviet Union is considered to be a period, when Soviet official ideology began to exchange ideas with the modernizing West. Western measures of advancing technology and reconstruction were adopted into socialist context. The present study therefore begins with defining concepts that are linked to ‘modernization’. Assuming that socialism in Soviet Union was also a modernist project, the first chapter describes a Soviet view of modernization, which was named ‘scientific-technical revolution’ in the official language. The second chapter analyzes industrial motives of the Stalinist period. The overview of the artworks shows that during the first years of the Soviet occupation, industrial themes did not conform into Estonian context. During the Thaw period, sudden change emerged. It was caused by rapid changes in urban areas. In order to understand the contemporary environment at that time, the third chapter focuses on the development of urban and industrial sites in the 1950s and 1960s.

The earliest artworks that represent new types of apartment blocks are human-centred views to the contemporary environment. They point to the modern way of life, but through methods that remind pre-war Estonian art tradition (Ilmar Malin). At the same time, artist Nikolai Kormašov was interested in the material substance of new buildings. He was especially keen on reinforced concrete, which he considered a symbol of contemporary development. On the other hand, some works that belong to private collections show his interest in marginal objects and deserted sights that do not fit with the overall optimistic mood. The human figure in his works becomes more complicated and is often simultaneously carrying the sense of alienation and hopes for the future. According to the early 20th c. German thinker Georg Simmel, the mentioned paradox is characteristic to the mentality of modern man.

During the Thaw period, industrial motives went through a significant change. When Stalinist landscapes perceived factories and technical environments in a dry realistic manner, from the late 1950s onwards different artistic visions were cast out. Some of them were fascinated by the rhythms of geometrical motives. Thus, artist Evald Okas moved from the academic realistic manner of depicting factories to half-abstract forms. Industrial motives were seen as poetic and were described in terms of beauty. An alternative view to factories was seen in the works of Ilmar Malin, who was mainly interested in complex schemes of pipes and factory equipment. Contrary to dynamic representations of the industrial environment, Malin conceived them as static still-life objects.

Emerging issues caused by extensive industry and construction works began to influence the creative sphere. Serious concern was represented through visualizing the absence of green areas in socialist new developments and polluting effects of the industry. Growing awareness of environmental problems also raised questions about human responsibility.

In the late 1960s most of the presented artists abandoned these subjects. The new generation was inspired by influences which interpreted the urban environment as a way to criticize modernist tendencies.

KASUTATUD KIRJANDUS

Allikad

Autori vestlus Evi Tihemetsaga, 4 V 2017 Tallinnas;

Intervjuu Leili Muugaga II 11.05.2011 Tallinnas. Küsitlajad Kädi Talvoja ja Liisa Kaljula. Salvestus (DVD) Eesti Kunstimuuseumi arhiivis;

Intervjuu Evi Tihemetsaga II 22.02.2011 Tallinnas. Küsitlajad Kädi Talvoja ja Liisa Kaljula. Salvestus (DVD) Eesti Kunstimuuseumi arhiivis;

Kohtumisõhtu Nikolai Kormašoviga Tartu Kunstimuuseumi näitusel “Tulevik sünnib täna”. 16.04.2009 (helisalvestus juhendaja valduses);

Kohtumisõhtu Viive Tolli ja Evi Tihemetsaga Tartu Kunstimuuseumi näitusel “Tulevik sünnib täna”. 16.04.2009 (helisalvestus juhendaja valduses);

Allikate publikatsioonid

Art in Theory 1900-1990: an anthology of changing ideas, ed. Charles Harrison, Paul Wood. Oxford: Blackwell, 1993;

Eesti NSV seadusandlike aktide kronoloogiline kogu. 1957. II köide. Tallinn: Eesti NSV Ministrite Nõukogu, 1963;

Artiklid

Allas, Anu. Nõukogude absurd. 1960. aastate eesti kunst eksistentsialismi taustal - *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2010,19/1-2;

Bassin, Mark. ‘I Object to Rain That is Cheerless’: Landscape Art and the Stalinist Aesthetic Imagination - *Ecumene* 2000 7 (3);

Bernstein, Boris. Uue jooned – *Sirp ja Vasar* 11. aprill 1958;

Gens, Leo. “Magamislinn” Mustamäe - *Noorus* 11, 1973;

Groys, Boris. Stalin-stiil II - *Akadeemia* 1998, nr. 3;

Helme, Sirje; Altoa, Kaur. Ühe kümnendivahetuse kunstist - *Kunst* 1984, nr. 3 (65);

Helme, Sirje. Modernistlik realism 1960. aastate eesti maalis - *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2003/1-2;

Hoffmann, Erik P. Review: Soviet views of “The Scientific-Technological Revolution” - *World Politics*, Vol. 30, No. 4, 1978;

- Ivanov, Konstantin. Science After Stalin: Forging a New Image of Soviet Science - *Science in Context*, kd 15, nr 2, 2002;
- Juske, Ants. Ilmar Malin - tallinlane Tartus - *Eesti Päevaleht* 13.XII 2008;
- Kangilaski, Jaak. Realismi mõiste metamorfoosid - *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2003/2, lk. 14-16.;
- Кормашов, Николай. Утверждение идеала - *Творчество* nr. 5, 1974;
- Lankots, Epp; Sooväli, Helen. ABC-keskused ja Mustamäe mikrorajoonide identiteedid - *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2008/4;
- “Liialduste likvideerimisest projekteerimise alal ja ehitustegevuses” - *Rahva Häääl*, 10 XI 1955;
- Liivak, Anu. Mõningatest tendentsidest Eesti maalikunsti arengus 1965-1970 - *Kunstist Eestis läbi aegade. Uurimusi ja artikleid*. Tallinn: Kunst, 1990;
- Ojari, Triin. Modernismi parameetrid - *Kümme: artiklite kogumik*, Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2000;
- Ojari, Triin. Elamispind. Modernistlik elamuehitusideoloogia ja Mustamäe - *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 2004/2;
- Peteri, György. Nylon Curtain - Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe. - *Slavonica*, november 2004, kd 10, nr 2;
- Pihlak, Evi. Tartu maalijate uus vahetus - *Kunst* 2/3 1965;
- Pihlamägi, Maie. Policy of Transition: Industry in the Estonian SSR During the First Post-War Five-Year-Plan (1946-1950) - *Acta Historica Tallinnensia*, 2010, 15;
- Port, Mart. Arhitektuur vajab teadust - *Sirp ja Vasar*, 15 V 1950;
- Port, Mart. Inimene ja linn - *Sirp ja Vasar* 7 XII 1973;
- Прокофьев, Валерий. НТР и предостерегающее искусство - *Декоративное Искусство СССР* nr. 7, 1981;
- Põldroos, Enn. Pilk eilsesse ja homsesse - *Kunst* nr 3, 1967;
- Taidre, Elnara. Kosmoseteema käsitlusi Nõukogude Eesti graafikas - *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 19/1-2 2010;
- Talvoja, Kädi. "Karm stiil" nõukogude uuringute kontekstis – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2012/1-2;
- Luuk, Tamara. Läbimurre ja läbimurdjad eesti 1960. aastate graafikas - *Kunstiteaduslikke Uurimusi* nr. 7, 1994;

Töölise on nad unustanud - *Rahva Hääl* 22. II 1947, nr. 44.;

Villemi, M. Tõsta plakatikunsti ideelist ja kujunduslikku taset. - *Rahva Hääl*, 22. VI 1949;

Reid, Susan E. The Khrushchev's Kitchen: Domesticating the Scientific-Technological Revolution - *Journal of Contemporary History*, kd 40, nr 2, 2005;

Зименко, В. М.. НТР и искусство: мифы и реальность - *Советское искусствознание* '79, т. 2, Москва;

Kogumikud ja monograafiad

Crowley, David and Reid, Susan E. *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*. Oxford: Berg, 2002;

Eesti kunsti ajalugu kahes köites. 2. köide, Nõukogude Eesti kunst 1940-1965. (toim.) I. Solomõkova. Tallinn: Kunst, 1970;

Eesti kunsti ajalugu 6 köite I osa (1940-1991), toim. Jaak Kangilaski. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2013;

Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. (toim.) Sirje Helme. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009;

Evald Okas. Koostajad Jüri Okas, Mari Roosvalt; tekst Ants Juske. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2009;

Gerchuk, Iurii. The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954-64) - *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Oxford: Berg, 2000;

Каменский, Александр. Романтический монтаж. Москва: Советский художник, 1989;

Kaljula, Liisa. Karm stiil Tallinnas. Kaasaegsuse ideoloogia hajumine sulaajastu eesti kunstis. Magistritöö. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2012;

Kalm, Mart. Eesti 20. sajandi arhitektuur = Estonian 20th century Architecture. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus, 2001;

Karpova, Yulia. *Designer Socialism: the Aesthetic Turn in Soviet Russia After Stalin*. Dissertation. Budapest: Central European University, 2015;

Keskkonnad, kontseptsioonid, Tallinna kooli arhitektid 1972-1985. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2008;

Kurg, Andres. *Boundary Disruptions: Late-Soviet Transformations in Art, Space and Subjectivity in Tallinn, 1968-1979*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2014;

Industry and Modernism: Companies, Architecture, and Identity in the Nordic and Baltic Countries during the High-Industrial Period. Ed. Anja Kervanto Nevanlinna. Helsinki: Finnish Literature Society, 2007;

Lefebvre, Henri. Critique of Everyday Life vol. III. From Modernity to Modernism (towards a metaphilosophy of daily life). London: Verso, 2008, lk. 50;

Lefort, Claude. The Political Forms of Modern Society. Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism. Cambridge: The MIT Press, 1986, lk. 203-204.

Levin, Mai. Richard Uutmaa. Armastades Eestimaad. Tallinn: T. Uutmaa, R. Pärn, 2008;

Malin, Ilmar. Kunsti pärast. Koostanud Jaan Malin ja Kadri Asmer. Tartu: Kirjastus "Ilmamaa", 2014;

Printsmann, Anu. Perceiving the Townscapes of Kohtla-Järve, Estonia - *Ruptured Landscapes. Landscape, Identity and Social Change*. Dordrecht: Sprinder, 2015;

Reid, Susan E. Nõukogude "kaasaegne" stiil - *Erinevad modernismid, erinevad avangardid*, Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2009;

Russian Modernity. Politics, Knowledge, Practices. (ed.) David L. Hoffmann and Yanni Kotsonis. London: MacMillan Press, 2000;

Simmel, Georg. The Metropolis and Mental Life - *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. (ed.) Neil Leach. London: Routledge, 2005;

Soonpää, Leo. Richard Sagrits: elu ja looming. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1956;

Soonpää, Leo. Adamson-Eric: 1902-1968. Tallinn: Kunst, 1969;

Talvoja, Kädi. Henn Roode: modernist saatuste kiuste. Tallinn Eesti Kunstimuseum, 2007;

Talvoja, Kädi. Pühalik kaasaeg. Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2013;

The Landscape of Stalinism: the Art and Ideology of Soviet Space. (toim.) Evgeny Dobrenko, Eric Naiman. London: University of Washington Press, 2003;

Valge raamat. Eesti rahva kaotustest okupatsioonide läbi 1940-1991 / Okupatsioonide Repressiivpoliitika Uurimise Riiklik Komisjon, (toim.) Ülo Ennuste jt. Tallinn: Riigikogu, 2005;

Viires, Piret. Mustamäe Metamorphoses - *Koht ja Paik III. Place and Location III*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2003;

Väike esteetika leksikon. Tallinn: Eesti raamat, 1965;

Raam, Villem. Evald Okas. Tallinn: Kunst, 1982;

Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Late Soviet Generations*. Princeton: Princeton University Press, 2006;

Internetiallikad

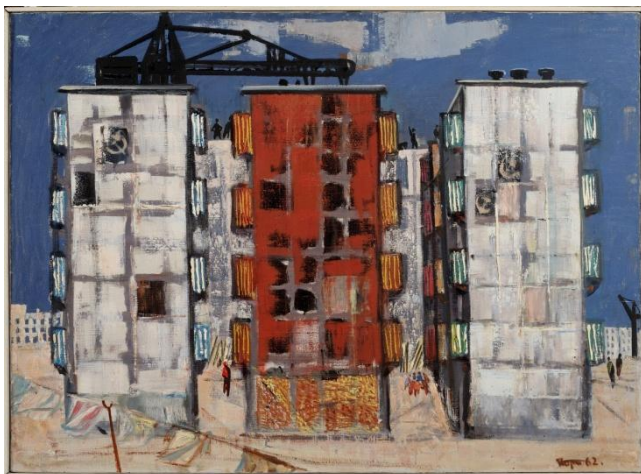
Boris Bernstein. Karm stiil - seal ja siin - "Tulevik sünnib täna", ettekanne Tartu Kunstimuuseumis, 2009. <http://artishok.blogspot.com/2010/07/mr-bernstein-seal-ja-siin.html> (viimati vaadatud 15.11.16);

Thomas Mergel. Modernization - *European History Online*. Berliin, 2011, lk. 6. <http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/modernization#TheBirthofModernizationTheoryoutofthePostWarEra> (viimati külastatud 24.03.17).

LISA: Illustratsioonid



Ill. 1. Ilmar Malin. Uues kodus. 1960, TKM, õli.



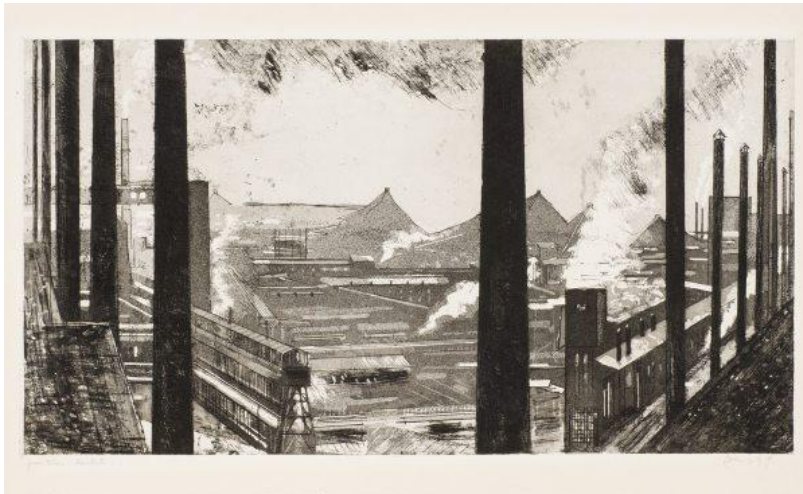
Ill. 2. Nikolai Kormašov. Majad. 1962, TKM, õli.



Ill. 3. Nikolai Kormašov. Raudbetoon. 1962, EKM, õli.



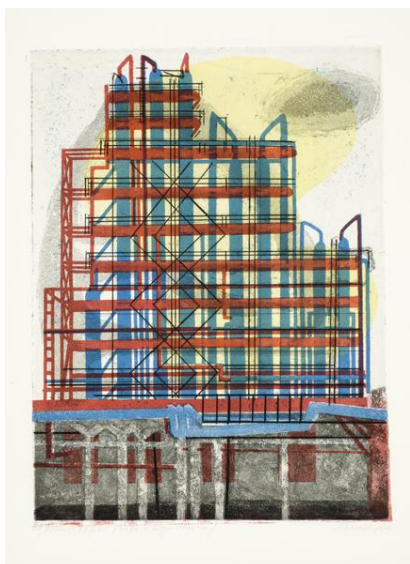
Ill. 4. Evald Okas. Uus linn. 1965, EKM, õli.



Ill. 5. Evald Okas. Gaasitehas. 1959, EKM, akvatinta.



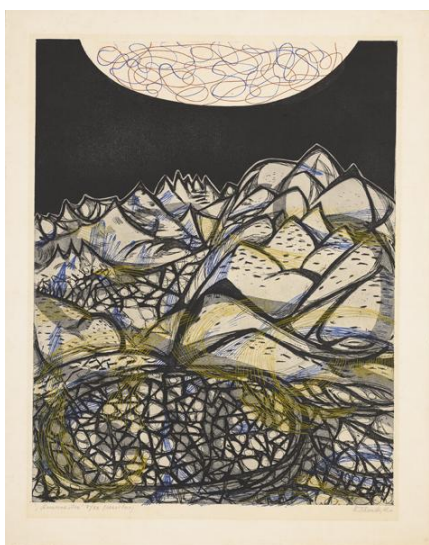
Ill. 6. Ilmar Malin. Tehase torud. 1963, Põlevkivimuseum, õli.



Ill. 7. Evi Tihemets. Keemiatsehh. 1965, EKM, lito, sügavtrükk.



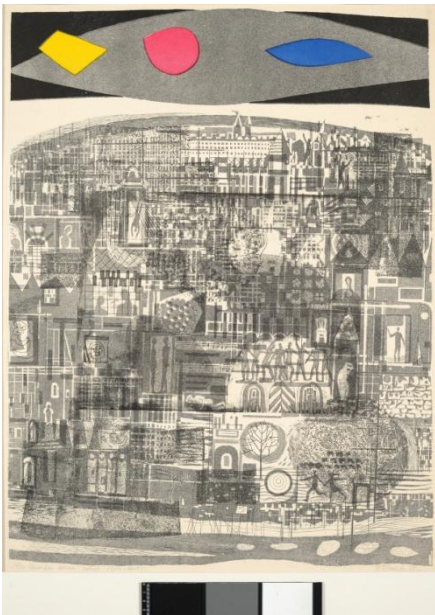
Ill. 8. Leili Muuga. Kohtla-Järve. Hommikune tööleminek. 1966, Viru Keemia Grupp, õli.



Ill. 9. Evi Tihemets. Kuumaastik. 1966, EKM, värviline söövitus.



Ill. 10. Evi Tihemets. Väike tööstusmaastik. 1963, Viru Keemia Grupp, kuivnõel.



Ill. 11. Evi Tihemets. Ähvardus linna kohal. 1968, EKM, värviline lito ja ofort.



Ill. 12. Nikolai Kormašov. Linnavaade. 1969, EKM, õli.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Bok Eum Kim (sünnikuupäev: 09.08.1992)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Moderniseeruva ühiskonna kajastusi 1950.–1960. aastate Nõukogude Eesti kunstis“, mille juhendaja on Tõnis Tatar,
 - 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tallinnas, 09.05.2018