

# Naisekaju nõukogude ja eesti identiteedi kandjana sotsrealistliku maalikunsti ja graafika näitel

Katrin Kivimaa

Artikkel käsitleb sotsialistliku realismi kaanoni rakendamisega kaasnenud muutusi Teise maailmasõja järgses eesti maalikunsti ja graafikas. Põhiliselt keskendutakse eesti nõukogude naise visuaalse identiteedi konstrueerimisele kujutavkunstis ning analüüsitakse töötava naise ja rahvusliku naise kuvandeid. Need näitavad, et kujutavkunstis ilmuvad naisekujutised rakendati edukalt tollase ametliku visuaalpropaganda teenistusse. Siiski võis varasemast eesti kujutavkunstist ja rahvakunstist laenatud naisekuvandite kaudu edastada sõnumeid, mis omandasid Eesti kontekstis rahvusliku ja seeläbi isegi varjatult nõukogudevastase tähenduse.

Käesoleva artikli eesmärgiks on vaadelda sotsrealistliku meetodi rakendamisega kaasnenud muutusi kunstis uue sotsiaalpoliitilise ja kultuurilis-ideoloogilise olukorra tähistajatena. Sellest lähtudes käsitlen ma sotsrealistlikke teoseid ajastuomaste "tekstidena", millel olid erisugused tähendused ning

mis jätsid jälje eesti kunsti edasisse arengusse. Seoses eesti kunsti muuseumi uue ekspositsiooniga on viimasel ajal palju vaieldud selle üle, milline on sotsrealismi koht meie kunstiajaaloos. Sinne artikkel püüab eemaldada seisukohast, mis peab seda kunstimeetodit stiiliarenguliseks tühikuks või katkestuseks eesti 20. sajandi kunstis: selliseks lähenemiseks annab muuhulgas alust postmodernistliku kunsti pöördumine mineviku ajalooliste stiilide, sh. sotsrealismi, poole. Kuid sotsrealistliku perioodi käsitlemiseks eesti kunsti osana ei anna põhjust ainult kunstivoolulised arengud, vaid üldisemad kaalutlused. Slavoj Žižek väidab veenvalt, et totalitarismi mõiste kasutamine võib osutada ommoodi "hüdaabinõuks", mis vabastab meid kohustusest asjade üle järele mõelda, selle asemel et panna meid otsima uusi teadmisi ajastu kohta, mida ta kirjeldab.<sup>1</sup> Sama kehtib totalitaarseks nimetatava stalinistliku perioodi kultuuriproduktiooni kohta.<sup>2</sup>

## Periodiseeringud ja ümberhindamised

Sotsialistlik realism, mis Eesti kontekstis ühtib suuresti Stalini aja kunstiga, jaotatakse eesti kunstiajaaloos tavaliselt kahte etappi: 1) 1944–1948, mille puhul räägitakse keskmi-

1 S. Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*. London: Verso, 2001, lk. 3.

2 Siinkohal tasuks ära nimetada kaks peamist probleemi, mis kerkivad üles seoses nõukogude kunsti kui "totalitaarse kunstiga". Esiteks, hiljutises kunstiajaaloos domineerivad käsitlused on kirjutatud peamiselt Läänes resideeruvad vene kunstiteadlased (nt. Igor Golomštok ja Boris Groys), kelle poolt esitatud totalitaarse kunsti (Golomštok) või Stalini totaalse kunsti (Groys) nägemus toetub vene kunsti ajaloole ega lase teiste endiste liiduvabariikide kunstikogemusel esile tulla. Palju keerulisem probleem seisneb aga selles, millistelt ideoloogilistelt alustelt lähtub väide, et NSVL-i näol oli kogu selle eksisteerimise ajaloole vältel tegemist totalitaarse riigiga.

sest ideoloogilisest ja administratiivsest survest; 2) 1948–1955/1960, mille esimest poolt iseloomustab tugevnev surve ja repressioonid ning lõppu sotsrealismi taandumine.<sup>3</sup> Aastaid 1948–1953 nimetatakse ka kõrgstalinismiks, mida iseloomustasid kompartei katsed kehtestada täielik kontroll kultuuritegevuse üle.<sup>4</sup> Eestis kulmineerusid repressioonid kultuuri vallas 1950. aasta EK(b)P KK VIII pleenumiga, millele järgnes nõukogude võimuga kaasa läinud kultuuritegelaste vastu suunatud kampaania.<sup>5</sup> Sotsrealistliku doktriini valitsusaeg ja range kontroll kunstipoliitika üle jätkus veel mõned aastad pärast Stalini surma 1953. aastal. Esimest nõukogude aastat 1940–1941 vaadeldakse kunstikultuuri sovetiseerimise prelüüdina, kus vabariigiaegne pallaslik kunstikäsitlus segunes uute, poliitiliselt laetud teemade ja organisatoorsete ümberkorraldustega.<sup>6</sup> Omaette alajaotusena käsitletakse Jaroslavli kunstiansamblites jm. nõukogude tagalas viibivate kunstnike tegevust, kes asusid omandama sotsrealistlikku meetodit.<sup>7</sup> Et käesolevas artiklis vaatluse alla tulevad tööd esindavad kõiki nimetatud perioode, saab lugeja põgusalt aimu sellest, et üleliiduliste normatiivide alusel produtseeritud sotsrealistlik kujutavkunst polnud siiski monoliitne nähtus, vaid oli täis muutusi, sisemisi arenguid ja kohalikke eripärasid.

Sotsrealismi kunstiajaloolisi käsitlusi varjutavad paratamatult stalinismiaegsed repressioonid ja kuriteod, mis on ettekirjutuste ja piirangute ajalooliseks taustaks kunstitegevuse organiseerimise ja kunstilise kujutamise vallas. Meie kunstiajalooline mälu peab sotsrealistliku meetodi rakendamist eelkõige varasema rahvusliku kunstitraditsiooni läbilõikamiseks, millega kaasnes uue kunstilis-ideoloogilise ja institutsionaalse reegli-

3 Sirje Helme ja Jaak Kangilaski paigutavad sotsrealistliku perioodi tingliku lõpu aastasse 1955,

s.o. kaks aastat pärast Stalini surma; aastat 1955 võib pidada sotsialistliku realismi kui "ühtse kanoonilise kujutusviisi lagunemise alguseks" (S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn: Kunst, 1999, lk. 125, 136). Sama skeemi esitab Kangilaski artikkel, mis on pühendatud Nõukogude Eesti kunsti periodiseerimisele, kus autor rõhutab, et kunstis said muutused alguse veidi hiljem kui arhitektuuris (J. Kangilaski, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine. – J. Kangilaski, Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu: Ilmamaa, 2000, lk. 232–233). Sotsialistliku realismi kui ametliku ja selgete kategooriate alusel määratud kaanoni hääbumist on dateeritud 1956. aasta NLKP XX kongressiga, mis lõpetas stalinismi perioodi (vt. L. Priimägi, Sotsialistlik realism. – Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis. 30. august 2002 – 5. jaanuar 2003. Näituse kataloog ja artiklid. Koost. R. Mark. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2003, lk. 15–16).

4 Seda ajajärku ja selle poliitikat, mille algustähiseks peetakse ÜK(b)P Keskkomitee 1946. aasta hukkamõistvat otsust ajakirjade "Zvezda" ja "Leningrad" kohta, hakati nimetama Ždanovštšinaks NSVL-i parteitegelase ja Eestis 1940. aasta juunipöörde ajal võimu ülevõtmist juhtinud Andrei Ždanovi järgi. Ždanovi kõned ja artiklid kinnistasid sotsialistliku realismi ideoloogia ning kritiseerisid "formalismi" ja Lääne mõjusid nõukogude kunstis. Ždanovštšinat iseloomustasid kõiksuguste võõr- ja väärnähtuste (formalism, kosmopolitanism, natsionalism jne.) vastu suunatud kampaaniad ja puhastused kultuuringkondades.

5 Pleenumi stenogrammid on avaldatud ajakirjas "Akadeemia" (1998–1999). EK(b)P KK pleenum oli seotud võimuvõitlusega nn. juunikommunistidest eesti intelligentide ja Venemaalt saabunud eesti kommunistide vahel, mille tagajärgedest eesti kirjanduselule vt. S. Olesk, Peatükk ajaloost: ENSV Kirjanike Liit ja EK(b)P KK kaheksas pleenum. – Looming 2002, nr. 10, lk. 1552–1567.

6 Ajastuomase ülevaate annab esimene osa Ene Lambi kirjutatud peatükist "Kunst ja kunstielu esimesel nõukogude aastal (1940–1941) ja Suure Isamaasõja ajal (1940–1945)". – Eesti kunsti ajalugu kahes köites. 2. kd. Nõukogude Eesti kunst 1940–1965. Peatoim. I. Solomõkova. Tallinn: Kunst, 1970, lk. 9–18. Vt. ka E. Lamp, Eesti kunstielu esimesel nõukogude aastal. – Kunst 1965, nr. 2/3, lk. 12–17; R. Mark, Kunstipoliitika esimesel okupatsiooniasjal. – Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis, lk. 49–54.

7 Eesti kunsti ajalugu kahes köites. 2. kd., lk. 19–34; R. Mark, Jaroslavli kunstnikud. – Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis, lk. 55–59.

tiku sissetoomine.<sup>8</sup> Nii väidab Evi Pihlak 1982. aastal ilmunud artiklis, et 1950. aastate piiril loodud kunst ei haaku varasema eesti kunstipildiga, ning lisab: "Kunstlikult ja ebaorgaaniliselt vastava ajajärgu kunstipüüdlused ning loomingulised menetlused tegelikult eesti kunsti tungisidki."<sup>9</sup> Lisaks ajaloolis-poliitilisele kontekstile – sotsrealism kui okupatsioonirežiimi ideoloogiline relv ja kultuuriline survevahend – mängib katkestuse mudeli puhul olulist rolli seegi, et 20. sajandi teise poole eesti kunstiajaloo võimust võtnud modernistlik lähenemine hakkas keskendumas kunstisisele formaalsele probleemidele, et vabaneda üleideologiseeritud vulgaarmarksismi survest. "Sula" ajal tekkinud kunsti piiratud autonoomia Eestis soodustas avangardistlike tendentside esilekerkimist, mis omakorda tugevdas sotsrealismivastast (ning selle kaudu ka nõukogudevastast) positsiooni kunstis ja kunstikirjutuses. Ka Pihlak tõdeb, et 1960. aastate kunsti radikaliseerumise protsess tõi endaga kaasa üha kasvava negatiivse suhtumise sotsrealismi, mille normatiivsetele piirangutele kümneni kunst ennast vastandas.<sup>10</sup> Negatiivne suhtumine sai lisaks kinnitust kuuekümnendate eesti kunsti suhteliselt anomaalsest arengust võrreldes teiste Nõukogude Liidu kunstikeskustega: tõsiasi, et mujal NL-is jäid sotsrealistlikud ettekirjutused kauemaks käibele, näis ainult süvendavat arusaama, et see kunstimeetod ei ole eesti kunstikultuurile mitte lihtsalt vägivaldselt pealesurutud ja võõras, vaid ka olemuslikult sobimatu ideoloogia.

Selline poliitilise ajaloo murranguid peegeldav lähenemine, mille juured on rahvuslikus ajaloonarratiivis ja modernismipõhises kunstiajaloo, pöörab aga vähem tähelepanu sellele, kuidas sotsrealistlikku meetodit eesti oludele kohandati. Millise vormi sotsrealistlik kunstikeel Eestis võttis? Kas kunstnikele oli selles keeles kõik võõras või saab

rääkida teatud sarnasusest varasema kunstiga? Just nendest küsimustest lähtub veidi teistsuguse alatooniga tõlgendusliin, mis joonistab eesti sotsrealistlikust kunstist mitmetahulisema pildi ning keskendub kunstnike (või vaatajate) poolt omaks võetud adapteerimisstrateegiatele. See liin, mis ei kasuta täieliku katkestuse ideed, toob välja ühendusniidid varasema, sh. ka vabariigiaegse eesti kunsti ja sotsrealistliku kunsti vahel ning juhib tähelepanu sellele, et isegi sotsrealistlike teoseid võis omas ajas mitut moodi mõista.<sup>11</sup> Pöörates tähelepanu kohandumis- ja el-

**8** Seda tõlgendust toetavad eelkõige stalinistlik puhastuspoliitika kunstiinstitutsioonides ning eesti varamodernistlike kunstnike kuulutamise "formalistideks" (vt. S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk. 128–130). Analoogset seisukohta tundub osaliselt esitavat Evi Pihlaku tuntud artikkel, mille pealkiri nimetab stalinismi perioodi eesti kunstis erandlikuks. Kuid samas leiab ta, et oleks "väär seda aega pidada kunsti üldisest arenguprotsessist kõrvale jäävaks" ning et "sel ajal loodud töödele kuulub meie temaatilise maali arengus oma koht". Vt. E. Pihlak, Eesti maali-kunsti erandlik etapp. – Kunst 1982, nr. 1 (59), lk. 21. Kõige lihtsustatuma pildi sellest perioodist esitab väljaspool Eestit kirjutatud/avaldatud eesti kunstiajalugu, mis on kantud erakordselt tugevast rahvuslikust paatosest. Vt. nt. E. Sepp, Estonian Non-conformist Art from the Soviet Occupation in 1944 to Perestroika. – Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. Eds. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New Brunswick: Rutgers University Press, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 2002, lk. 43–140.

**9** E. Pihlak, Eesti maalikunsti erandlik etapp, lk. 19.

**10** E. Pihlak, Eesti maalikunsti erandlik etapp, lk. 15.

**11** Mai Levin on juhtinud tähelepanu rahvusromantistlikust kujundist kasutatavate teoste erisugustele tõlgendusvõimalustele, aga sellest artikli lõpupoole (M. Levin, Sotsialistliku realismi uurimisprobleeme. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 7. Tallinn: Kunst, 1994, lk. 199–208). Omaette teema on 1970. aastal ilmunud "Eesti kunsti ajaloo" järjepidevusskeemid, mida võib interpreteerida kahetiselt: esiteks, rõhutatakse meie kunstiajaloo neid momente, mis "sobisid" nõukogude propagandaga; teiseks, omamoodi "vastupanutaktikana", mis väidab, et eesti kunsti rahvuslik traditsioon jätkus osaliselt nõukogude tingimusteski.

lujäämistaktikatele, võiks esitada peaaegu et ketserliku küsimuse: kas sotsrealistliku kujutavkunsti ikonograafiast võib leida ka potentsiaalseid "vastupanupesi"?

Nõukogude kunsti peamine eripära oli selle ühiskondlik funktsioon, mille juhtmõtte-na tsiteeritakse kuulsat Lenin ütlust "kunst kuulub rahvale", mis jätkub järgmiselt: "Tema sügavamad juured peavad asuma otse laiade tööraha hulkade keskel. Ta peab olema neile hulkadele arusaadav ja neile meeldima. [...] Ta peab ellu äratama neis hulkades kunstnikke ja arendama neid."<sup>12</sup> Sotsialistlik realism kui nõukogude kunsti meetod pidi olema seotud ühiskondliku ümberehitustööga: viimase alla kuulus ka uue, nõukogude sotsialistliku inimese loomine, mistõttu sotsrealismi ikonograafias on sellise inimese kujutamisel keskne koht. Abstraktsed nõukogude inimese idee ülekanamisel kujutavkunsti võttis see idee loomulikult kas mehe või naise kuju, mis tähendab, et need kujutised pidid sõnastama naiste ja meeste nii sarnaseid kui ka erinevaid rolle nõukogude ühiskonnas.

Mõned neist tüüpikujutistest, mille abil visualiseeriti nõukogude naise ideed, olid eesti oludes uued; teised olid küll kohalikus kunsti- ja visuaalkultuuris olemas, kuid neid kasutati uuel viisil ja uutest tähenduslikes suhetes. Viimased ei pruukinud siiski varasemaid tähendusi täielikult kustutada ning sel juhul saab ka naiste kujutiste puhul esitada järgmisi küsimusi: Kui range oli sotsrealistliku kaanoni ideoloogia ja kas selle piire sai praktikas nihutada? Kui jah, siis milliseid olemasolevaid narratiive ja kuvandeid sotsrealistlik kaanon kasutas uue visuaalse ideoloogia kehtestamisel? Kas see meetod soovis rõhutada oma järjepidevust rahvusliku kultuuri teatud aspektidega? Kandes need küsimused üle vaadeldava ainestiku valda, huvitab meid kõigepealt see, milliseid iden-

titeete naisekuju abil kunstilises kujutamises konstrueeriti? Ehk siis millist rolli mängis naisekuju sovetiseerimise ja rahvusliku eripära säilitamise võitlusriindel? Nendele küsimustele püüavad vastata konkreetsete näidete interpretatsioonid, mis keskenduvad perioodi kahele peamisele naisetüübile: töötava (või professionaalset identiteeti kandva) naise ja rahvusromantilise naise kuvandile.

### **Töötava naise kuvandi mitu palet**

Selleks ajaks kui sotsialistlik realism Eestisse toodi, oli see väljakujunenud kunstistiil ja -meetod koos selge ikonograafilise programmiga. Valmisikonograafia osutus eriti olulisteks piltide puhul, mis kujutavad klassikuuluvusel põhinevat nõukogude inimese identiteeti; naiste kujutamisel ilmnes klassiideoloogia rakendamine kõige radikaalsemalt töölisnaise kuvandi näol, millest sai nõukogude kunsti üks peamisi ikoone. Eesti varasemas kunstis oli äratuntavalt töölispäritolu naise kuvand – ja mitte lihtsalt teetõttu tuleb selle ilmumist eesti kujutavkunsti ja visuaalkultuuri pidada üheks kõige silmatorkavamaks ja paremini toimivamaks visuaalseks märgiks, mis kannab spetsiifiliselt nõukogude identiteeti. Enne kui asume eesti kunsti näidete juurde, peaks vaatama, milliseks olid kujunenud nõukogude naise representeerimisviisid vene sotsrealistlikus kunstis.

Nõukogude naise kujutamine põhines esiteks nõukogude riigi klassistruktuuril ja teiseks sugudevahelise võrdsuse põhimõttel. Need kaks koordinaati toimisid representatsioonis koos, kuid peamist kontseptuaalset raamistikku ei andnud naisekujule mitte soo-

12 V. I. Lenin, Kirjandusest ja kunstist. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1964, lk. 647.

lise kuuluvuse, vaid klassi mõiste. Niimoodi toetasid varase nõukogude kunsti ikoonilised naisekujud – töölisnaine ja kolhoositar – maailmavaadet, kus sooline erinevus oli allutatud klassikuuluvusele.<sup>13</sup> 1930. aastatel välja töötatud sotsrealistlikus kaanonis, kus naisekuju kasutati ühiskondliku ideaali ja ettekirjutusi edastava eeskujuna, sai keskseks tegelaseks naine kui kangelane.<sup>14</sup> See sümboliseeris kõige paremini mitte ainult sotsrealistliku kultuuri sooideoloogiat, vaid üldisemalt kogu Stalini-aegset diskursust naiste ja nende rollide kohta.<sup>15</sup> Sõja ajal võttis naiskangelane sõduri, partisani või põrandaaluse võitleja kuju; demograafilise kriisi olukorras muutus see kangelasemaks<sup>16</sup>; aga enamasti on heroiline naisekuju nõukogude kunstis seotud tööriindega. Hoolimata sellest, et nõukogude naise kuju oli allutatud riikliku propaganda teenistusse, oli see osaliselt seotud ka Lääne kultuuride emantsipatsioonidiskursusega: töötava nõukogude naise kuju viitas "vabastatud ja ümberkujundatud naisele, kes sümboliseeris progressi".<sup>17</sup> Seda võib pidada erinevates kultuurides ringelnud professionaalse naise kujutiste spetsiifiliselt nõukogulikuks versiooniks, mis omakorda tähendas, et nõukogude naise kujutisel oli teatav ühisosa moodsa, emantsipeerunud naise representatsioonidega, kuigi nii visuaalselt kui ideoloogiliselt pidi see eristuma (kodanlikust) "uue naise" kuvandist.

Paljud nõukogude ühiskonna ja kultuuri uurijad on näidanud, et uut tüüpi nõukogude inimese kui ideaalse isiksuse kontseptsioon põhines maskuliinsel subjektil.<sup>18</sup> Ka visuaalne representatsioon viitab sellele, et arusaam emantsipeerunud nõukogude naisest lähtus paljuski meeste identiteedist, tuues omakorda nähtavale meheliku printsiibi – ja tegelike meeste – domineerimise ja positiivse tähenduse patriarhaadi traditsioone (osaliselt) jätkavas nõukogude kultuuris.<sup>19</sup> Kõige silmatorkavam on meheliku printsiibi rakendus

ametliku ideoloogia teenistusse kaasatud naisekehade konstrueerimisel. Visuaalkultuuri teoreetik Irit Rogoff toob esile, et igasugustes riiklikes kampaaniates, mis kasutavad naiste kehasid mõtteliselt või pildiliselt, paigutatakse naiselikkus mehelikkuse suhtes täiend- või kõrvalrolli.<sup>20</sup> Nõukogude ideoloogia paigutas naisekeha mehekehaga küll väidetavalt võrdsele positsioonile sotsialistliku ülesehitustöö raames, kuid selleks tuli see ümber modelleerida meheliku keha järgi – seega sai naiskangelase keha prototüübiks meeskangelase keha kui erilise "mehisuse" (vene *мужество*) kehastus. Kirjeldatud protsessi üks tuntumaid näiteid on Vera Muhhina skulptuurigrupp "Tööline ja kolhoositar" aastast 1937 (ill. 1).<sup>21</sup> Mees- ja naistegelase va-

13 V. E. Bonnell, *The Representation of Women in Early Soviet Political Art*. – *Russian Review* 1991, Vol. 50 (3), lk. 287.

14 V. E. Bonnell, *The Representation of Women in Early Soviet Political Art*, lk. 287.

15 C. Chatterjee, *Soviet Heroines and the Language of Modernity, 1930–39*. – *Women in the Stalin Era*. Ed. M. Ilic. New York: Palgrave, 2001, lk. 49.

16 Sedasorti naisekuju puudub minu meelest eesti sotsrealistlikus maalikunstis ja graafikas täiesti ning seega jääb kangelasema teema diskussioonist lihtsalt välja.

17 C. Chatterjee, *Soviet Heroines and the Language of Modernity, 1930–39*, lk. 52.

18 Nõukogude isiksuse konstrueerimist ja modifitseerimist erinevate distsipliinide raames kajastab ingliskeelses kirjanduses nt. L. Attwood, *The New Soviet Man and Woman: Sex-Role Socialization in the USSR*. Basingstoke: Macmillan, 1990.

19 Loomulikult ei olnud teatud "mehelike" atribuutide omistamine naistele ainuomane nõukogude emantsipatsiooniprojektile, vaid iseloomustab 19. sajandi lõpu–20. sajandi alguse emantsipatsioonidiskursusi ja -praktikaid laiemalt, kuna traditsiooniline 19. sajandi naiselikkuse kontseptsioon oli seotud oluliste piirangutega tegelikus elus ning sümboolselt nõrkuse jt. negatiivsete konnotatsioonidega.

20 I. Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. London: Routledge, 2000, lk. 144.

21 Vt. L. Priimägi, Vera Muhhina "Tööline ja kolhoositar" (1936). Nõukogude kunsti esindusteos I. – *kunst. ee* 2000, nr. 1, lk. 86–90.

helist soolist hierarhiat hoidis samuti ülal selles teoses väljenduse saanud traditsioon, mille kohaselt mehekujude sümboliseeris eesrindlikku, revolutsioonilist tööliklassi ja nõukogude riigile esmatähtsat tööstust ning naisekujude vähemarenenud põllumajandust ja ideoloogilise "lapse" rollis asuvat talupoegkonda.<sup>22</sup>

Loomulikult pidid nõukogude psühholoogid, sotsioloogid, pedagoogid jt. distsipliinide esindajad tegelema naiste erinevusega, mis ei mahtunud maskuliinsel subjektile põhineva nõukogude sotsialistliku inimese kontseptsiooni alla. Selle tulemusena lisati nõukogude naise avalikule ja professionaalsele identiteedile traditsiooniliselt naiselikuks peetud rollid, mis võimaldas propageerida naiste kaksiktööjaotust nii ühiskondlikult aktiivse töötaja kui ka pereemana.<sup>23</sup> Kuid stalinistliku kangelaskultuse raames hakati ka naiste peamist erinevust – reproduktioonivõimet – mõtestama ja visualiseerima kangelaslikus vormis: demograafiliste debattide raames sai emadusest "naiste töö", s.o. nende panus sotsialistliku ühiskonna hüvanguks.

Meheliku printsiibi domineerimisele viitab seegi, et hoolimata rohketest töökangelannade ja kangelasemade kujutistest ei pööranud nõukogude sotsrealismi uurijad kaua aega tähelepanu nõukogude naise kujutamisele ning laialdane huvi selle vastu sai alguse Lääne feministlikest uurimustest.<sup>24</sup> Viimased ei käsitle sotsrealistlikke naisekujutisi meeskangelasele tugineva nõukogude inimese narratiivi marginaalse osana, vaid püüavad neid analüüsida uusi tähendusi loova äärealana. See võimaldab rääkida soolisest erinevusest ja esile tuua naiste eriomaseid identiteete.<sup>25</sup>

Esitatud lühiülevaate taustal torkab meie sotsrealistliku kunsti muuseumiväljapanekut ja ülevaateajalugusid vaadates silma, et siin

praktiliselt ei kohta heroilise töökangelanna tüüpi.<sup>26</sup> Seda tüüpi kasutab üsna edukalt fotoajakirjandus (nt. ajakiri "Nõukogude Nai-

**22** Briti kunstiajaloolane Pat Simpson tõlgendab Muhhina skulptuuri ideoloogilise ja majandusliku ebavõrdsuse tähistajana, mis iseloomustas kahe sotsiaalse klassi – tööliste ja talupoegade – omavahelisi suhteid. Kujutamise ideoloogiast polnud kuhugi kadunud meeste seostamine oskustöö ja naiste seostamine mitteprofessionaalse tööga. Ta jõuab järeldusele, et skulptuur ei peegelda niivõrd naiste ja meeste tegelikke töörolle Nõukogude Liidus, kuivõrd viitab "patriarhaalsete traditsioonide võrgustikule, mis vaatleb naisi ja talupoegi allutatud subjektidena" (P. Simpson, *A Re-Vision of Ukrainian Identity: Images of Labouring Peasant Women in Tatiana Yablonskaia's Corn, 1949. – Work and the Image. Vol. I. Work, Craft and Labour: Visual Representations in Changing Histories.* Eds. V. Mainz, G. Pollock. Aldershot: Ashgate, 2000, lk. 164). Vt. ka L. Priimägi, Vera Muhhina "Tööline ja kolhoositar" (1936) I, lk. 89.

**23** Meeste ja naiste identiteetide eristamine torkas silma just neil perioodidel, mil riik pööras erilist tähelepanu demograafilistele küsimustele. Nõukogude emantsipatsiooniprojekti on palju kritiseeritud selle eest, et see ei sekknud eraelulisse sfääri, mille piirides meeste ja naiste traditsioonilised rollid säilisid. Tegelikult ei olnud perekonna- ja seksuaalsfääri rollijaotuse muutmine totalitaarse riigi huvides: patriarhaalse ja konservatiivse perestruktuuri säilitamine ei taganud riigile mitte ainult juurdekasvu, vaid võimaldas ka paremat kontrolli eraelulise sfääri üle.

**24** P. Simpson, *On the Margins of Discourse? Visions of New Socialist Woman in Soviet Art 1949–50. – Art History* 1998, Vol. 21 (2), lk. 247.

**25** P. Simpson, *On the Margins of Discourse?*, lk. 247.

**26** Eraldi analüüsi vajaks ka tollane plakatikunst, mis jääb siinsest arutelust välja. Tartu Kunstimuuseumis 2002. aastal toimunud sotsrealistlike plakatite näitusel torkas siiski naistraktoristide või -tööliste asemel silma pigem traditsiooniline sooline polariseerumine, kuigi ühe näituse põhjal on raske üldistusi teha ning tegemist võis olla ka kuraatori eelistustega.

ne”)<sup>27</sup>, aga maalikunstis ja graafikas väljendus normatiivse töötava naise idee peamiselt kolmel kujul: 1) tööprotsessis osalevate või tööle minevate/töölt tulevate naiste temaatilised pildid; 2) eesrindlike töötajate isikuportreed, mis on ideoloogiliselt kõige lähemal töökangelanna kujutisele; 3) isikuportreed, mis kas visuaalselt või pealkirja abil esitavad kujutatu professionaalset identiteeti ja sotsiaalset päritolu (ikonograafiliselt paigutuvad siia ka haritlaskonna esindajate portreed). Tööstustseenides kujutatakse naisi väga vähe ning seda Nõukogude riigile nii majanduslikult kui ideoloogiliselt olulist valdkonda määratleb visuaalselt mehekuju. Nais-tegelasi tuleb aga rohkelt ette maatööstseenides ja individuaalsete professionide esindajatena (eriti põllumajanduses, harvem kergetööstuses). Niisugune üldpilt tekitab küsimuse, miks erinevad kujutavkunsti näited nii vene sotsrealistliku kunsti eeskujudest kui ka meie ajakirjanduses kasutatud naisekuvandist. Ehk oli fotožurnalistika – eriti just naistele suunatud ajakirjades – rohkem tingitud spetsiifilisest nõukogude naise ikonograafiast, kujutavkunst samal ajal aga opereeris enam traditsiooniliste ehk siis sooliselt silmatorkavamalt polariseerunud kujutistega? Kui see on nii, siis võib heroilise töölnaise kuju propageerimine või sellest loobumine toimida teatava ideoloogilise vahendina, mis võimaldas eesti naise küll nõukogulikel, aga kohandatud versioonidel kas või marginaalselt eristuda vene sotsrealismi kanoonilistest naisekujudest.

Viimase oletusega kaasa minnes peame eeldama sedagi, et kirjeldatud erinevuse teke sai võimalikuks erinevate tegurite koosmõjul: esiteks, eesti sotsrealismi kohandumismudelid rippusid paratamatult ära varasemast eesti kunsti traditsioonist ja selle raames loodud soolisustatud kuvanditest; teiseks, sotsrealistlikud naisekuvandid peegeldavad nõu-

kogude sooideoloogiat, milles emantsipeerunud naine võttis sisse koha ühiskonna juhtiva jõu – nõukogude mehe – kõrval ning just selles aspektis sobib nõukogulik kujutamistraditsioon vähemalt ideede tasandil ja erinevast kunstilisest vormist hoolimata kokku eesti rahvusluse sooideoloogiaga; kolmandaks, erinevus peegeldas meeste ja naiste rollide erinevust tegelikus elus (kuigi ainult osaliselt, sest vastasel juhul ei näeks me naistraktoriste ega -töölisi ka fotodel). Varasema kunstitraditsiooni mõjudest rääkides tuleb kõigepealt küsida seda, millisele osale kohalikust kunstikujundistust sai vene sotsrealismi eeskujude kõrval toetuda.

Vahetult pärast nõukogude korra kehtestamist 1940. aastal pöörduti kõigepealt kohalike tööstseenide varamu poole. Kuigi sõdadevahelise modernismi ikoonilised teosed eelistasid teisi teemasid, ei olnud tööelu ega töötava inimese kujutamine eesti kunstile sugugi võõras. Lisaks tavainimese argielu ainekule levis eriti põllumajandusliku töö

27 Näiteks ajakirja ”Nõukogude Naine” (kuni 1951 ”Eesti Naine”) 1951. ja 1952. aasta numbrites esitletakse fotokompositsioone naistest, kes on saanud nõukogude tingimustes valida igasuguseid elukutseid: sh. kujutatakse mehhaanikud, raske- ja kergetööstusspetsialiste, transporditöötajaid, Eesti esimest naistraktoristide brigaadi jne. Sotsrealistliku foto töötemaatika ja selle sõjalis-võistleva visuaalse iseloomu kohta vt. P. Linnap, Kadreeritud tõe: fotograafia stalinistlikus Eestis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 10. Tallinn: Teaduste Akadeemia kirjastus, 2000, lk. 219–252. Linnap ei puuduta siiski eraldi nõukogude naise kuvandit. Küll aga on Eve Kiiler juhtinud 1945. ja 1955. aastal Eestis ilmunud päevalehtede fotoillustratsioonide uurimisel tähelepanu sellele, et raske- ja kergetööstusesse ning mehhaniseeritud põllumajandusse kaasatud nõukogude naiste fotosid kasutati tunduvalt rohkem Eestis ilmunud venekeelses ajakirjanduses: E. Kiiler, *Shifting Identities: Representation of Women’s Roles in Estonian Daily Newspapers 1935, 1945, 1955*. Käsikiri autori valduses. Tallinn, 2001.

ja külakeskkonna kujutamine, mida soodustas ka Pätsi-aegne ametlik ideoloogia.<sup>28</sup> Nii esimesel nõukogude aastal kui ka vahetult pärast Teise maailmasõja lõppu jätkasid paljud kunstnikud (nt. Richard Uutmaa, Johannes Võerahansu, Richard Sagrits) talu- ja maatöö kujutamist. Varasematest eeskujudest räägib 1941. aasta algul ilmunud Armin Tuulse artikkel, mis annab ülevaate tööelu kujutamisest eesti professionaalses kunstis alates 19. sajandi keskpaigast ja rõhutab selle teema järjepidevust. Tuulse ülevaade ei nimeta ühtki töölisnaise näidet, küll aga on näiteid tööhoos naistest nii põllumajanduslikus kui ka koduses keskkonnas.<sup>29</sup> Samal aastal valminud Richard Uutmaa maal "Rukkilõikajad" (ill. 2) on hea näide põllutööd tegevast naisest. Selle keskseteks tegelasteks on rukist lõikavad ja vihku siduvad naised koos kahe poisikesega; taamal paistavad traditsiooniliste õlgkatustega talumajad ja hobuvankril sõitev mees, esiplaanil näeme sirbiga naist. See on pilt eelindustriaalsest maaelust, mida nii moodsas kui ka realistlikus kunstis tihti idealiseeriti. Maal, kus Ene Lambi sõnutsi on realistliku tööstseeni kujutamine seotud rahulikult vaatleva hoiakuga<sup>30</sup>, võiks oma kujutamisi, ikonograafia ja üldise teemaasetuse poolest kuuluda vabalt vabariigiaegse kunsti pärandisse.

See näitab, et varasema kujundistu ülevõtmine nõukogude kunsti polnud sugugi lihtne. Tööd tegeva talunaise kuju, mis läheb ikonograafiliselt tagasi 19. sajandi realismi ja mida edukalt kasutas 1930. aastate maaeluteemaline kunst, tõi endaga kaasa tähendusteahela, mis polnud kooskõlas nõukogude naise kontseptsiooniga: maanaise kuju tähistas eelkõige alalhoidlikkust, traditsioonilisust, seotust maaga ning need jooned ei sobinud emantsipeerunud nõukogude naise "progressiivse iseloomuga". Teiseks, töötava talunaise kujutis kuulus vabariigiaegse

rahvusliku programmi juurde ning oli nõukogude kontekstis ideoloogiliselt küsitav, millest annab tunnistust ka tollane ajakirjandus. 1945. aastal kirjutas kirjanik Johannes Semper ajalehes "Sirp ja Vasar", et ainuüksi tööteemast ei piisa veel selleks, et tõeliselt sotsialistlikku kunsti luua. Ta toobki näiteks viljalõikust kujutava maali, kirjutades, et alati pole sugugi selge, mis eristab viljalõikust kujutatavat kaasaegset teost samateemalisest kümme aastat varem, s.o. Eesti Vabariigi ajal valminud maalist.<sup>31</sup>

Sotsrealistliku meetodi sissetoomisel nõuti kunstnikelt kõigepealt, et nad oleksid piisavalt kontaktis neid ümbritseva reaalsusega ja seda vastavalt ka kujutaksid.<sup>32</sup> Kuid nagu nii Semperi tekstist kui ka maaelupiltidest selgub, ei toonud algul miski esile seda, millise riigikorra ajal kujutatud tööstseeni aset leiavad. Seega polnud realistlikust traditsioonist ammutavad tööteemalised pildid ega neil ilmuv töötava talunaise kuju nõukogude riigi klassipoliitika ja ideoloogia tähistamiseks piisavad. Ning kui polnud võimalik kindlaks teha, kas kujutatakse tööprotsessi aastal 1935 või 1945, siis oli kunstiteos uue, sotsialistliku tegelikkuse ja sellele vastava inimtüübi kujutamises läbi kukkunud.

Lähtudes sotsrealismi põhiprintsiipidest,<sup>33</sup> esitas Semper ühes teises artiklis nõudmise,

28 S. Helme, J. Kangilaski, Lühike Eesti kunsti ajalugu, lk. 102.

29 A. Tuulse, Töö eesti kunstis. – Looming 1941, nr. 1, lk. 31–40.

30 Eesti kunsti ajalugu kahes köites. 2. kd., lk. 15.

31 J. Semper, Eesti nõukogude kunst sotsialistliku realismi teel. – Sirp ja Vasar 26. V 1945, lk. 1–2.

32 Vahetult pärast nõukogude korra kehtestamist 1940. aastal ärgitas Boris Lukats kunstnikke endalt küsima, kas nad on oma kunstis tõelised realistid ja kas nende kunst on tegelikkusega piisavalt kontaktis, vt. B. Lukats, Kunstiküsimusi. – Viisnurk 1940, nr. 2, lk. 150.

33 Eesti keeles annab nendest hea ülevaate järgmine artikkel: L. Priimägi, Sotsialistlik realism, lk. 7–28.



et nõukogude kunstnik peab olema huvitatud konkreetsetest, ajaloolistest sündmustest ja indiviididest, selle asemel et kujutada nimetuid ja ajaliselts määramatat sündmusi, inimesi või kohti.<sup>34</sup> Selleks et abstraktsete tööinimeste kujutamist vältida, hakkasid kunstnikud üha enam pöörduma konkreetsete inimeste ja eriti eesrindlike töötajate portreerimise poole. Valdemar Väli maal "A. Oade – kalurikolhoosi "Nõukogude Partisan" eesrindlik töötaja" (1951, ill. 3) esitab vaatajale varasemast erineva maanais tüübi, mis on juba vastavuses sotsrealismi põhiliste nõudmistega. Meile näidatakse naeratavat, õnnelikku ja enesekindlat kalurikolhoosi töötajat, kelle kuu ei saa niisama lihtsalt kuuluda mõnda teise ajastusse ja süsteemi peale Nõukogude Eesti. Erinevalt viljalõikajatest edastab sinne naisekuju varasemas kunstis võimatut visuaalset identiteeti – küll eesti, kuid spetsiifiliselt nõukogude eesti naist, kes osaleb sotsialistlikus ülesehitustöös. Tegemist on konkreetse ja kaasaegse inimese portreega, kuid kujutis on samal ajal ka üldistav, kui võrd selle eesmärgiks on tähistada nõukogude eesti naisel olukorda üldiselt. Visuaalselt toetab isikuportree kultuurilist kuuluvust tore triibuline seelik – motiiv, mille juurde tuleme hiljem tagasi – ning tekstiliselt teisel peal kiri. Portree esindab ikonograafiliselt tavapäraselt sotsrealistlikku naisekuju, mis väljendab selgelt oma sotsiaalset kuuluvust ja ideoloogilist meelsust, vastates seega sotsrealistliku sõnavara kohaselt tüüpilisuse nõudele. Mida viimase all silmas peeti?

Üks varase nõukogude riigi juhte, Georgi Malenkov, määratles tüüpilise kategooriat järgmiselt: tüüpiline ei ole mitte see, mida me kõige enam kohtame, vaid see, mis annab kõige veenvamalt edasi konkreetse sotsiaalse jõu või nähtuse olemust. Järelikult on tüüpilise probleem alati poliitiline probleem<sup>35</sup>, olles niimoodi seotud sotsrealistliku kultuu-

ri parteilisuse nõudega. Ajalooliselt olid sotsrealistliku kunsti tüüpilised kujutised alati otseselt seotud mingi käimasoleva ühiskondliku või ideoloogilise ideaalprojektiga.<sup>36</sup> Vaadates maali "A. Oade – kalurikolhoosi "Nõukogude Partisan" eesrindlik töötaja" aastaarvu ja lugedes selle pealkirja, saab selgeks, et portree kuulub teoste hulka, mis on muuhulgas seotud kollektiviseerimisprotsessiga ning "kujutavad uute elu- ja töövormide tungimist maaellu".<sup>37</sup> Samal ajal toob see meile ette pildi sotsialistliku töö eripärasest – tööeesrindlusest –, kuigi visuaalselt ei anna sõbralikult naeratav Alma Oade tõelise nõukogude töökangelanna mõtu välja. Pigem on tegemist žanrimaali meenutava portreega, mis täidab peamiselt pedagoogilist, eeskujut andvat funktsiooni ning maalib pildi nõukogude eesti naisel õnnelikust tööelust kalurikolhoosis.

Eesti sotsrealistliku maalikunsti parimateks näideteks peetakse Roman Treumanni ja Viktor Karruse ühistööna valminud temaatilist maali "Traktoristide üleskutse sotsialistlikuks võistluseks" (1951) ning Viktor Karruse "Vilja riigile" (1953).<sup>38</sup> Need teosed kujutavad nõukogude maaelus ja agraartootmises toimunud muutusi (mehhaniseeritud ja kollektiivne maatöö), eristudes varasema, eelindustriaalse tööprotsessi kujutistest. Mõlema maali ajalooliseks taustaks on kollekti-

34 J. Semper, Eesti nõukogude kunsti iseloomustavaid jooni. – Sirp ja Vasar 20. X 1945, lk. 4.

35 Malenkovi kõne NLKP XIX kongressil on tsiteeritud teoses: B. Groys, The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. Princeton: Princeton University Press, 1992, lk. 50–51.

36 P. Simpson, A Re-Vision of Ukrainian Identity, lk. 154.

37 E. Pihlak, Eesti maalikunsti erandlik etapp, lk. 17.

38 E. Pihlak, Eesti maalikunsti erandlik etapp, lk. 17; M. Levin, Sotsialistliku realismi uurimisprobleeme, lk. 207.



1.  
Vera Muhhina  
Töölaine ja kolhoositar. 1937



2.  
Richard Uutmaa  
Rukkilõikajad. 1941  
Õli, lõuend  
EKM



3.  
Valdemar Väli  
A. Oade – kalurikolhoosi "Nõukogude Partisan" eesrindlik töötaja. 1951  
Õli, lõuend  
EKM



4.  
Viktor Karrus  
Vilja riigile. 1953  
Õli, lõuend  
EKM



5.  
Roman Treumann, Viktor Karrus  
Traktoristide üleskutse sotsialistlikuks võistluseks. 1951  
Õli, lõuend  
EKM



6.  
Aino Bach  
Naistöoline. 1945  
Grafiit  
EKM



7.  
Aino Bach  
Töölt. 1945  
Värviline monotüüpia  
EKM





8.  
Aino Bach  
Elvi Mäenurme, tekstiilivabrik "Keila" eesrindlik kangur. 1958  
Kuivnõel, akvatinta  
EKM



9.  
Aino Bach  
Kolhoosi "Säde" brigadir Milvi Sikka. 1959  
Kuivnõel  
EKM



10.  
Aino Bach  
Debora Vaarandi portree. 1957  
Kuivnõel  
EKM



11.  
Richard Sagrits  
Jüriöö signaal. 1943  
Õli, lõuend  
EKM



12.  
Evald Okas  
Eesti Kaardiväe Laskurkorpus 22. septembril 1944. a.  
Tallinnas. 1945.  
Tempera, lõuend  
EKM

viseerimine ning nende otseseks eesmärgiks on eitada nii kollektiviseerimise käigus ilmenud vastuolusid kui ka sellest tingitud isiklike traumasid. Maale iseloomustab läbinisti positiivne atmosfäär ning üheplaaniline tähendus. Evi Pihlak on neid ja mitmeid teisi kollektiviseerimisteemalisi maale iseloomustanud erakordselt konfliktivabadena: "Kui kirjanduses oli vähemalt olemas klassivaenlase tõrjumise ja eemaldamise probleem, siis kujutatavas kunstis ei ole seda isegi puudutatud. Siin näivad kõik raskused üksnes hea tahtega võidetavad olevat. Raskusi ei lasta aimatagi, nende asemel domineerib ülepakutud optimism."<sup>39</sup>

Antud juhul huvitab meid see, kuidas naistegelased on nendesse lavastuslikesse kompositsioonidesse paigutatud. Siingi torkab silma heroiliste töökangelannade puudumine, samuti ei näe maalidel naisi, kes teeksid selliseid "mehelikke" töid nagu traktori, veoauto või kombaini juhtimine. Maali "Vilja riigile" (ill. 4) tagaplaanil on kaks naistegelast, kes töötavad abitöäjõuna kombainil. Märkiliselt mängivad olulist rolli kaks veoautokastis seisvat naist, kes hoiavad punalippu. Kuid kompositsiooniliselt on kõige olulisem päkseline viljapõld ja liikuvad masinad, mis tähistavad vastavalt optimistliku meeoleolu ja nõukogude kollektiviseerimise tehnoloogilist arengut.

"Traktoristide üleskutse..." (ill. 5) seevastu esitab palju detailsema stseeni uuendatud maaelu sümboliseerimiseks, mida iseloomustasid sotsialistlik tootmine ja põllutöö mehhaniseerimine. Et sellel pildil mängivad olulisimat rolli inimtegelased, aga mitte viljapõld või tehnoloogia, tulekski küsida, kes tähistavad pildil maaelu ümberkujundamisega kaasnenud sotsiaalseid jt. uuendusi. Kes on maali progressiivsed tegelased? Koosolekuruumis istuvad peamiselt meestegelased ning üksikud naistegelased ei osale aktiiv-

ses diskussioonis. Kaks naist kuuluvad kõnelejat, õnnelik naeratus näol, ning kolmas, kes on vaataja poole seljaga, näib olevat vestluses vanema mehega. Naistegelased on seega paigutatud pildiruumis vähetähtsatele kohtadele ning tegelikult ei torka nad tugevate, maaproletaarset identiteeti tähistavas rõivastuses meeskujude keskel kohe silmaga. Maali pealkiri ütleb, et pildil kujutatakse traktoristide esitamas üleskutset sotsialistlikuks võistluseks. Seega võib järeldada, et teksti ette lugev mees on kindlasti traktorist, ehk on seda ka tema kõrval seisev meestegelane. Me ei tea täpselt, mis ametit teised ruumis viibivad kolhoosnikud peavad, ega oska arvata, kui paljud neist on traktoristid. Sama käib ka ruumis viibiva kolme naise kohta. Muidugi võib spekuloida, et just naiste vähene arv viitab sellele, et tegemist on traktoristidega. Kuid mingeid üleskutseid naistegelastega ju ei esita. Nii või teisiti, on kindel, et äratuntavalt tähistavad progressiivset nõukogude inimest meestektoristid.

Leo Soonpää kirjutas 1963. aastal, et selle sotsrealismi "klassikalise teose" kuulsus põhines tegelaste õnnestunud psühholoogilisel kujutamisel.<sup>40</sup> Sellega peab Soonpää ilmselt silmas sotsialistliku töö eesrindlaste kangelaslikku hoiakut ja optimismi. Aga et naistegelasi ei kujutatud professionaalsetes rollides, mida kodeeriti "mehelikena", võib selle pildi ikonograafiat tõlgendada omamoodi kompromissina sotsrealistliku kaanoni pakutud eeskujude ja kohalike kujutamistrežimide vahel. Kui me siiski arvestame võimalusega, et maalil kujutatud tegelaste seas on ka mõned naistraktoristid, kõneleb ainuüksi selline tõlgendus naiste rollide ja identiteetide radikaalsest muutumisest avaliku elu ja

<sup>39</sup> E. Pihlak, Eesti maalikunsti erandlik etapp, lk. 17.

<sup>40</sup> L. Soonpää, Viktor Karrus. – L. Soonpää, *Ars longa...* Artikleid ja esseid. Tallinn: Kirjastus Kunst, 1974, lk. 67.

töö vallas. Ehk on maal erandlik just nimelt selles mõttes, et kasutab eesti kujutavkun-  
stis niivõrd erandlikku, kuid mujal visuaal-  
kultuuris levinud võrdsusretoorika tähist –  
naistraktoristi kuju. Kui see isegi on nii, siis  
tehakse seda n.-õ. pehmendatud kujul ja nais-  
tegelaste pildisese marginaliseerimise arvel.  
Mistõttu küsimuse võiks püstitada hoopis teist-  
pidi: kas naiste marginaliseerimine maalil,  
mille sisuks on üleskutse sotsialistlikuks võist-  
luseks, ei tähista naiste tegelike rolle nii põl-  
lumajanduse tehnoloogilises arendamises kui  
ka nõukogude tollases ühiskonnas laiemalt?  
Võib-olla. Kuid pole kahtlust, et sellised ku-  
jutamisviisid toovad nähtavale naisekuju süm-  
boolse nõrkuse visuaalses representatsioonis  
ja kinnitavad veel kord, et tehnoloogiliselt  
arenenud ja professionaalseid oskusi nõudvat  
tööd ning ideoloogiliselt olulisi sotsiaalseid  
projekte tähistati eesti sotsrealistlikus kunstis  
enamasti mehekuju kaudu.

Vaadeldud näited toovad esile asjaolu, et  
kunstilises representatsioonis kehtis mees- ja  
naiskujutiste vahel – kuigi varasemast erine-  
vas vormistuses ja ehk vähem silmatorka-  
val kujul – hierarhiline suhe. Seda väidet toet-  
avad paljud uurimused, mis toovad esile  
naiste kehade/kujude modelleerimise mehe-  
keha eeskujul ning juhivad tähelepanu sel-  
lele, et meestegelased sümboliseerivad kang-  
elaslikke ja edumeelseid projekte enam kui  
naistegelased. Soohierarhia säilimine näib  
vastavat ka üldisele žanride hierarhiale sots-  
realistlikus kunstis<sup>41</sup>, mille kesksed žanrid –  
päevakajalist temaatikat kujutavad komposit-  
sioonid, riigi- ja parteijuhtide portreed, aja-  
loo- ja lahingumaal – keskendusid meeste-  
gelastele. Naisekuju sai palju kergemini ja  
”loomulikumat” kasutada perifeersete tee-  
made puhul, nagu žanrimaal, akt või port-  
ree. Eesti sotsrealistlikus maalikunstis kehtis  
see žanriline hierarhia eriti hästi ning pea  
kõik suuremad temaatilised kompositsioonid

– v.a. need, kus ilmuvad rahvariites naised,  
mille juurde jõuame artikli viimases osas –  
tõstsid esile mehekujutisi. Erinevus kanoonil-  
isest nõukogude sotsrealismist seisneb sel-  
les, et meil ei võetud ei tööstseenides ega isi-  
kuportreedes omaks kõige silmatorkava-  
malt nõukogude identiteeti kandvat naiseku-  
jutist: maskuliinse keha põhjal modelleeri-  
tud naise kuvandit – sotsialistliku töö kang-  
elannat.

Kas eesti sotsrealistlikus kunstis on aga  
sedasorti teoseid, mida võiks tõlgendada pigem  
seoses emantsipatsioonidiskursuse ja  
naiste muutuva identiteedi kui õõnsalt mõ-  
juva visuaalpropaganda kontekstis?

### **Võimatu emantsipatsioonidiskursus?**

Igasuguseid nõukogude naise ilmutisvorme,  
sh. töötavat naist, on praeguse eesti (kunsti)-  
ajaloo vaatevinklist väga lihtne pidada liht-  
salt võõrvõimu ideoloogia kandjateks. See  
väide kehtib eriti töölisnaise kuvandi puhul,  
mille ideoloogiline sõnum erines radikaal-  
selt varasematest representatsioonidest ning  
mille tähendust määrab muuhulgas tõsiasi,  
et Eesti massiline industrialiseerimine ja sel-  
lega kaasnenud võõrtööjõu sissetoomine oli  
oluline osa nõukogulikust kolonialismipoliit-  
tikast. Seetõttu on nõukogudeaegse ja eriti  
sotsrealistliku töötava naise kuvandi inter-  
preteerimine ühiskondlikus sfääris toimunud  
naiste emantsipatsiooni märgina, mis võis  
pikemas perspektiivis (Nõukogude) Eesti ühis-  
konnale ka teatud positiivset mõju avalda-  
da, domineeriva (kunsti)ajalookäsitluse tautal  
suhteliselt riskantne ettevõtmine. Toon  
siinkohal vaid ühe näite, selleks on Aino  
Bachi varane sõjajärgne looming.

Aino Bachi (1901–1980) graafika kesk-  
seks tegelaseks oli naisekuju juba 1930. aas-

<sup>41</sup> Vt. peatükkide jaotust teoses: И. Голомшток,  
Тоталитарное искусство. Москва: Галарт, 1994.

tatel, mil ta kujutas peamiselt sissepoole pööratud, passiivse hoiakuga või ennast imetlevaid naistegelasi. Mitmed kunstiteadlased on seda vaikivat naisetüüpi tõlgendanud Bachi ühiskondliku aktiivsuse ja hilisema loomingu valguses üldistavalt naiskunstniku kõnevõimetusest.<sup>42</sup> Pärast nõukogude korra kehtestamist, millega Bach koos mitmete teiste vasakpoolsete kunstnikega kaasa läks, muutus tema tööde naisetüüp radikaalselt ning sõjajärgses graafikas esineb nii realistlikus laadis töölisnaisi kui ka eesrindlike töötajate ja kultuuritegelaste portreekujutisi. Siin illustatsioonidena esitatud joonistus "Nais-tööline" (1945, ill. 6) või värviline monotüüpia "Töölit" (1945, ill. 7) ei kasuta tüüpiliselt heroilist kunstikeelt ning näivad seadvat eesmärgiks ümbritseva tegelikkuse, aga mitte ideaalreaalsuse kujutamise. Tunduvalt rohkem individualiseeritud ja vähem tüüpilised on hilisemast ajast pärit portreed "Elvi Mäenurme, tekstiilivabrik "Keila" eesrindlik kangur" (1958, ill. 8) ja "Kolhoosi "Säde" brigadir Milvi Sikka" (1959, ill. 9) (võrreldes neid kas või A. Oade naeratava kujuga). Milvi Sikka portree pakub huvi sellegi poolest, et puhtvisuaalse analüüsi alusel võiks portreeteeritud pidada pigem õpetajaks või ajakirjanikuks: graafiliselt lehelt vastu vaataval moodsalt, aga lihtsalt riidetatud eneseteadvall naisel on käes pliiats ja märkmik. Vaatajale tundub, et kunstnik on andnud portreeteeritava intelligentse juhtivtöötaja ja emantsipeerunud naise rolli. "Debora Vaarandi portree" aastast 1957 (ill. 10) kuulub tollases eesti kunstis populaarsesse kultuuritegelaste portreede žanri, mis toimib kunstitraditsiooni sees nii kunstilise järjepidevuse kui ka kultuurilise identiteedi alalhoidjana.

1. aprillil 2003. aastal Adamson-Ericu majamuuseumis toimunud Aino Bachi retrospektiivnäituse seminaril juhtis Eha Komissarov tähelepanu asjaolule, et Bachi naistöölisi ei

saanud siiani positiivselt tõlgendada, sest sellist kujundistut peeti vaid nõukogude propagandaks. Viimasel ajal on üha enam hakatud esitama küsimusi, millised olid tegelikult intelligentsi mõttemaailmas toimunud muutused nõukogude korra kehtestamise järel ning kuidas see kajastus iga individuaalse autori loomingus. Millal oli tegemist idealistliku nägemuse, millal kohanemise või allumise, millal laveerimisoskuse või lihtsalt pragmaatilise arvestusega?<sup>43</sup> Komissarovi ettekanne rõhutas Aino Bachi eluaegset pühendumust vasakideaalidele ja naiste emantsipatsioonile, mis peaks andma kätte teistsuguse tõlgenduse niidiotsa: naistöölisi tuleks Bachi loomingu tervikkontekstis vaadelda sellise representatsioonisüsteemi märkidena, kus oli võimalik kujutada eri ühiskonnakihitidesse kuuluvate naiste osalust töös ja avalikus elus.<sup>44</sup> Seega tuleks Bachi nõukogude perioodi loomingut analüüsida tema poliitiliste hoiakute ja kunstiorganisatoorse tegevuse valguses, võttes samuti arvesse nii tema

42 K. Kivimaa, Naiskunstnik ja tema aeg. – Sirp 2. V 2003. Samasugust lähenemist kasutas Aino Bachi näituse seminaril 2003. aastal Reet Varblane, kes tõlgendas 1939. aastal valminud noore naise akti pildiruumi sisse kokkusurutud figuuri omamoodi "sissepoole suunatud karjena", mis viitab eneseväljenduse vajadusele.

43 Ajaloolane Anu Raudsepp väidab, et n.-ö. kahepaiksus ehk laveerimine süsteemi sees torkab eesti kirjanduselus silma juba 1940. aastate lõpus. Samas tunnistab ta, et endiselt on raske öelda, "mis peitus ideoloogiliselt sobivate teoste pealkirjade taga tegelikult" – kas esitatud ideid usuti või alluti lihtsalt nõudmistele. (A. Raudsepp, Kirjandus ja stalinistlik kultuuripoliitika Eestis. – Muutuste mehhanismid eesti kirjanduses ja kirjandusteaduses. Koost. M. Laak, S. Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 2000, lk. 136, 146.)

44 E. Komissarov, Naiskunstnik sotsialistlikus ühiskonnas: kuristik ideaalide ja tegelikkuse vahel. Ettekanne seminaril "Naiskunstnik ja tema aeg. Aino Bach" 1. IV 2003 Adamson-Ericu majamuuseumis.



enda kui ka mitmete kaaskunstnike kriitilist suhtumist 1930. aastate nn. vaikiva ajastu kultuuripoliitikasse ja naiste piiratud võimalustesse professionaalses elus.

Kuidas tõlgendati Bachi töid nõukogude ajal? "Eesti kunsti ajalugu" nimetab Teise maailmasõja ajal ja selle järel Bachi graafilistele lehtedele ilmunud erinevate elukutsete esindajate seas kangruid, kunstnikke, maalreid, luuletajaid, kolhoosnikke. Peatüki autori Boris Bernsteini sõnutsi kannavad kõik üksiktegelased kaasaegsele eesti töötavale inimesele omaseid ühisjooni.<sup>45</sup> Niimoodi tunne ka nende teoste kirjelduses ära konkreetse ja tüüpilise dialektika, millele nõukogude inimese portreekujutised pidid toetuma. Võrreldes Bachi varasemaid naisekujusid nõukogude perioodi töödese ilmunud tüpaažide ja portreekujutistega, jõuab Bernstein järeldusele: "...praegused kangelased kuuluvad kogu oma olemusega elu kiirsesse voolusesse, nad on tulvil aktiivsust, enesekindlust ja sisemist vabadust ning valmis tegudeks." Kui 1930. aastate "portreeteritavad olid antud nagu väljaspool aega", siis sõjajärgsetes "on selgelt tunda ajastu tugevat pulsilööki".<sup>46</sup>

Loomulikult õhkub esitatud kirjeldusest nõukogudeaegset loosunglikku keelepruuki, kuid see ei tähenda, et Bernsteini võrdlus oleks vale. Kiirpilk Bachi loomingule ei jäta kahtlust, et selles ilmuv naisekuvand muutub 1940. aastatel radikaalselt. Lisaks naisekuju kaasajastamisele torkab silma kui mitte just täiesti teistsuguse naiskeha, siis vähemalt silmatorkavalt erineva kehakeele kasutamine. Bachi töölisnaised ja töötavad naised on tugevad ja enesekindlad. Siiski pole tegemist ühesugustest eeskujudest lähtuvate tüüpkujutistega, vaid pigem teatud tüpaaži pidevalt varieeruvate töötlustega. Uue naisidentiteedi visualiseerimisel kasutatud individualiseeritud lähenemine näib kinnitavat

Bachi erilist ja isiklikult motiveeritud huvi töölisnaise ja professionaalse naise kujutamise vastu. Bernstein rõhutab Bachi isikupärast lähenemist töötava nõukogude naise ikonograafiale ka 1961. aastal ilmunud monograafias. Ta kirjutab, et Bach ei jää kinni etteantud mudelite ja võtete juurde (nt. ei kasuta ainult kergesti äratuntavat riietust vms.). Kunstnik püüab edasi anda iga üksiku tegelase psühholoogilist omapära, kuigi see ei pruugi alati õnnestuda.<sup>47</sup>

Bachi sõjajärgne looming on hea näide sellest, kuidas kunstisisesed võimalused ja eelistused vormivad kunstniku väljendusviise. Antud juhul sai huvi professionaalse naiselikkuse kujutamise vastu, mille raames Bach reinterpreteeris kanoonilisi töötava nõukogude naise kuvandeid, võimalikuks sotsrealistliku kujundistu raames, mis andis selleks varasemast täiesti teistsugused võimalused. Vastuoludest kubisev avalik arutelu naiste massilise kõrghariduse, tööhõive jt. emantsipeerumisvõimaluste üle, mis said võimalikuks nõukogude tingimustes, jäävad välja poole selle artikli raame. Ei tohiks aga unustada, et uus naiselikkuse ikonograafia, mis oli küll allutatud ametlikele ideoloogilistele nõudmistele, lasi esile tulla uut, naiste elu muutustega seotud visuaalsetel identiteetidel.

Sotsialistliku realismi järkjärguline taandumine pärast Stalini surma 1953. aastal, mille järel kunstnikud hakkasid pöörduma vähem poliitiliste teemade poole<sup>48</sup>, väljendus ka naiste professionaalse identiteedi kujutamisel. Tegelikult kuuluvadki mitmed eespool vaadeldud Bachi tööd juba sotsrealistliku

<sup>45</sup> Eesti kunsti ajalugu kahes köites, 2. kd., lk. 124.

<sup>46</sup> Eesti kunsti ajalugu kahes köites, 2. kd., lk. 124.

<sup>47</sup> B. Bernstein, Aino Bach. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1961, lk. 38.

<sup>48</sup> M. Levin, Sotsialistliku realismi uurimisprobleem, lk. 208.

meetodi lõpuperioodi ning neis täheldatavad eripärad on kindlasti tingitud ka kunstiliste ettekirjutuste lõtvumisest. Veelgi enam nihkub haritlaste portreede tähendus, mida võib tinglikult samuti pidada portreeteeritud isiku professionaalse identiteedi kandjaks ning mis seetõttu sobitusid ametliku ideoloogia raamidesse. Olles nii žanriliselt kui ka sümboliseeritud seotud rahvusliku kultuuri järjepidevuse ideega, saab neid vaadelda kohaliku kultuuriidentiteedi representatsioonidena. Võrdluses töölisklassi esindajate portreedega toimib Bachi "Debra Vaarandi portree" palju enam spetsiifiliselt eestiliku – olgu siis kas või nõukogude eestiliku – identiteedi tähistajana.

Siirdugem nüüd nende kuvandite juurde, millele oli sotsrealistliku meetodi raames antud kohaliku eripära ja rahvusliku identiteedi kujutamise ülesanne: rahvusromantiline kujundistu, mille seas tõusis esikohale rahvariites naise kuju.

### **Rahvuslik naisekuju ja selle funktsioonid**

Nõukogude rahvuspoliitika keerdkäikude kokkuvõtteks kultuuri vallas sai stalinlik vormel nõukogude sotsialistliku kultuuri jaoks: "sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik". 1930. aastal arutas Stalin partei keskkomitee raportis ÜK(b)P XVI kongressile internatsionalismi ja rahvuse probleemi üle proletariaadi diktatuuri tingimustes. Kodanliku korra aegne rahvuskultuur on loomult reaktsiooniline, sotsialistlikud rahvused loovad rahvuskultuuri, mis on küll vormilt rahvuslik, kuid sisult sotsialistlik ning internatsionalismi huve teeniv.<sup>49</sup> Doktriini rakendamise tulemusel loodi Nõukogude Liidu, sh. ka Eesti sotsrealistlikus kunstikultuuris terve hulk etnograafilisest pärandist lähtuvaid "rahvusliku vormiga" teoseid. Pildilise kujutamise "rahvuslik vorm" pidi muuhulgas andma tunnistust selle kohta, et Nõukogude riigis rahvused ja

rahvuslikud kultuurid tõepoolest "õitsesid".

Visuaalse kultuuri eripära nõudis, et rahvuslikku alget kunstis pidid edastama kas mingi äratuntav stiililine lahendus, dekoratiivne element, üldisem märgiline kujutis või selle detailid, mida tihti toetas teose pealkiri. Folkloorse ja etnograafilise kultuuri valimine rahvusliku eripära tähistajaks toetus rahvusromantilisele traditsioonile ning selle kultuuri klassiiseloole, saades ideoloogilise õigustuse Lenini rahvusteooriast, mille kohaselt 19. sajandi rahvuslikud liikumised olid progressiivsed ja imperialismivastased. Vene nõukogude esteetika traditsioonidele toetuv Boris Bernsteini artikkel "Kunsti rahvuslikust omapäras" esitab järgmise kokkuvõtte folkloorse pärandi rollist ühiskondlik-ajalooliste formatsioonide arengus: "Folkloori ... "etniliselt integreeriv jõud" suureneb mitmekordselt, kui rahvusromantilistel meeoludel on rahvuslik-demokraatlik tagapõhi, kui nad on tingitud rahvusliku ärkamise protsessist koos selle protsessi ülesannetega, nagu rahvusliku iseteadvuse taaselustamine, jõudude konsolideerumine rahvuslikuks vabastusliikumiseks jne."<sup>50</sup> Samuti juhib ta tähelepanu sotsialistliku ja sellele eelnenu progressiivsete kunstikultuuride järjepidevusele, mida nõukogude esteetika rõhutas: "Sotsialismiajastu oma kõrge arengutaseme saavutanud sotsiaalse süsteemiga ei heida ajalooliselt päritust kõige kõrgemale arenenu kunstielu struktuuri kõrvale [---] täites selle uue sisuga ... loob sotsialism tingimused kunstielu tõeliselt ulatuslikuks arenemiseks..."<sup>51</sup>

49 И. В. Сталин, Политический отчет Центрального Комитета XVI съезду ВКП(б). – И. В. Сталин, Сочинения. Том 12. Москва: Госполитиздат, 1949, lk. 367.

50 B. Bernstein, Kunsti rahvuslikust omapäras. – Tõid kunstiteaduse ja -kriitika alalt. Artiklite kogumik 2. Tallinn: Kunst, 1978, lk. 26.

51 B. Bernstein, Kunsti rahvuslikust omapäras, lk. 23.

Nõukogude tagalas tegutsenud eesti kunstnikud hakkasid juba Teise maailmasõja ajal osalema nõukogude kunstipropagandas, mis sõja-aastatel aetas rõhu rahvustemaatikale, kasutades seda erinevate rahvusgruppide mobiliseerimiseks nii rindel kui ka tagalas. 1943. aastal organiseeriti Moskvas kunstinäitus, mis tähistas 600 aasta möödumist Jüriöö ülestõusust ning kus osalesid nõukogude tagalas tegutsenud eesti kunstnikud. Antud artikli kontekstis pakub see näitus erilist huvi seetõttu, et seal eksponeeritud tööde seas oli terve rida neid, mis kujutasid eesti naisi sõjakangelase ja võitleja rollis – seda nii ajaloolistes muinasvabadusvõitluse kui ka käimasoleva võitluse stseenides. Näiteks Adamson-Ericu maal "Eesti naised Jüriöö" visualiseeris rahvusluse ideoloogiates laiemalt levinud ideed, et naised ja mehed osalevad ühises vabadusvõitluses. Enn Roosi skulptuurigrupp "Partisanid" kujutas ratsanikku, kelle kõrval seisis talle teed juhataja naine. Aleksander Kaasik pani näitusele välja poolfiguuri "Eesti naine Jüriöö" ("Rahvatasuja"), mida kunstiajaloolased kirjeldasid hiljem kui "selgelt etniliste näojoontega" naist<sup>52</sup> ja "üldistatud, tüüpilist võitlejakuju, mis iseloomustab nii oleviku- kui minevikusündmusi"<sup>53</sup>. Richard Sagritsa maalil "Jüriöö signaal" (1943, ill. 11) seisab sarve puhuva eesti mehe kõrval etnograafilise tikandiga kaunistatud kleidis naine. Viimane töö toob eriti selgelt esile etnograafilise pärandiga seotud naisekuju funktsiooni rahvustraditsiooni äratuntava tähistajana: see oli Euroopa kunstis laialt levinud ja üldmõistetav traditsioon, mis eesti kontekstis läheb tagasi 19. sajandi baltisaksa ja varase eesti professionaalse kunsti näidetenä.<sup>54</sup>

1943. aasta näitusel eksponeeritud teosed on hea näide nii soolise võrdõiguslikkuse retoorika kui ka Eesti muinasvabadusvõitluse teema ülekandmisest Nõukogude riigi sõjajaaja vajadustest lähtuvatesse propaganda-

teostesse. Iseenesest polnud meeste ja naiste ühise võitluse või pingutuse idee võõras ka Eesti Vabariigi aegsele ametlikule naisliikumisele või rahvusideoloogiale: Vera Poska-Grünthal kirjeldab 1936. aastal 19. sajandi ärkamisaega kui perioodi, mil eesti naine võitles käsikäes eesti mehega rahvusliku iseloomuse eest.<sup>55</sup> Pätsi-aegsed naiskuulajatele suunatud ametlikud kõned kasutasid pidevalt samalaadset retoorikat, rõhutades naiste osa Eesti riigi ja kultuuri ülalhooidmises. Ometi polnud nii olulist representatiivset rolli, nagu siinsete tööde puhul esile tuleb, naisekuvandile varem antud. See eripära andis tunnistust spetsiifiliselt nõukogulikust soolise võrduse representatsioonitavast, mis antud juhul võttis sõjaajale omase vormistuse, selleks et mobiliseerida kõik kodanikud ühisesse võitlusesse, olgu need siis mehed, naised või lapsed. Loomulikult pidid muinasaegse võitluse stseenid selles kontekstis funktsioneerima katalüsaatorina, mis ärataks ellu eestlaste ajalooliselt kujunenud vaenu sakslaste vastu, kuid veelgi olulisem oli see, et näitus kui propagandaakt pidi tõestama, et eesti rahvas tervikuna on antud konfliktis nõukogude poolel. Ajaloosündmuste kõrvutamise stseenidega käimasolevast sõjast võttis pildilis-sümboolsel tasandil kokku eesti rahva valikud, mida omakorda pidi toetama tõsiasi, et tööde autorid olid ise eestlased (kes olid lahkenud Eestist enne Saksa okupatsiooni). Sel

52 Б. Бернштейн, Л. Генс, Изобразительное искусство Эстонской ССР. Москва: Советский художник, 1957, lk. 28.

53 Eesti kunsti ajalugu kahes köites, 2. kd., lk. 33.

54 Vt. K. Kivimaa, Naine rahvusliku mõtte ja tunde kujundina 19. sajandi teise poole eesti kunstis. – Ariadne Lõng 2001, nr. 1/2, lk. 56–69.

55 V. Poska-Grünthal, Naine ja naisliikumine. Peajooni naisliikumise ajaloost ja probleemistikust. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 1936, lk. 80.

moel legitimeerisid näitus ja seal esitatud teosed nõukogude versiooni ajaloolisest tõest ning selle kaudu ka Eesti kuulumise NSVL-i koosseisu "eesti rahva enda valikuna".

Sõja lõppedes võttis kohaliku ja rahvusliku aineastiku kasutamine kunstis teistsuguse ilme. Nüüd oli see kantud rahuaja vajadustest ning kunstnike ärgitati pöörduma rahvakunsti ja 19. sajandi ärkamisaegse kujundistu poole. Selline kunstipoliitika pidi näitlikustama rahvuste õitsengut paljurahvuselises NSVL-is. Kõige paremini sümboliseerisid seda teosed, mida eesti kunstiajaloo on nimetatud kokkuvõtvalt pseudoetnograafiliseks "rahvuslikuks vormiks"<sup>56</sup> või triumfaalseks marsiks rahvariiteta<sup>57</sup>. Minu põhiküsimus on neid teosed analüüsid, mida rahvuslik vorm siin ikkagi tähendab: kas see mõiste ei olnud omamoodi tühi anum, mille pidi täitma "sotsialistlik sisu"? Kui jah, siis missugused kujutised sobisid selle tühja anuma rolli kõige paremini?

Eesti kunsti parimad näited sotsialistliku sisu ja rahvusliku vormi ühiseksistentsist on teosed, mis kasutavad rahvuslikkuse tähistajatena rahvariidesümboolikat. Meenutagem, et rahvarõivad olid samasugust sümbolset – rahvusidentiteeti tähistavat ja demonstreerivat – rolli mänginud rahvusliku ärkamisliikumise ja 20. sajandi alguse kultuuripraktikates ning pildilistes representatsioonides; see tähendus kinnistati nende külge veelgi tugevamalt omariikluse perioodil, mil rahvariie oli ametliku rahvusidentiteedi pidulik ja dekoratiivne väljendus. Seega oli rahvarõivas muutunud juba tinglikuks ja formaalseks etnose märgiks<sup>58</sup>, mida sotsrealistlik meetod omakorda kasutama hakkas.

Siinse analüüsi objektiks valisin kaks Evald Okase maali, millel on ikonograafiliselt ja ideoloogiliselt terve hulk paarikuid nii tema enda kui ka teiste samaaegsete kunstnike loomingus: "Eesti Kaardiväe Laskurkorpus 22.

septembril 1944. a. Tallinnas" (1945, ill. 12) ja "Vabastamine" (1956). Mõlemad kujutavad ühte ja sama ajaloolist momenti – Eesti või siis konkreetselt Tallinna "vabastamist" Nõukogude armee eesti rahvusliku väeosa poolt. Maalide kompositsioon jagab kujutavad kaheks grupiks: ühel pool näeme Nõukogude armee sõdureid, teise grupi moodustavad nende tervitajad-vastuvõtjad – tüdrukud, naised ja teisel maalil ka vanad mehed. Laskurkorpuse saabumise teemalisel maalil rõhutab ajalookäigu legitiimsust partisanvõitleja kuju, kes seisab vormirõivastuses soldatite taga. Nii nendel vabastamisteemalistel maalidel kui ka näiteks Balti jaama pannool, mis valmis Okasel 1948. aastal ja mis kaeti formalismisüüdistuste tõttu paar aastat hiljem krohviga, kannavad kõik nais-tegelased rahvarõivaid.

Teoste kompositsioonilis-ikonograafiline struktuur paigutab kaks tegelasgruppi omavahelisse dialoogi – nõukogude (eesti) võitlejad ja eesti naised, tagasipöörduvad võitlejad ja neid tervitavad "vabastatud". Kahte tegelasgruppi ja nendevahelist suhet võib pidada maalide sõnumi keskseks elemendiks: representatsioonide eesmärgiks on naturaliseerida fakti, et Eesti kuulub NSVL-i – eesti soost nõukogude sõdurid "vabastavad" riigi Saksa okupatsiooni alt ja eesti naised tervitavad nende saabumist. Nõukogudeaegne "Eesti kunsti ajalugu" väidab tabavalt, et just rahvarõivais naiste kujud annavad stseenile pidupäevase ilme ning tähistavad üldrahvaliku rõõmuhetke.<sup>59</sup>

Iseenesestmõistetavalt pidi sedasorti üldrahvaliku peo stseen olema ajalis-ruumiliselt

56 J. Kangilaski, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine, lk. 233.

57 E. Komissarov, Triumfaalne marss rahvariiteta. – Kunst 1992, nr. 1, lk. 59–62.

58 B. Bernstein, Kunsti rahvuslikust omapäradest, lk. 26.

59 Eesti kunsti ajalugu kahes köites, 2. kd., lk. 72.

konkreetne ja ideoloogiliselt läbipaistev. N.-ö. vabastamisteemalised teosed polnud ainult ajaloolise sündmuse esitused, vastupidi, neil lasus ideoloogiliselt oluline ülesanne luua ja kinnistada nõukogude eesti rahvuse printsiipi. Just selles aspektis väljendub stalinlik vormel "sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik". Pildil kujutatud tegelased pidid olema konstrueeritud selliselt, et nad kuuluksid konkreetse rahvuslikku kultuuri, kuid samas ei tohtinud rahvuselement üle kaaluda sotsialistlikku sisu: esimene pidi toimima visuaalvormilise elemendina, mille kaudu viimane ilmuda sai. Ilmselt pole kahtlust, et sotsialistlikku ehk nõukogulikku sisu edastavad pildiruumis mehekujud – nõukogude sõdurid. Hoolimata sellest, et ühe maali puhul annab pealkiri kätte niidiotsa sõdurite etnilise päritolu tuvastamiseks, pole võimalik ühegi visuaalse märgi põhjal otsustada, mis rahvusest saavad sõdurid ikkagi on. Maali "Vabastamine" puhul ei aita meid isegi pealkiri ja nii saamegi rääkida ainult Nõukogude relvajõudude esindajatest. Rahvariietes naised on seevastu mõlemal maalil nähtava rahvuskuuluvuse tähistajad.

Ometi ei piirdu rahvariietes naise kuju tähendus ja funktsioon ainult pildilise-dekoratiivse rahvussümbolika; endisaegne naise kuurahvuse kujund saab sotsialistliku sisu ja rahvusliku vormi koostöös uue tähenduse – ta on lahutamatu seotud sotsialistliku ja nõukoguliku sisuga, mida esindavad meesfiguurid. Antud pildilises kontekstis ei ole rahvariietes naisekuju peamine ülesanne mitte lihtsalt üldistavalt tähistada eesti rahvust, vaid tagada, et vaataja tunneks sõdurites ära rahvuskasulase või siis vähemalt eesti rahva vabastaja. Abstraktne "vabastaja" – Nõukogude armee sõdur – saab endale konkreetse rahvuse vabastaja rolli ainult tänu etniliselt äratuntava naisekuju kohalolule. Samal ajal lisab sõdurikujutis naisefiguuri tähendusele sot-

sialistliku sisu elemendi ning rahvusliku naise ja Nõukogude sõduri kuvandi ühistoimes sünnib uue identiteedi – nõukogude eesti identiteedi – tähistus. Selline oleks sotsialistlikule kaanonile vastav ja soovitud tähendus.

Kui rahvariietes naine ongi pildil see tunnusjoon, mida nimetati "rahvuslikuks vormiks", siis tuleb ühtlasi välja, et see ajaloost laenatud kujutis osutus ideaalseks tühjaks anumaks, mida võis erineva ja sh. sotsialistliku sõnumiga täita. Rahvariietes naise kujul endal polnud oma ajaloost hoolimata piisavalt progressiivset tähendust<sup>60</sup>, vastupidi, see seostus pigem traditsioonilise tüüpi naiselikkuse konstruktsiooniga, mis nõukogude naise ideega ei sobinud. Rahvusluse visuaalpropagandas olulist rolli mänginud sümbol "naine kui rahvus" ammutas oma tähenduse sooideoloogiast, mis seostas naist traditsioonide ja nende edasikandmisega, lookaalsusega ning eriti välise kuju ja vormiga. Just viimane aspekt aitas kaasa sellele, et tähendusriikka märgi sai edukalt kasutusele võtta puhtdekoratiivse tähistajana, millele anti ülevõtmise käigus soovitud sisu.<sup>61</sup> Et aga

<sup>60</sup> Lenini rahvusteooria kohaselt olid 19. sajandi impeeriumide raames tekkinud rahvuslikud liikumised oma olemuselt progressiivsed, antiimperialistlikud ja antikapitalistlikud. Vastavalt sellele oli rahvustel impeeriumide lagunemise järel õigus enesemääramisele. Vt. В. И. Ленин, Национальный вопрос в нашей программе. – В. И. Ленин, Полное собрание сочинений. Том 7. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1959, lk. 233–242; В. И. Ленин, О праве наций на самоопределение. – В. И. Ленин, Полное собрание сочинений. Том 25. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1961, lk. 255–320.

<sup>61</sup> Täpselt niimoodi kirjeldab Roland Barthes mütologiseerimise protsessi, mille käigus saab keelelisest või pildilisest märgist oma algsest tähendusest tühjendatud tähistaja müüdi keeles. – R. Barthes, Müüt tänapäeval. – R. Barthes, Mütoloogiad. Tlk. M. Lepikult, O. Ojamaa. Tallinn: Varrak, 2004, lk. 232–238.

progressiivsuse, nõukogulikkuse, sotsialistlikkuse konnotatsioonide kinnistada, tuli rahvariites naisekuju paari panna nõukogude korda tähistava, progressiivsete konnotatsioonidega mehekuvandiga.

Etnilist päritolu tähistav rahvarõivais naisekuvand on nõukogude visuaalkultuuri raames seotud ka transnatsionaalse, töötava naise kuvandiga: need kaks kujutamiskiisi sotsialismis piltlikustavad traditsiooniliste soorollide ja naiste emantsipatsiooni dialoogi nõukogude naise identiteedi visualiseerimisel. Laiemalt viitavad nad ka traditsionalismi ja uuenduse dialektikale, mis iseloomustas kogu nõukogude ühiskondlikku eksperimenti.

Hoolimata sellest, et rahvarõivais naisekuju (ning igasugune etnograafiline ja folkloorne pärand) oli kaasatud nõukoguliku kultuuri loomisesse, ei saa unustada, et esmaselt toimus see etnose sümbolina. Just nimelt tänu sellele, et tegemist oli vormiga, mis tuli soovitud sõnumi saavutamiseks täita sotsialistliku sisuga, ning dekoratiivse tähistajaga, mille tähendus sõltus teistest pildilistest, tekstilistest või kontekstuaalsetest elementidest, oli seda kujutist küllaltki lihtne ka n.-õ. vastuvoolu tõlgendada. Võib-olla sai just seda kujundit kergemini kui ükskõik millist teist lugeda mitte ainult nõukogulikult rahvuslikus, vaid ka antisovetlikult rahvuslikus võtmes?

Villem Raam kirjutab Evald Okase monograafias, et rahvariite kasutamine rahvuslikkuse tähistajana oli sõjajärgses eesti kunstis levinud suundumus, mis püüdis määratleda rahvuslikku kunstikeelt ajaloolis-stiililiste joonte kasutamise abil.<sup>62</sup> Selline tõdemus lubab esitada küsimuse: kas sotsrealistlik etnograafiline kujundistu võis muuhulgas ülal hoida rahvuskultuurilist järjepidevust? Lõppkokkuvõttes viitab rahvariites eestlase – peamiselt eesti naise – kuju varasemale kultuuri- ja kunstiloole ning kuvandi varasemat ajalugu ei saanud sotsrealistlik mee-

tod lõplikult kustutada. Selle järjepidevuse aluseks on nii kuvandi visuaalne samasus eri perioodidel valminud ja eri ideoloogiat edastavatel teostel kui ka kujutamise viisid, mis iseloomustavad eesti rahvusluse paatost kandvaid teoseid, aga ka nende sotsrealistlikke järeltulijaid. Ideoloogilisest erinevusest hoolimata toimub sotsrealistlik rahvariites naise kuvand representatiivselt täpselt samamoodi kui eesti rahvusliku ideoloogia teenistusse võetud rahvariites naise kuvand – nii ühel kui teisel juhul on nende eesmärk ühe või teise mütoloogilise sõnumi edastamine-kinnistamine ning lõppkokkuvõttes sõltub kujundi domineeriv tähendus vastuvõtva isiku või grupi – antud juhul rahvusgrupi usust ja meelsusest. Postkolonialistlik teoreetik Homi Bhabha, kes on korduvalt analüüsinud rahvusluse narratiivide konstrueerimise ja funktsioneerimise mehhanisme, juhib muuhulgas tähelepanu rahvusliku representatsiooni ebastabiilsusele. Bhabha väidab, et üldistatud teadmine rahvusest kui millestki igavesest, universaalsest ja homogeenisest muutub haavatavaks nimelt sellesama teadmise representeerimise protsessis: domineeriv rahvusluse pedagoogika toob oma toimimise käigus paratamatult nähtavale ka selle, *kuidas* ta toimib, ehk siis konkreetset ideoloogiat edastava õpetustegevuse toimemehhanismid. Sellest hetkest peale muutub rahvusliku diskursuse ”tõepärasus” ja selle representatsioon mitte enam ajaloolise tõe, vaid uskumise või mitteuskumise küsimuseks.<sup>63</sup> Täpselt sama väide kehtib nii eesti rahvusliku kui ka sotsrealistliku kujundistu ja selle tõepärasuse kohta. Järelikult on etnograafi-

62 V. Raam, Evald Okas. Tallinn: Kunst, 1982, lk. 24 (minu rõhuasetus).

63 Vt. H. K. Bhabha, *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation*. – *Nation and Narration*. Ed. H. K. Bhabha. London: Routledge, 1990, lk. 291–322.

lises vormis esitatud naisekuju oluline viisuaalse järjepidevuse märk, ükskõik, kas seda hinnatakse siis rahvusluse diskursuse huve silmas pidades – rahvusliku identiteedi edasikandjana rahvusliku ajaloo keerulisel hetkel – või kriitilises analüüsis, mis toob nähtavale selle kuvandi eduka kasutamise-funktsioneerimise erinevate ja isegi vastandlike ideoloogiate teenistuses.

Minnes tagasi rahvusdiskursuse ja selle keskse idee – rahvusliku järjepidevuse – juurde, tuleks välja tuua Mai Levini seisukoht, mis polemiseerib arusaamaga, nagu oleks etnograafilised kujutised puhtalt dekoratiivsed ja täielikult nõukogude propaganda teenistuses. Vastupidi, Levin paneb ette, et postulaat "sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik" toimis omamoodi väljapääsuna eesti kunstnike jaoks, kes olid sunnitud sotsrealistlikele nõudmistele vastavat kunsti looma. Veelgi enam, rahvuslik vorm polnud Levini sõnutsi lihtsalt tagavaraväljapääs kunstnikele, vaid aitas üldisemalt ülal hoida rahvusromantilist vaimsust.<sup>64</sup> Kui me paigutame sotsrealistliku kunsti "triumfaalse marsi rahvarõivastes" nõukogude ajal jätkunud laulupidude kui rahvusliku identiteedi kollektiivse etendamise traditsiooni taustale, võib analüüsitud kujundeid pidada vähemalt potentsiaalselt omamoodi "vastupanupiltideks", kus taasloodi ja hoiti alal kohalikke ja rahvuse mõiste kaudu määratud identiteete. Rahvusliku vormi kasutust soosiv sotsrealismi retoorika andis kunstnikele teatud võimaluse, kuidas tegelda pildilis-ikonograafilisel tasandil rahvusliku järjepidevuse teemaga. Etnograafiline naise kui rahvuse kujund tõmbas ühendusjoone minevikku – ärkamisaega ja eesti rahvusromantilise traditsiooni juurde – ning toetas tollase kunstikujundistu kontekstis mitenõukogulikku ja pigem rahvusluse ideoloogiale allutatud naiselikkuse konstruktsiooni erinevalt töötava ja eriti töölisnaise kuvan-

dist, mis seostusid spetsiifiliselt nõukogude kunsti traditsiooniga. Rahvariietes naise kuvand oli visuaalajalooliselt kujunenud rahvusliku kuuluvuse näitajaks ning selles seisneski rahvusliku naisekuju nõrkus ja tugevus üheaegselt. Tähistamaks nõukogude eesti identiteeti tuli see täita "sotsialistliku sisuga" samamoodi, nagu see kunagi varem oli täidetud "eesti rahvusliku sisuga".<sup>65</sup> Samal ajal võimaldas selle kujundi enda representatiivne "nõrkus" anda talle erinevaid – sh. ka ametlikust ideoloogiast erinevaid – tähendusi.

### Kokkuvõte

Eesti kunstikultuuri sovetiseerimise projekt, mis sai alguse 1940–1941 ja jätkus pärast Teise maailmasõja lõppu, tõi endaga kaasa uued kunstikeelelised ja ikonograafilised nõudmised, mida kasutati ja kohandati siinses kontekstis teatavate modifikatsioonidega. Artikli raames vaadeldud töötava naise kujutiste ideoloogiline ülesanne oli representeerida nõukogude naist, kelle identiteedi määras eelkõige tema sotsiaalne kuuluvus ja amet, ning ühtlasi rakendada see kuvand spetsiifiliselt eesti nõukogude naise identiteedi tootmisesse pildis. Kuid viimati nimetatud protsessis hakkas teatud rolli mängima varasema eesti kunsti soolisustatud kujutamistraditsioon, mistõttu kõige radikaalsemaid nõukogude naiselikkuse pildilisi väljendusi eesti kujutavkunstis peaaegu pole. Samal ajal osutus eriti viljakaks rahvusromantilise naisekuvandi ekspluateerimine, mis näit-

<sup>64</sup> M. Levin, Sotsialistliku realismi uurimisprobleeme, lk. 204.

<sup>65</sup> Representatsioonil hakkab see kujund juba 19. sajandi teisel poolel üha rohkem eemalduma konkreetsetest rahvarõivaid kandvatest naistest, kes elasid ja töötasid külaühiskonnas, ning tähistama tärkava keskklassi rahvuslikku meelsust. See märk kaotab oma sideme tegelikkusega juba rahvusromantilistes representatsioonides.

likustab sotsrealistliku meetodi funktsioneerimist vastokupeeritud riikides – sealsed rahvustunded ja rahvuslikud meeleolud suunati ametliku kontrolli alla jäävatesse performatiivsetesse ja representatiivsetesse väljunditesse. Rahvariietes naisekuju funktsiooni analüüs näitas siiski, et seda kujundit võib lugeda ka teistmoodi, kui sotsrealismi normatiivsed tõlgendused ette nägid. Nõukogude naise kujutamise emantsipatiivse aspekti analüüs nõuab aga, et astutakse välja rahvusliku (kunsti)ajaloo piiridest ning paigutatakse need pildid laiemasse naiste tööhõive, hariduse ja avalikus elus osalemise konteksti.