

Kultuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooniteemalised joonistused*

KAI STAHL

Natalie Mei (1900–1975) oli ainuke naiskunstnik, kes 1920. aastate eesti kunstis kujutas prostitutsiooni teemat. Artikkel analüüsib feministliku lugemise ja Juri Lotmani kultuurisemiootika abil kultuuri ja „mittekultuuri” vahelist piiriala, keskendudes viisidele, kuidas Natalie Mei oma üksikute joonistustega erines kunsti üldpildist ja vaidlustas prostitutsiooni kujutamise tugevalt patriarhaalset kaanonit.

Kujutavas kunstis on prostitutsiooni teemat esitatud läbi aegade eelkõige meesloojate vaatenurgast ja naise seksuaalsuse kujutamise kaudu. Meesloojad domineerivad ka varasemas eesti kunstis. Üldtuntud on Eduard Wiiralti (1898–1954) gravüürid seksuaalsest ja iharatest naistest, kuid omi käsitlusi esitasid eelmise sajandi alguskümnenditel näiteks ka Erik Obermann (1890–1911) ja Ado Vabbe (1892–1961).¹ Aegade jooksul arenes tugevalt soolistatuna välja topos², kus prostituudiks on naine, keda kujutati erootilise, alandliku või hävitavana. Sama perioodi naiskunstnike³ loomingus näib aga teema olevat justkui välistatud. Üsikutuid erandeid leiab esmajoones saksa kunstiruumis töötanud naiskunstnike hulgas, kes lisavad uue, naise vaatenurga – himutsetuna ja halvustatuna kujutatud naisest. 1920. aastate lõpupoolel andis siiski oma panuse ka

* Artikkel valmis Soome riikliku kunstiajaloo doktoritööpe programmi jooksul ja seda toetas Alfred Kordelini sihtasutuse stipendium. Lisaks on kirjutises mitmeid ühendpunkte Tallinna Kunstihoones toimunud näituse „Kehatürg” kataloogi jaoks kirjutatud artikliga „Ajalooline läbilõige prostitutsiooni käsitlemisest kujutavas kunstis” ning teoreetiliste seisukohtade osas artikliga „Prostituutiokuva kultuurikentän rajan ylityksenä” raamatus „Kuinka tehdä taidehistoriaa?” (Toim M. Ijäs, A. Kuusamo, R. Niemelä. Turku: Utukirjat, 2010).

1 Varasemast eesti erootilisest kunstist vt Ene Lambi kirjutatud alapeatükki „Sugudevaheline pinge” artiklis „Protest ilusa vastu: ekspressionism” raamatus: Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940. Koost ja toim M. Kalm. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk 248–252; samuti E. Lamp, Ekspressionism. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, *passim.*, kuid eriti Ado Vabbe, Anton Starkopfi ja Eduard Wiiralti peatükid.

2 Kreeka keeles 'koht, paik'; semiootikas tähendustetihendus, samuti korduv teema, mis ei ole veel kinnistunud ikonograafiliseks aineks (vt ka Kuinka tehdä taidehistoriaa?, lk 281). Mitmekülgset on topost vaadelnud näiteks Rein Undusk artiklis „Topos. Visandusi vanast nimest” (Keel ja Kirjandus 1998, nr 11, lk 739–748; nr 12, lk 823–838) ning raamatus „Topos” (R. Undusk, Topos. Kohakujutelm müüdist mõisteni. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2001).

3 Kasutan artiklis soolist segregatsiooni paljastavaid ametinimetusi „naiskunstnik” ja „meeskunstnik” ja mitte sooneutraalset sõna „kunstnik”, et tuua selgemini esile soolisi erinevusi kunstiruumis.

eesti kunstiruumis töötanud Natalie Mei (1900–1975), ilmselt esimese naisena ja samas ka ainulaadse erandina Põhja-Euroopa kunstnike seas.⁴

Mei astus oma töödega dialoogi prostitutsioonikuvandi tugevalt patriarhaalse kaa-noniga. Säilinud on kolm pilti: kaks grafiitpliiatsijoonistust, mis on hiljem pealkirjastatud kui „Kupeldaja” ja „Naised”, ning eskiis „Kaks prostituuti”. Teoseekspertiisi järgi on need dateeritud aastasse 1928⁵ ehk „Estonia” teatrisse tööle asumisele eelneva aastaga⁶. Ühtlasi võib neid joonistusi pidada ka kunstniku ühiskonnakriitiliste tööde avateosteks.⁷ Mainitud joonistuste märkimisväärsus ei seisne mitte ainult selles, et need on esimesed naiskunstniku tõlgendusmudelid eesti kunstis, vaid eelkõige eristumises ajastu domineerivatest käsitlusviisidest: naisesuse samastamisest kehalisusega või ka näiteks *femme fatale*’likust tüübist. Mei tõi meeskunstnike pärusmaaks kujunenud teemast kohalikku kunstiruumi teisese, naislooja sooga seonduva tõlgenduse, mida võiks pidada ka kriitiliseks aspektiks domineerinud väljenduslaadi suhtes.

Artikli esimeseks analüüsitavaks teoseks on Mei „Kupeldaja”. Joonistus kätkeb mitmeid dimensioone ja tasandeid, mis aitavad esile tuua nii prostitutsiooni teema kujutamist kui ka naise ühiskondlikku konstrueeritust.⁸ Temaatiliselt on prostitutsiooni käsitlemine kunstis suhteliselt ainulaadne, tuues nähtavale sooga seonduvaid ristumisi ja pingeseisundeid kultuuriruumis laiemaltki.

Kolm Mei joonistust näivad moodustavat ajalise narratiivi naise teest prostitueeritud saamiseni. Narratiivsuse kasutamine aitab paremini esile tuua naislooja teisest positsiooni prostitutsiooni teema käsitlemisel. Mei teostele võrdlusaineks on ühelt poolt kohalike meeskunstnike suhe prostitutsiooni teemaga, teisalt lääne kunstiklassika. Nii tulevad lähema vaatluse alla Obermanni ja Wiiralti „Susanna”, Gori karikaatuur „Elu algus”, kuid samuti Jan Steeni (1626–1679) „Hoor”, pakkudes prostitutsiooni teemale ikonograafilist konteksti. Vana Testamendi Susanna loo esiletõusmisele pakub tõlgenduslikke tugipunkte feministlik kunstiajaloo metoodika.⁹ Ikonograafia koos intertekstuaalse meetodiga pakub rohkem võimalusi prostitutsiooniteemaliste teoste vaatlemisel kui püsimine vaid Mei kaasaegsete modernistlikus ja avangardistlikus, ja seega eeskätt meesloojate kontekstis.

4 Pisut hilisemast perioodist, aastast 1935, pärinevad Aino Bachi ofort „Mees ja naine” ja Karin Lutsu pliiatsieskiis „Trilma”, mis temaatiliselt kujutavad mehe ja naise suhteid, kuid ei viita sama otseselt prostitutsiooni teemale kui Mei joonistused.

5 Mitmetele Mei vabaloomingulistele teostele omaselt jäid tal tööd algselt pealkirjastamata ja/või dateerimata.

6 Mei alustas tööd „Estonia” teatris lavakostüümi alal aastal 1929 (E. Pihlak, Natalie Mei. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1962, lk 14). Evi Pihlaku monograafia Natalie Meist on esimene ja tänaseni ainuke. Peale lühikest eluloo ja vabaloomingulist osa, milles Pihlak on maininud ka Mei kiindumust kujutada „elu varjukülgi” inimlike kannatuste ja teatud küünilisuse kaudu, on ülejäänud raamat pühendatud Mei kui teatrikunstniku loomingule.

7 Mei sotsiaalkriitilistest teostest ja nende halli värviskaala vastavusest sisule ning seotusest uusajaliku stiili külma laadiga on kirjutanud näiteks Mai Levin peatükis „Suundumusi 1920. aastate kunstis” (Eesti kunsti ajalugu 5, lk 289, 294–295). Varasemas artiklis Mei loomingust toob Levin esile prostitutsiooni puudutava joonistuse („Kupeldaja”) olemasolu (M. Levin, Natalie Meist, aga mitte kui kostüümikunstnikust. – kunst.ee 2001, nr 3, lk 91). Sellele viitab ka Katrin Kivimaa uues kunstiajaloo artiklis (Kunstnik, naisesus ja „naiselik” kunst. Identiteediotsingud ja representatiivsed võimalused 1920.–30. aastate teostes. – Eesti kunsti ajalugu 5, lk 519). Vt ka E. Pihlak, Natalie Mei, lk 9–10; E. Lamp, Ekspresionism, lk 174–177.

8 Naise positsioonist Teisena vt S. de Beauvoir, Teine sugupool. Tallinn: Vagabund, 1997. Valdkonnast põhjalikumalt ja ülevaatlikumalt vt 20. sajandi mõttevoolud. Toim E. Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2009, peatükk „Feministlik teooria”.

9 Teemat puudutavalt eriti nt The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People. Ed. M. Bal. Chicago: University of Chicago Press, 2005.



1.

Natalie Mei. Kupeldaja (1928). Pliats, paber. 36,9 x 45,9 cm. Eesti Kunstimuuseum, G 4965.
Foto Stanislav Stepáško.
Natalie Mei. Procurer (1928). Pencil, paper. 36,9 x 45,9 cm. Art Museum of Estonia, G 4965.
Photo by Stanislav Stepáško.



2.

Natalie Mei. Naised (1928). Pliats, paber. 21,8 x 14,5 cm. Eesti Kunstimuuseum, G 4969.
Foto Stanislav Stepaško.

Natalie Mei. Women (1928). Pencil, paper. 21,8x14,5 cm. Art Museum of Estonia, G 4969.
Photo by Stanislav Stepaško.



3.

Natalie Mei. Kaks prostituuti (1928). Pliats, paber. 34,5 x 23,5 cm. Erakogu, galerii „Allee”, Tallinn. Foto Kai Stahl.

Natalie Mei. Two Prostitutes (1928). Pencil, paper. 34,5 x 23,5 cm. Private collection, Gallery Allee, Tallinn. Photo by Kai Stahl.



4.

Gori. Elu algus. – Knock-out: karrikatuurid ja vested. Tallinn: Ringraadio, 1928, illustratsioon lk 193.

Gori. The Beginning of Life. – Knock-out: karrikatuurid ja vested. Tallinn: Ringraadio, 1928, illustration p. 193.



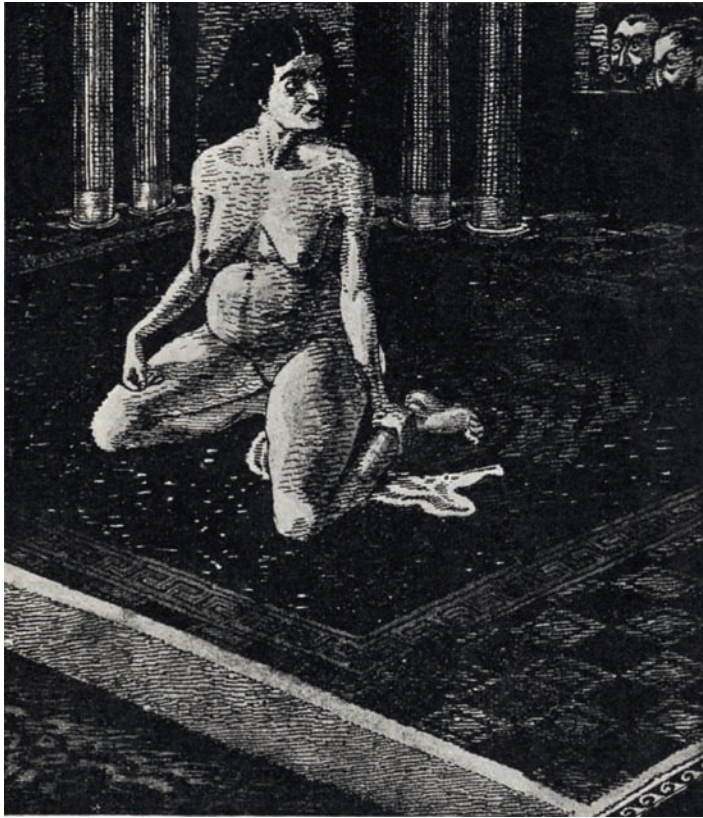
5.

Eduard Wiiralt. Susanna (1925). Ofort, paber. Plaadimõõt 32,3 x 19,7 cm, lehemõõt 37,2 x 25 cm. Eesti Kunstimuuseum, G 8476.

Foto Stanislav Stepáško.

Eduard Wiiralt. Susanna (1925). Etching, paper. Plate 32,3 x 19,7 cm, sheet 37,2 x 25 cm. Art Museum of Estonia, G 8476.

Photo by Stanislav Stepáško.



6.

Erik Obermann. Susanna (1910). Tušš, paber. 18,5 x 16,5 cm. Tartu Kunstimuseum.
Erik Obermann. Susanna (1910). Ink, paper. 18,5 x 16,5 cm. Tartu Art Museum.

Feministliku pildianalüüsi ja ikonograafilise lähenemise kaudu jõuan kultuuri-ruumi analüüsini, seda eelkõige sooideoloogia seisukohast. Vaatluse alla tulevad nii konkreetne kultuuriruum kui ka semiootilise kultuurianalüüsi mõisted – keskus ja perifeeria ehk semiootiliselt teine –, mis omakorda seondub feministliku uurimistraditsiooniga. Hüpoteesiks on, et olles metafoorselt marginaalis, võivad naisloojale avaneda uued ja objektiivsemad võimalused soolistest stereotüüpidest mõjutatud teema pildiliseks käsitlemiseks. Natalie Mei teosed peegeldavad nii toetumist iroonia retoorikale kui ka seoseid lääne kunstiruumis naise representeerimisel ilmnenu muutustega.

Mei kolm joonistust

Erinevates hallides varjundites teostatud sotsiaalkriitilist hoiakut väljendavad grafiit-pliiatsijoonistused ilmuvad Mei loomingusse umbes aastal 1928. Sellest ajast pärinevad „Ema lapsega” (1928, EKM) ja „Jalgpallimängijad” (1928, erakogu), mis tehniliselt sarnanevad artiklis vaadeldavate joonistustega „Kupeldaja” ja „Naised”. Järgmisest aastast pärineb joonistus „Kalarand” (1929, TKM). Neis töödes puuduvad kunstniku akvarelli- ja tušijoonistustele iseloomulikud kerguse ja elavuse elemendid. Neli aastat varem oli Mei lõpetanud esimese naisena Kõrgema Kunstikooli „Pallas” esimese lennu. Kaaslõpetajatest (Wiiralt, Kuno Veeber ja Ferdi Sannamees) erinevalt ei jätkanud ta õpiteed lääne kunstikeskustes, vaid asus tööle Võru seminaris kunstilõpetajana, kuigi temas nähti lootustandvat kunstnikku. Ehkki Natalie Mei ei täiendanud end pärast „Pallast” Euroopa kunstimetropolides, viibis ta siiski suviti, õpetamisest vabadel kuudel välismaal. Nii ka tollel, 1928. aastal käis ta Saksamaal, Ungaris ja Itaalias.¹⁰ Mai Levin toob esile, et just reisidel nähtud ja kodumaal tähele pandud sotsiaalsed kontrastid olid kunstniku „räägemalt uusasjaliku pliiatsijoonistuste sarja” sünni taustaks.¹¹

Kogu artikli seisukohast kesksel joonistusel „Kupeldaja” (ill 1) istuvad keskealine mees ja noor naine laua ääres. Noore naise taga seisab kortsuline vana naine – kõik kolm on *en face* vaataja suunas. Pikkade vuntsidega ja majanduslikule kindlustatusele viitavat klotisersõrmust kandva täidlase härra pilk on suunatud rõõsapõskse noore naise poole, kes ei tee mehest väljagi. Tühjade silmadega ja tardunud poosis naine mõjub elutu nukuna. Käed süles, parema käe nimetissõrm varjamas võimalikku kihlasõrmust, istub ta laua otsas lihtsais pühapäevarõivais, kodukootud ruuduline narmastega sall käevarrel. Naiskujule vastandlikult näib mees entusiastlikuna. Ta üritab jäist õhkkonda leevendada klaasi tõstmisega,¹² millele õhutab neiu – kuid tulemuseta. Neiu jääb pakkumise suhtes ükskõikseks. Tema klaas püsib laual puutumatusena, kuigi pudel kumab juba tühjusest. Mehe ja noore naise sotsiaalsed rollid ja nende haabitud erinevad teineteisest, mis rõhutab nende kuulumist erinevatesse ühiskonnakihtidesse. Klassiaspekti kaudu kõrvutub noore naisega tema selja tagant piiluv ja olu-

¹⁰ E. Pihlak, Natalie Mei, lk 10.

¹¹ M. Levin, Natalie Meist..., lk 91.

¹² Alkoholi pakkumine naisele ja sellega kaasnev õhkkonna meeleolu tõstmine seostub traditsiooniliste kupeldajateemaliste teoste ülesehitusega. Vt nt C. Brown, *Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*. London: Faber and Faber, 1984.

korda ootusärevalt jälgiv pearätikuga vanamoor – teose pealkirjale osundav kupeldaja. Õigupoolest jääb noore naise positsioon eakama omast veelgi madalamale, sest tema on müügiobjektina.

Noore naise tüüp kordub joonistusel „Naised” (ill 2), kus ta seisab väikelinnas jõe-kaldal üksiku raagus puu kõrval koos endast pisut pikema naisterahvaga. Välimus on tal muutunud eelmise teose tagasihoidlikust maatüdrukust enesekindlamaks linlaseks, säilitades siiski palgeil veel maainimesele omase rõõsa jume. Linlastena katavad naiste päid moodsad, hinnalt soodsad klošškübarad. Eriti soositud olid need maalt linna kolinud, madalama ühiskonnaklassi ja urbaniseeruma pürgivate naiste seas.¹³ Pikema naise väljapaistev meik ning tema odavana näiv, kuid seksuaalsust sümboliseeriv karvaboa, ning teise – tollal „korralikule” naisele sobimatult – kinninööpimata kostüümjakk viitavad naiste ametile. Prostituudi „ametikohustus” oli paista välja kaunis ja veetlev ning pisut silmatorkav, kuid järgitav on selle ühiskonnaklassi mood, kuhu kuuluti:¹⁴ nõnda on pikema naise klošškübar kaetud õrna loorikesega, üll kinninööbitud mantel ja sõrmede vahel väike käekotike. Eelmisest pildist tuttav noorem naine toetub aga vihmavarjule ning on rõivastatud seelikust ja jakist koosnevasse kostüümi. Tema pluusikaelus on suletud sümboolse lootusega: usku lootust ja armastust kujutava prossiga. Kujutatud koos pikemat aega alal töötanuga näib, et noor naine on soostunud joonistusel „Kupeldaja” temale tehtud ettepaneku või sundusega ning jäänud „alale” püsima. Ajalisele narratiivsusele viitab sama naisetüübi kujutamine ka ilmselt lõpetamata jäänud pliiatsijoonistusel „Kaks prostituuti” (ill 3). Jalad harkis, istub ta näoga vaataja poole, näol allaandnu tuim pilk. Kaaslasest, ilmselt sama kes joonistusel „Naised”, on ta ikka veel hoolitsetum – üll pressitud revääridega kostüüm, kaelas valge sall ja peas kõvasti pähe tõmmatud turbankübar. See-eest on tema kolleeg tunduvalt muutununa saavutanud korpulentsed mõõtmed. Ta seisab enesekindlalt, käed puusas, jalad harkis ja paljajalu, vasaku jalalaba suur varvas ülestõstetult, kaenla all paistmas tume karvanuustak, üll vaid läbipaistev alussärk.

Tollel 1928. aastal esines Mei ilmselt ainult ühel näitusel – esimesel Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse (KKSKV) kunstinäitusel.¹⁵ Kas väljas olid ka „Kupeldaja” ja/või „Naised”, ei ilmne ei näitusekataloogist ega ka mitte näitusekriitikast. Analoogete teoste esitamisele viitab siiski Hanno Kompuse kommentaar, millest ilmneb, et Mei tööd ehmatasid oma viirastuslikkusega. Mei sotsiaalkriitilistele detailirohketele pliiatsijoonistustele sarnanevat sügavat traagikat ei leiduvat vähemalt meie kunstimaailmas. Kompus kõrvutab Mei töid Käthe Kollwitzi ja Magnus Zelleri teostega.¹⁶

13 Klošškübara funktsioonist vt S. Kopisto, *Moderni chic nainen. Muodin vuosikymmenet 1920–1960*. Helsinki: Museovirasto, 1977, lk 33.

14 Väites toetun Antti Häkkineni uurimusele prostitutsioonist Helsingis: A. Häkkinen, *Rahasta – vaan ei rakkautta. Prostituutio Helsingissä 1867–1939*. Helsinki: Otava, 1995, nt lk 31.

15 R. Loodus, *Eesti kunstiühe kroonika (XIX saj. II poolest 1940. a. keskpaigani)*. Tallinn: Kunst, 1976, lk 23;

R. Loodus, J. Keevalik, P. Ehasalu, *Eesti kunsti ajaraamat 1523–1944*. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2002, lk 155.

16 H. Kompus, *Yldnäitus*. – Taie. Eesti kunsti ajakiri 1928, nr 3, lk 115.

„Kupeldaja” ja kujutamiskaanon

Mei joonistustega samal ajal ilmus trükist Gori (Georg Tõnisson, 1894–1944) karikatuuriraamat „Knock-out” (1928). Vaimukate ja tabavate karikatuuride ja följetonide seas on Gori kommenteerinud ka nii „naistes käimist” kui tütarde kupeldamist. Viimase teema kohta leiab raamatust mitmetähendusliku pealkirjaga karikatuuri „Elu algus” (ill 4), kus ema õhutab tütar klientide juurde. Kätega žestikuleerides lükkab ta korralikku, tagasihoidlikku ja ujedat tütar liikvele sõnadega „Sa oled juba suur küll, et võiksid hakata vanemaid toitma – täna õhtuks olen sulle kolm kavaleri valmis otsinud!”.¹⁷ Prostitueerimine oli üks sissetuleku võimalustest eriti madalama ühiskonnaklassi seas,¹⁸ kuid karikatuurne pildiline tõlgendus annab nähtusele naeruväärstava mõõtme. See-eest käesolevas artiklis vaadeldavate Mei joonistuste puhul on aga siiski raske leida gorilikku huumorit või kupeldamise kujutamises midagi naljakat. Ainult joonistuse „Kaks prostituuti” naisfiguuride inetuses ja ebaesteetilisuses võib tähele panna kunstniku vabaloominguga tihigi seostatud groteski tunnusjooni, kuid sedagi piiratult kujul.¹⁹

Prostitutsiooni käsitlevate teoste lähteallikaks olid siinsetele meeskunstnikele eeskätt saksa ekspressionistide elu julmust ja pahelisust kajastavad tõlgendused, millele lisandus prostitutsioon kui nähtus nii kodus kui võõrsil.²⁰ 1920. aastatel sündis saksa kunstiruumis arvukalt naise kehalisuse ja prostitutsiooni valdkonda puudutavaid pildilisi tõlgendusi. Selle taustaks oli eelkõige Esimene maailmasõda ja eriti sellega kaasnev majanduskriis, mis aktualiseeris ühiskonnas juba varem esile tõusnud probleeme. Visuaalne väljendus seondus ühiskonnakriitiliste teemade varasemast vahetuma kujutavasse kunsti jõudmisega. Nii näiteks valmis tagapool põhjalikumalt analüüsitava Wiiralti graafilise lehega „Susanna” samal aastal Otto Dixi prostituute kujutav maal „Kolm naist tänaval” (1925) ning paar aastat hiljem suuremõõtmeline „kavalkaad” „Metropol” (1927–1928) nii õlimaali kui ka graafilise versioonina – kui tuua üksikud näited kunstniku ja tema lähedaste meeskolleeegide rikkalikust teemakäsitlusest. Prostituute kui teenusepakkujaid kujutatakse Dixi triptühhoni öitsengust allakäiguni, kõrgklassi lõbunaistest põhjakäinud tänavatüdrukuteni, kuid alati oma ühiskonnaklassi piires kliente võrgutavatena.²¹ Suund kaasaja elu karmi realiteedi tõlgendamisele süinge ja peaaegu ebanormaalse ilutuse kaudu sai kujutavas kunstis alguse siiski juba eelneva sajandi teisel poolel seoses urbaniseerumisest ja industrialiseerimisest pingestatud eluga (suur)linnades.²² Prostitutsiooni kunstidiskursust soodustas teisalt ka lääne kultuuris esinenud orientalsismi vaimustus ja sellega seonduv orjaturu motiiv

17 Gori, Knock-out. Karrikatuurid ja vested. Tallinn: Ringraadio, 1928, lk 193.

18 Prostitutsioonist Eestis vt nt H. Gustavson, Kõige vanem elukutse. Tallinn: Olion, 2006, lk 56–79; A. Lõhmus, Tartu daamed ja Tallinna litsid. – Postimees. Arter 8. IV 2000; E. Lamp, Ekspressionism, lk 33.

19 Groteskus Mei loomingus on omaette laiem teema, ning jääb seega väljapoole käesolevat artiklit. Mei teostes ei ilmne keskaja karnevallik materiaal-kehaline grotesk otseselt, vaid varjatult ja pöördelises vormis. Lisaks võib mõningates tema töodes tähele panna kunstniku osalust modernismiperioodi groteski väljendusviis. Groteski definitsioonidest eri aegadel vt M. Bahtin, François Rabelais – keskiaja ja renessanssi nauru. Tlk T. Laine, P. Nieminen. Helsinki: Like, 2002, *passim.*; M. Bahtin, François Rabelais' looming ja keskaja ning renessansi rahvakultuur. (Väljavõtteid.) – M. Bahtin, Valitud töid. Koost P. Torop. Tallinn: Eesti Raamat, 1987, lk 193jj; groteskist feministlikus kontekstis nt M. Russo, The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity. New York: Routledge, 1995.

20 E. Lamp, Ekspressionism, *passim.*, eriti lk 47–53, 159, 161.

21 Vt M. Meskimmon, We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism. London: Tauris, 1999, lk 24–27. Otto Dixi teoste tõlgendustest vt nt D. Rowe, Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany. Aldershot: Ashgate, 2003, lk 161–179.

22 E. Wilson, Adorned in Dreams: Fashion and Modernity. London: Virago, 1985, lk 127.

koos Jaapani-buumiga, millele lisandus läänelik bordelliteema.²³ Haaremi motiiv jõudis degas'liku ja toulouse-lautreciliku teemakäsitluse vahendusel ning läbi veristliku filtri ka eesti kunstiruumi ja Wiiralti loomingusse, nagu võib näha tema graafilisel lehel „Haaremis” (1926).²⁴ Baudelaire'ilike ja misogüüniat sisaldavate bordelliteemaliste piltide mõjutajaks olid omakorda ka Madalmaade olustikumaalid.²⁵

Madalmaade olustikumaalidega näib seonduvat temaatiliselt Natalie Mei joonistus „Kupeldaja”. Ühtivusi nii stseeni kui ka figuuritüüpide tasandil ilmneb näiteks Jan Steeni (1626–1679) maaliga „Hoor”²⁶ (ehk teise nimega „Libu”, umbes 1660–1665). Mitmed kokkulangevused lubavad pidada Mei „Kupeldajat” mitte ainult oma kaasaja kajastuseks, vaid ka traditsioonilise kupeldajatopose jätkuks. Teostes kõrvutuvad omavahel nii representeeritavad isikud kui ka nende rollid. Mõlemal teosel on kujutatud piiluv, tehingu õnnestumist ootav kortsuline kupeldaja, noor värske naisterahvas ning temast huvitunud vanem mees. Detailsemalt vaadelduna moodustub Steeni pildiruum voodi servale istunud ja teise jala paljastavalt voodiservale tõstnud neiust, kelle rinnapartii pakitseb välja kleidi dekolteest; voodijalutsis seisvast mehest, kes tüdruku lõuga puudutades keerab tolle vaataja suunas pööratud näo enda poole, ning taustal kardinate vahelt mesimagusalt piiluvast vanamoorist, kellel pildil oluline funktsioon. Kesksete allteemadena tõusevad esile nii Steeni kui ka Mei pildil härra miilustamine, noore naise reageering mehe huvile ning vahendaja äreva piilumise retoorika, mida kunstnikud on aga erinevalt lahendanud. Kupeldamise pildilise konventsiooni järgimine või mittejärgimine ei ole ühenduses ainult kunstnike erineva kaasaja ja erineva kunstiruumiga, vaid ka autorite sooga. Otsustavaks teguriks on kunstnike teineteisest erinev viis representeerida naisi. Steeni pildiline lahendus järgib oma perioodi olustikumaalide koode, kus üheks meelisvaldkonnaks oli lõpmatusena näiv erootikanüüansiline pidutsemine ning noorte neidude ja naiste kupeldamine.²⁷ Domineerinud bordelli- ja lõbutüdrukustseenidele vastavalt ootab Steeni maalil kupeldaja vastust tehingu õnnestumise kohta meesfiguurilt, kellega tal on nii silmside kui käsikontakt. Tehingu õnnestumisele aitab omalt poolt kaasa noor naine, olles avasüli nii kliendi, teose autori kui ka vaataja suunas. Kindlustamaks tehingu õnnestumist ulatab ta avatud peopesal mehele võtme – sümboolse märgina iseenda juurde. See-eest Mei pildil on kupeldajale vastuse andjaks noor lihtsakoeline ebaerootiline naine, kellelt kaubasobitaja vastust januneb, kuid kellega keegi ei saa mingit kontakti, sõltumata tema *en face* asendist. Heledad silmamunad muudavad tema pilgu veelgi tühjemaks ja apaatsemaks. Passiivselt istudes on ta justkui kaugel omas maailmas. Mei teos konstrueerib realistliku, peaaegu dokumentaalse seisundi.

Feministlikus kunstiajaloos on nais- ja meeskunstniku erinevaid rõhuasetusi ja tõlgendusi ühe ja sama teema käsitlemisel analüüsitud Vana Testamendi naiskujudel näitel ja eriti märkimisväärselt itaalia barokk-kunstniku Artemisia Gentileschi

23 A. Kortelainen, Huora taidetalossa. – Kurtisaaneista kunnian naitiin. Näkökulmia Huora-akatemiasta. Toim T. Koskinen. Yliopistopaino, 1998, lk 28–30. Vt ka A. Kortelainen, Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, „Japani”, tavaratalo. Helsinki: SKS, 2002, lk 11–21, 359, 362.

24 Pildi temaatilisest seosest vt E. Lamp, Protest ilusa vastu, lk 251–252.

25 E. Lucie-Smith, Sexuality in Western Art. London: Thames and Hudson, 1991, lk 129–130.

26 Musee de l'Hotel Sandelin, Saint-Omer, Prantsusmaa, vt <http://www.scholarsresource.com/browse/work/2144580867> (vaadatud 8. IV 2011).

27 Vt nt C. Brown, Scenes of Everyday Life, *passim*.

(1593–1652/53) teoste kaudu. Keskne aspekt on seejuures olnud just naiskunstniku erinev, naisvaatenurgaline lähenemine. Nii näiteks ei kujutanud Gentileschi tollal visuaalkunstis levinud Susanna lugu²⁸ mitte teose vaatajatele naudingut pakkuva naise keha kaudu, vaid – toetudes õpetlikule apokriivaloole – meeste naistehimu, naise allaandmatuse ja truuduse abil.²⁹ Kuigi Mei „Kupeldajat” seob Susanna looga vaid noore naise himutsemine ja veelgi kaudsemalt vuajerism, kujutasid eesti kunstiruumis Vana Testamendi loost huvitunud meeskunstnikud eelkõige just naise kehalisust ja lihalikkust. Nii esitasid omad versioonid Susanna loost näiteks Obermann aastal 1910 ja Wiiralt, Gori ning Aleksander Kulkoff (1889–1970) 1920. aastatel. Et mainituist seostuvad kolm esimest Susanna-tõlgendust kaasaegse naise ja prostituudi representeerimisega, vaatlen neid järgnevalt pikemalt, et tuua esile kohalikus kunstiruumis esinenud seisukohti ja teemakäsitusi. Mei joonistustega samaaegne versioon leidub Gori eelmainitud karikatuuriraamatus „Knock-out”.

Kaasaegne naine ja prostitutsiooni kujutamise usuline kontekst

Gori „Susanna tänapäeval” (1928, karikatuuriraamatust „Knock-out”, lk 30) representeerib pealkirja järgi sihvakat ja liivakellafiguurilist lühikeste juustega kaasaegset naist, kes parasjagu katab pead rätikuga. Jalgupidi vees seistes eksponeerib ta oma täiuslikke kehavorme rannal kükitavatele himuratele meestele. Mõni aasta varem oli Susanna loo pildikaanonis osalenud Wiiralt („Susanna”, aastail 1924–1925 valmisid nii sinerdavad kui ka mustvalged oforttõmmised, ill 5). Wiiralt Susanna istub vett sümboliseerival lainjal pinnal, näoga teose vaatajate ja looja suunas. Taustal piiluvad kardinate vahelt kaks iharat pikahabemelist vanameest. Naisfiguuri jumalakartmatu ja meelas pilk ning tema sensuaalne erootiline keha osutusid tollastele kodanlikust klassist näitusekülastajatele liiga moraalituks. Kohalikus ajakirjanduses puhkes arutlus kunsti ja moraali suhtest siis, kui haridusministeeriumi kunstiteoste ostukomisjon plaanis osta teose koos Vabbe kadumaläinud akvarelliga „Daam boaga” (1925) riigi kunstikogusse. Otto Dixi ja George Groszi vaimus valminud teosed said jäiga vastuvõtu väljaspool kunstiliste vabaduste taotlejate ringi, ning mõlemad tööd jäid konservatiivsema kultuuriväe vastusurvel tollal hankimata.³⁰ Konflikt tõi esile, et eesti kunstis võib naisfiguure kujutada erootiliselt, kuid ainult eetilise-moraalse hoiaku raames.

28 Vana Testamendi juurde kuuluvates apokrüüfides räägib Susanna ja Taanieli lugu kahe juudi soost vanema himust lugupeetud Joojakimi abikaasa Susanna järele. Kui Susanna keeldub abikaasat petmast, lasevad vanemad temast kui abikaasa petjast liikvele kuulujutu. Viimses hädas, veenmaks rahvast oma süütuses hüüab Susanna Jumalat oma süütuse tunnistajaks. Püha vaim ilmutab ennast noores Taanielis, kes pääseb jälle vanemate valesüüdistusele. Vanematele määratakse nende endi poolt Susannale plaanitud karistus (Taanieli raamatu lisad, Trl 1).

29 16. sajandil muutus populaarseks kujutada vooruslikku ja süütut lihalistesse himudesse langematut alasti naist usulise teema vahendusel. Põhjalikumalt vt M. D. Carrard, Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton: Princeton University Press, 1989, lk 187–192. Samuti ka N. Salomon, Judging Artemisia: A Baroque Woman in Modern Art History. – The Artemisia Files, lk 43–45.

30 Evi Pihlak ja tema käsituselule toetuv Ene Lamp on toonud esile Vabbe dixiliku ja grosziliku moralismivastase skandaalsuse taotluse. Takistamatute kunstiliste vabaduste eest seisis Rasmus Kangro-Pool. Konservatiivsemat suunda esindas kirjamees Georg Eduard Luiga, kelle meelest naisfiguurid kunstiteostes peavad järgima kohalikke eetilise-moraalseid seisukohti. Heakskiidetud on küll katmata naisekeha kujutamine, kuid maksimaalselt erootilisuse piires (E. Lamp, Ekspressionism, lk 165; E. Pihlak, Ado Vabbe – kordumatu peatükk eesti kunstis. – Ado Vabbe. Tallinn: Kunst, 1993, lk 52–53). Skandaali algmaterjalid: R. Kangro-Pool, Kõlbavus kunstis. – Agu 1925, nr 7, lk 202–203; G. E. L. [Luiga], Kõlbavus kunstis Rasmus Kangro-Pooli kirjutise puhul. – Agu 1925, nr 8, lk 234–235. Vt ka E. Lamp, Protest ilusa vastu, lk 249–252.

Susanna loo pildilise käsitlusega eesti kunstis tegi ilmselt algust Erik Obermann („Susanna”, 1910, ill 6). Obermannilt saab Susanna peaaegu loomaliku visuaalse tõlgenduse. Jalad istmiku all, istub ta rippuvate rindadega ja rasedana idamaisel vaibal, samal ajal valgub temast lootevesi, mille loik näib laienevat kumblusvee mõõtmeteri – rasedana täidab ta naise bioloogilist kohustust. Samas piiluvad teda sammassaali aknast meelad juudisoost vanemad, justkui oodates Susanna „vabane-mist”. Samuti osutus ka Obermanni Susanna tõlgendus omal ajal liiga julgeks ja ava-meelseks. Reproduktsoon tüsijoonistusest koos mõningate teiste vähem šokeerivate Pariisi-aegsete töödega jõudis avalikkuse ette paar aastat pärast kunstniku surma, 1912. aastal Noor-Eesti IV albumis.³¹

Kui Gori teatas karikatuuri pealkirjas, et tegemist on kaasaegse naise representeerimisega, siis Obermanni Susanna-kuju kaasaegsusele viitab Aleksander Tassa kunstnikule pühendatud mälestusartiklis. Tüsijoonistus „Susanna” kujutavat eelkõige tavalist flirtivat suurlinna naist.³² Naturalistliku väljendusviisi kaudu tuleb esile kunstniku dekadentslik *femme fatale*’ilik misogüüniline künism. Nõukogude ajal ahendab ja selgendab Rein Loodus flirtiva suurlinna naise määratluse sotsiaalsest ebavõrdsusest tingitud ennast müüvaks naiseks.³³ Seega kujutas Obermanni „Susanna” eelkõige prostituuti või prostitutsiooniga leiba teenivat naist, kelle tavalisuse ja kaasaegsuse aspekti kaudu tuuakse ühtlasi esile suhtumine tolleaegsetesse suurlinnas tegutsenud ja toiminud naistesse. Kaasaegne naine asetatakse Obermanni ja Wiiralti töodes Taanieli raamatu Susanna loo tugevalt soopõhisesse pilditraditsiooni: lääne kunsti-klassika kopeerimine muuseumites oli mitmetele kunstikeskustes elanud eesti kunstnikele üks tähtsamaid enesearendamise viise.³⁴ Kuigi teoste jaoks ehk ammutatigi ainest metropolidest, ei kuulunud eesti kunstnikud sealse kunstielu keskmesse, erinevalt kohalikust kunstiruumist,³⁵ kus oldi siinse modernistliku kultuuri- ja kunstielu rajajateks. Loodud teosed ei ole aga kunagi isoleeritud ümbritsevast kultuuri- ja sotsiaalsest sfäärist, vaid sõltuvad kunstnikku ümbritsevast keskkonnast – kas siis metropolidest või kodusest kultuuriruumist. Sellest tingitult on äärmiselt tähtis pöörata tähelepanu kontekstile, kus sündisid esimesed naiskunstniku loodud prostitutsiooni tõlgendused eesti kunstis. Järgnevas keskendungi kultuuriruumi analüüsile, kasutades metodoloogilis-teoreetilise abivahendina Lotmani kultuurisemiootilisi mõisteid „keskus” ja „perifeeria”.

31 E. Lamp, Noor-Eesti kunst. – Eesti kunsti ajalugu 5, lk 178.

32 A. Tassa, Erik Obermann. – Noor-Eesti IV. Helsinki: E.K.S. Noor-Eesti, 1912, lk 235–240.

33 R. Loodus, Erik Obermanni loomingust. 27. I 1890–12. II 1911. – Kunst 1962, nr 3, lk 30.

34 Eesti kunstnike elust Pariisis ja La Ruche’s vt nt A. Tassa, Erik Obermann, lk 235–240 ja F. Tuglas, Muistelmata vuosilta 1895–1910. Tlk R. Kilpi. Helsinki: SKS, 1986, lk 383–389.

35 Kunstikeskustes olid eestlased rohkem huvitatud mõõdukatest visuaalsetest väljendustest kui modernismi viimaseist arengusuundadest, vt nt E. Lamp, Ekspressionism, lk 46–47, 158.

Naine ja kultuuriruum

Naine kujutava kunstnikuna ei olnud 20. sajandi esimestel kümnenditel Eestis sama tavaline ilming kui tema meeskolleegid, kes olid juba saavutanud positsiooni eesti kultuuri arendajatena. Ka kunstikooli „Pallas” algusaastatel ei peetud kunstnikuametit naisele just kõige sobivamaks valikuks.³⁶ Professionaalseid naiskunstnikke leidis varem eelkõige baltisakslaste seas,³⁷ seega eesti modernsest kunstikeskkonnast erinevas kunstiruumis – kunstiruumis, millest püriti vabanema. Sooline erinevus ei olnud siiski seotud üksnes riigi ja modernse kultuuri noorusega. Oma loomingulisi võimeid pidid naised tõestama ka neis maades, kus kunstil ja kunstikoolitusel olid juba pikad traditsioonid.³⁸ Naissoost loojate marginaalsus seondus ühelt poolt nende arvulise vähemusega, kuid teisalt jäadi pigem naistele sobivamaks peetud käsitööga seotud kunstiharude juurde. Hierarhiliselt jäid nii tarbekunst, illustreerimine, lillemaal kui ka kunstipedagoogika „kõrgkultuurist” madalamale, samuti kui kirjanduses sageli naisloojate poolt enam soovitud lüürika.³⁹

Modernistliku kultuurisfääri loomine toetus 20. sajandi esimesel aastakümnel eelkõige Noor-Eestiga seotud noortele meestele.⁴⁰ Noore vaimu- ja kultuurikeskusena toiminud Tartu püsis sootemadel konservatiivsel liinil, kuigi naisküsimus oli juba jõudnud piiratud määral kohaliku aja- ja ilukirjandusse.⁴¹ Nooreestlaste eesmärgiks oli luua täiuslik ja holistlik modernne eesti kultuurisfäär, kus suudetaks välja arendada ka indiviidikeskne kultuuri loomise printsiip.⁴² Näib, et ainsa naisena saavutas Noor-Eesti ringkonnas suuremat tunnustust Aino Kallas – mitte-estlane – seega teistsugune ja eksootiline. Samaaegselt töötas ja tegutses eriti (aja)kirjandusvaldkonnas mitmeid eesti soost naisi. Neist mitmegi vabalooming paljastab kultuuriruumis ja ühiskonnas valitsenud soolise hierarhia.⁴³

Nagu eelnevalt mainitud, ei sünni kunstiteos hermeetilises ruumis, vaid alati teatud konkreetses kultuurilises ja sotsiaalses keskkonnas ning seal toimiva looja poolt

36 R. Varblane, Karin Luts ja teised tüdrukud. – Mina-kujund kui eesti naiskunstnike enesemääratlemise vahend. – Ariadne Lõng 2000, nr 1/2, lk 75. Vt naiskunstitudengite ja -kunstnike positsioonist Eestis ka K. Kivimaa, Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunstis 1850–2000. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009, lk 87–93.

37 Vt nt E. Preem, Julie Hagen-Schwarz (1824–1902). Tallinn: LiteRarity, 2009; Kuus baltisaksa kunstnikku / Sechs deutschbaltische Künstler. Koost A. Untera. Tallinn: Baltisaksa Kultuuri Selts Eestis, 2008; R. Loodus, Kunstielu Eesti linnades 19. sajandil. Uurimusi Eesti kunstist ja kunstielust. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut, 1993.

38 Eeskätt arvukad feministliku kunstiajaloo uurimused alates Linda Nochlini esseest aastast 1971 „Why Have There Been No Great Women Artists?” (L. Nochlin, Miks pole olnud suuri naiskunstnikke? – Pandora laegas. Feministliku kunstikriitika võtmetekste. Koost K. Kivimaa, R. Varblane. Tallinn: Kunst, 2000, lk 11–50).

39 Vt nt A. M. Wagner, Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O’Keeffe. Berkley: University of California Press, 1996, lk 5, 11; samuti ka peatselt ilmuv K. Stahl, Ateneumi kunstikoolid ja naised Eestist. – Ariadne Lõng 2010, nr 1/2.

40 Rahvusliku liikumise juhtfiguuridest vt K. Kivimaa, Rahvuslik ja modernne naiselikkus..., lk 41.

41 Vt nt L. Ots, Ruth keset laineid: Randvere Ruthi ümbrus eesti kultuuriruumis. – J. Randvere Ruth 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris. Koost M. Hinrikus. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2006, lk 17–18, 26–29.

42 Nooreestlaste elitaarsele kultuurile pürgimuse kulminatsiooni võib näha J. Randvere esseistlikus jutustuses „Ruth” (1909) fantaasiakujutluslikust ideaalnaisest. Mitmekülgne tõlgendus J. Randvere kirjanduslikest naistest vt kogumikus „J. Randvere Ruth 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris”. Kohaliku kultuurisfääri loomisest põhjalikumalt vt V. Sarapik, Hea uus Eesti ehk kunstilma kirjutamine. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2007, kd 16 (1/2), lk 62–91. Vt ka A. Kallas, Nuori-Viro. Muotokuvia ja suuntaviivoja. Helsinki: Otava, 1918, lk 35.

43 Vt nt T. Kirss, Ruthi õed: sajandipöörde naiste reaalsus ja fantaasia. – J. Randvere Ruth 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris, lk 71–79. Sajandivahetuse ja -alguse aktiivsetest naistest samuti ka Helmi Mäelo raamat „Eesti naine läbi aegade” (Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, 1957).

teostatult. Seega taies on teda ümbritseva kultuurisfääri ja teda loonud kunstniku mitmetasemelise interaktsiooni tulemus ehk järelm.

Juri Lotmani kultuurisemiootika järgi on kultuur märgisüsteemidel ja nende funktsionaalsetel suhetel põhinev tekstide⁴⁴ kogumi tootmise mehhanism. Ümberkodeerituna ei sisalda tekstid enamasti konkreetseid ega otseseid viiteid läheteainesele. Olulised on autori ja vastuvõtja, kultuuritraditsiooni ja vastuvõtja, ning vastuvõtja suhe iseenda ja teosega.⁴⁵ Enesemääratluseks ja arenguks vajab kultuur eelkõige teist, kultuuri aspektist vaadatuna „mittekultuuri”, mis on antud kultuuri vaatenurgast näiliselt kaoiline ja organiseerimatu, semiootiliselt võõras ruum. Teineteisega jätkuvas interaktsioonis ja teineteisele vajalikena mõjutavad nad pidevalt mõlema märgisüsteemis loodud tekste.⁴⁶ Feministlik teooria on osutanud, et kultuuri ja „mittekultuuri” vastandamises kasutatud lääne kultuuri fundamentaalsed vastandused, nagu näiteks kultuur vs. loodus, oma vs. võõras, meie vs. nemad, samuti neile tuginevad pühak vs. patune, õige vs. vale jne, on sooliselt laetud.⁴⁷ Vastav sotsiaalsete toimingute ja ilmingute jaotus normideks ning hälveteks põhineb üldinimlikel narratiividel. Lotman toob esile narratiivi efektiivsuse elu mõtestamise viisina, kus süžee konstrueerib maailma pidevalt kahe isiksuse draamaks.⁴⁸ Teresa de Lauretis jätkab, et inimene müüdilise subjektina loob iseenda Teisena nähtu (maa, emakas, naine) kaudu. Lotmanile põhinevalt on narratiivsus aga universaalne ning kulgenud läbi aegade üle žanripiiride, kuid selle tähendus tõuseb määravaks just soolistatud lugude puhul.⁴⁹

Fallotsentristlikus ühiskonnas paiknevad naised metafoorselt marginaalses positsioonis. Tuginedes lingvisti ja psühhoanalüütiku Julia Kristeva seisukohtadele leiab Toril Moi, et naised paiknevad sümboolsel piirialal inimese (*man*) ja kaose, seega kultuuri ja mittekultuuri vahel. Marginaalne positsioon seondub aga tihedalt kaosega ja sellest tingitult on naised kord väljaspool, kord seespool kultuuriruumi, mis on meesdominantne. Kultuurituumikusse kuulumine või kuulumatus on määratletud kultuuri keskme poolt.⁵⁰

Lotmani semiosfääri kontseptsiooni järgi osutuvad aga just piir ja marginaalsus produktiivseks tsooniks, sest kultuurivahetuse aladel arenevad semiootilised protsessid kiiremini kui kultuurikeskustes. Selles interaktsioonilises tsoonis adapteeritakse kultuuriväline semiosfääri keelde ja vastupidi. Isikute paiknemine marginaalis ei ole siiski staatiline, vaid varieerub ajaliselt ja kultuuriti, olles korrelatsioonis indiviidi määratlusega. Eri aegadel on varieerunud ka naiste ja laste positsioonid, mis olid

44 Vt nt J. Lotman, Kultuurisemiootika ja teksti mõiste. – J. Lotman, Kultuurisemiootika. Tekst–kirjandus–kultuur. Tallinn: Olion, 1991, lk 272–279.

45 Põhjalikumalt keelest ja tekstist kultuurisemiootikas vt J. Lotman, Merkkien maailma: kirjoitelmia semiotiikasta. Helsinki: SN-kirjat, 1989, lk 151–155; J. Lotman, Kultuurisemiootika ja teksti mõiste.

46 V. Ivanov, J. Lotman, V. Toporov, A. Pjatigorski, B. Uspenski, Theses on the Semiotic Study of Cultures / Тезисы к семиотическому изучению культур / Kultuurisemiootika teesid. (Tartu Semiootika Raamatukogu 1.) Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1998, lk 61–65.

47 Lääne kultuuris on antiteeside lahtimõtestamisel „teiseseid” kategooriad, nagu võõras, loodus, naisesus jne, määratletud patriarhaalse hoiaku järgi maskuliinsuse vastandeiks. Vt põhjalikumalt nt T. Moi, Feministlik, naissoost ja naiselik. – Ariadne Lõng 2000, nr 1/2, lk 32–33.

48 J. Lotman, The Origin of Plot in the Light of Typology. – Poetics Today 1979, vol. 1 (1/2), lk 161–184.

49 Lotmani seisukohti on mõjutanud Vladimir Proppi vene imemuinasjuttude tüpoloogia (T. de Lauretis, Oedipus Interruptus. – Wide Angle 1985, vol. 7 (1/2), lk 34–40; vt ka T. de Lauretis, Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. London: Macmillan, 1984, lk 116–121).

50 T. Moi, Feministlik, naissoost ja naiselik, lk 34.

sageli sõltuvuses isandate ja meeste toimingutest.⁵¹ Sama võib tõdeda ka naiskunstnike ja prostituutide puhul, kes asetsevad väljaspool kultuuri keset.

Samuti asetused naised modernismis hierarhiliselt Teiseks. Lääne ühiskonnas seostati neid lihtrahvaga ning seega peeti naisi madalamasse klassi kuuluvaks või isegi patriarhaalset autoriteeti ehk seega kultuuri keset ohustavaks. Naiste marginaalset positsiooni püüti säilitada teaduse ühekülgse ja ühesuunalise arenguga.⁵² Modernse ühiskonna ja mõttemaailma põhialuseks olid ratsionaalsus ja mõistuslikkus,⁵³ mida on peetud maskuliinseteks.

Kultuuri ja mittekultuuri sfääride interaktsioonile tuginedes võib väita, et naiskunstnikud asetsesid kahekordses marginaalis ehk piirialal – ühelt poolt naistena ja teisalt kunstnikena –, kus eostati ja forsseeriti representatsiooni muudatusi kahe keele ehk sooliselt jagunenud kultuuri ja mittekultuuri vahel. Käsitledes aga pildiliselt prostitutsiooni teemat, „liikus” naiskunstnik kolme erineva semiootilise ruumi vahel: normatiivse nais- ja meeskultuurisfääri ning neist mõlemast välja tõrjutud ja kultuuriväliseks määratletud prostitutsioonisfääri vahel. Naiskunstnik samastub piltkujutisel sooaspekti kaudu omasoolisega. Samas kultuurisfääri tuumikusse kuulunud meeskunstnik käsitleb teemat kui võõras, kui kõrvalseisja, ning peab ülal domineerivat dihhotoomset representatsiooniviisi. Samas kunstnikuna – erilisi andeid omava indiviidina⁵⁴ – on ka meeskunstnik kaudses kokkupuutes piiriala ja mittekultuuriga.

Eelnevalt tuli esile naise marginaalsus, tema mittekuulumine fallotsentristliku ühiskonna kultuuri keskmesse, tema teisesus, kuid mida tähendab konkreetsemalt teisena ja teistsugune olemine, peatun järgnevas alapeatükis, analüüsides „meie” ja „nende” vastandamist. Marginaalne teisesus on artikli keskne teema nii naissoost kunstniku kui ka kujutatud ebatavalise teema, prostituutidena näivate naiste tõttu.

Soolise ja etnilise distributsioon

Semiosfääri ja kultuuri duaalne jagunemine loob „meie” ja „nemad” opositsiooni. „Meie” suhestub nende, Teistega, konstrueerimaks ja säilitamaks oma identiteeti, mis areneb interaktiivsete ja diskursiivsete suhete kaudu piiri ja marginaalse sfääri vahendusel. Identiteedi olemus on siiski ainult näiliselt kompaktne kindlustamiseks oma võimupositsiooni kultuurisfääri keskmes.⁵⁵ Oma positsioon on garanteeritud õigeks määratletud reeglite ja normidega, millest kinnipidamist tagatakse tunnete

51 Põhjalikumalt vt J. Lotman, *Semiosfäärist*. – J. Lotman, *Semiosfäärist*. Koost ja tlk K. Pruul. Tallinn: Vagabund, 1999, lk 10–17, 21, 25.

52 A. Huyssen, *Mass Culture as Women: Modernism's Other*. – *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Ed. T. Modelski. Bloomington: Indiana University Press, 1986, lk 194–195. J. Randvere „Ruthi” uue naise kuvandile adekvaatset vastandit otsides mainib Loone Ots ära naisküsimumuste esinemist eestikeelses ajakirjanduses 20. sajandi alguses. Sotsialistlike vaadetega autorid (Auguste Bebel, Clare Zetkin) töid esile naise töölistest madalama staatuse ühiskonnas (L. Ots, *Ruth keset laineid*, lk 29–30).

53 Nt S. Toulmin, *Kosmopolis*. Kuinka uusi aika hukkasi humanismin perinnön. Tlk M. Kinnunen. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1998, lk 19.

54 Lotmani semiosfääri kontseptsiooni järgi asuvad „territooriumi perifeeriasse, kultuurse ja mütoloogilise ruumi piirile” isikud, kes oma eriliste võimete või ameti tõttu võivad olla tõlkijaks kultuuri ja mittekultuuri vahel (J. Lotman, *Semiosfäärist*, lk 15).

55 Vt S. Hall, *Identiteetti*. Tlk ja toim M. Lehtinen, J. Herkman. Tampere: Vastapaino, 1999, lk 248–252.

apelleerides. Häbitunne ja hirm saada häbistatud dikteerivad koosluse toimimise ja suhtumise „teistesse”. Nende lähtekohaks ei pruugi olla konkreetne oht saada häbistatud, vaid lihtsalt ettekujutus, fiktsioon. Ettekujutuslikeks ohu objektideks tõusevad semiootiliselt teistsugused isendid, kellest konstrueeritakse müstifitseeritud kardeatud objekt, nagu näiteks olid omal ajal nõiavaenu ohvrid.⁵⁶ Olulisemad moraaliaru- saamad tulenevad eelkõige metafoorsetest süsteemidest nagu näiteks nende taustal olev kristlike väärtuste maailm.⁵⁷ Näiteks 19. sajandi teise poole naisemantsipatsiooni toetajad, kes algselt tegutsesid prostitutsiooni vastu, tõmbusid tagasi pärast abikaasade selgitustööd: prostitueerimise vähendamine koormaks nende endi tütarde tervist ning mõjuks raskendavalt perede noorhärade heaolule.⁵⁸ Seega naised tõrjusid enda seast välja „mingite” omaduste poolest erinevad vähemused, et säilitada oma paremat positsiooni ja kinnitada lojaalsust kultuurisfääri tsentrumile.⁵⁹ Naisprostituudid või prostitueerimisega tegelejad tõrjuti kõigepealt välja kultuurisfäärist kui naised (seega tingitult nende soost), teiseks aga ka naissfäärist tingitult nende ametist. Seega asetusid nad erilisse „piirialasse”, olles samaaegselt seotud ja vajalikud nii kultuuri- kui naissfäärile.

Naistevahelised suhted – oma soo nooremate esindajate (ehk noorte naiste) välja- tõrjutus, prostitueerima saatmine, vanema indiviidi (vanema naise) toe puudumine – ilmnevad nii Mei joonistusel „Kupeldaja” kui ka Gori karikatuurile „Elu algus”. Piltide süžeele tagasihoidlike interjööride ja figuuride lihtsuse vahendusel tuuakse esile 1920. aastate majanduslik surutis.⁶⁰ Kujutatud tegelaste omavahelised suhted pingestuvad endisest enam, kui kupeldajana toimib oma ema, mis ilmneb Gori karikatuurile otseselt selgitavast alltekstist, kus ema teatab tütrele, et on juba temale „kavalerid” hankinud. Enne käesolevas artiklis vaadeldavat ajajärku ei olnud haruldane, et kupeldajad olid just noore naise ema või mõlemad vanemad.⁶¹ See-eest Mei „Kupeldaja” puhul naiste omavahelised suhted ei ole nii selged: kuigi konkreetset viidet sugulusele ei ole esitatud, on naised kujutatud teineteisele sarnastena.

Naisfiguuride sarnasus ja noorema jäik olek Mei „Kupeldajas” viitavad ebameeldivusele ja situatsiooni sunnitusele. Pildi valge paspartuu rõhutab kujutatu raamistatust, justkui representeeritav teema kuuluks esiletõstmisele ja seinale riputamisele. Figuuride kujutamine *en face* (kuigi mehe pilk on suunatud noore naise poole), vaataja suunas, asetab nad justkui näitelavale. Lotmani lavasemiootikale toetudes esitavad figuurid pildil kui näitlejad laval omaenda tõelist narratiivi.⁶² Lisaks viitavad lavastuslikule aspektile nii meesfiguuri tagant alt tulev taustavalgus kui ka figuuride palgeid valgustav otsevalgus. Peavalgustus on suunatud noorele naisele kui narratiivi pea- tegelasele. Figuuride omavaheline pinge ja teose pealkiri ning teema kujutamise viis

56 Vt J. Lotman, Hirm ja segadus. Esseid kultuurisemiootikast. Koost M. Lotman, tlk K. Pruul. Tallinn: Varrak, 2007, lk 50–51, 55, 86, 93–95.

57 J. Blomstedt, Retoriikkaa epäilijöille. Helsinki: Loki-Kirjat, 2003, lk 180–181, 185–186.

58 V. Aromaa, Tyttöikä – tuulenpyörre ja tosi paikka. – Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit. Toim K. Immonen. Helsinki: Otava, 1990, lk 158–159.

59 Lotmanil seoses nõiajahi ohvritega: J. Lotman, Hirm ja segadus, lk 82–83.

60 Vt H. Gustavson, Kõige vanem elukutse, lk 73. Samuti ka E. Lamp, Ekspressionism, lk 33 ülevaade tolaaegsetest ajalehtedest 1920. aastatel.

61 H. Gustavson, Kõige vanem elukutse, lk 57.

62 J. Lotman, Merkkien maailma, lk 134–135.

tõstavad esile kultuurisfääri norme valitsevad ja reguleerivad häbiga seotud tunded, keelud ja tabud. Loomulikult võib seostada pildi lavastusliku aspekti ka kunstniku püsiva teatrihuviga.⁶³

Mei prostitutsiooni pildilistes tõlgendustes ja mõningates teisteski tema sotsiaalkriitilist hoiakut sisaldavates teostes, nagu varem mainitud „Ema lapsega” ja „Kalarand”, on kujutatud tugeva kehaehitusega kujusid, justkui viidates tollal arutelu all olevale rahvuslikule tüübile.⁶⁴ Oma kehaga olid sunnitud elatist teenima enamasti ühiskonna madalamale astmele jäänud naised. Osalt kuulusid nende hulka ka seoses ühiskonna urbaniseerumise ja sotsiaalse struktuuri muutustega maalt linna tulutult tööd otsima tulnud naised.⁶⁵ Korraliku töökoha puudumine või liiga madal tasu sundis naisi prostitueerima, see oli üks ja tavaliselt viimane elatusabinõu. Prostitutsioon levis rohkem sadama- ja ülikoolilinnades (Tallinnas ja Tartus), kus leidis rohkem maksuvõimelist klientuuri.⁶⁶

Mei „Kupeldaja” meesfiguuri visuaalselt toonitatud parem majanduslik positsioon naiste, ja eriti noorema naise suhtes on võrreldav ka 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kirjanduses käsitletud sotsiaalse ja soolise ülemvõimu temaga. Eesti kirjanduses oli maanaiste seksuaalsel ärakasutamisel oma kindel koht. Juba 1870. aastatel kirjutas Lilli Suburg, kuidas mõisnikele oli elus peamine kaardimäng ja lõbutüdrukud, keda teenijad olid käinud maarahva seast neile valimas.⁶⁷ Isandate õigus lõbutseda ei kuulunud edasikaebamisele. Naise sotsiaalne seisund määras tema elukäigu ja võimalused ka aastakümneid hiljem.⁶⁸

Tähelepanuta ei saa jätta ka 19. sajandi lõpukümnenditel alanud eesti rahva varasemast suuremat majanduslikku ja kultuurilist kihistumist, kaudset jagunemist „meieks” ja „nendeks”, mis omakorda seostus soolise kuuluvusega. Seda protsessi mõjutasid eelkõige talude päriksostmisest tingitud võimalused pääseda paremale majanduslikule järjele. Kultuurilis-soolist erinevust soodustas omakorda Tartus levinud saksa ülikoolimaaile omane meesšovinistlik mõtteviis⁶⁹, mis levis haritlaste kaudu ka väiksematesse linnadesse ja sai tunnuslikuks saksameelse alevieliidi mentaliteedile.⁷⁰ Seoses moderniseerumise ja kultuurielu elavnemisega jõuavad eestlased 20. sajandi alguses üha enam ühiskonna juhtpositsioonidele.⁷¹ Samas, nagu juba mainitud, osutus kohalik kultuurisfäär suhteliselt meestekeskseks.

Sooline ja sotsiaalne erinevus nii semiootilistes kultuurina ja mittekultuurina määratletud sfäärides kui ka konkreetsetes kohalikus kultuuriruumis avavad võimalusi

63 Natalie Mei elulooline ankeet, 1932. – Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiiv, fT 174, n 1, s 1.

64 Nt H. Kompus, *Turism ja kunst*. – Päevaleht 2. VII 1930, nr 176.

65 Lokkavast prostitutsioonist Tallinnas pajatasid ka ajalehed, vt nt E. Lamp, *Ekspressionism*, lk 35–36.

66 A. Häkkinen, *Rahasta – vaan ei rakkaudesta*, lk 224–225; E. Lamp, *Ekspressionism*, lk 35; Prostitutsioonist Tartus ja ülikooli ostujõulistest „igavestest” tudengitest vt nt A. Lõhmus, *Tartu daamed ja Tallinna litsid*.

67 L. Suburg, *Kogutud kirjatööd*. Tallinn: Eesti Raamat, 2002, lk 372.

68 V. Altoa, *Eduard Vilde sõnameistrina*. Monograafia. Tallinn: Eesti Raamat, 1973, lk 146; H. Salu, *Eduard Vilden historiallisest romaani*. Turku: SKS, 1964, lk 133–142; T. Liiv, *Beauvoir ja eesti naine*. – Eesti Ekspress. Areen 1998, nr 45, <http://paber.ekspress.ee/arhiiv/vanad/1998/45/areen/B12.html> (vaadatud 4. III 2011).

69 Nt S. Tamul, *Naisüliõpilased Tartu ülikooli üliõpilaskonnas 1905–1918*. – *Vita academica, vita feminea*. Artiklite kogumik. Toim S. Tamul. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1999, lk 99–123.

70 Eestlaste soolisest ja majanduslikust jagunemisest vt nt I. Talve, *Eesti kultuurilugu*. Keskaja algusest Eesti iseseisvuseni. Tartu: Ilumaa, 2004, lk 493–494, 514–516, 584.

71 J. Rähesoo, *Eesti ja aastatuhande vahetus*. Modernsuses kasvamisest. – *Valge kääbustäht hajuvus kõiksuses*. Esseid. Koost R. Veidemann. Tallinn: Perioodika, 1998, lk 96–100.

tõlgendada naiskunstniku, ja antud juhul Natalie Mei poolt naistele sobimatuks peetud teema käsitlemist dominantsest kujutamistavast erinevalt. Naiskunstnikuna astus Mei dialoogi kultuurisfääri keskmes valitsenud naise kujutamise kaanoniga – seda kaanonit küll osaliselt korrates, kuid teisalt iroonilises võtmes.

Naisautori irooniline visuaalne keel

Kenneth Burke on toonud esile, et iroonia toimib dialektiliselt ironiseeritava ja sellega dialoogis oleva uue iroonilise väljendusvormi vahel. Iroonia pakub suuremaid vabadusi ironiseeritava uuesti tõlgendamiseks. Õige ja puhas iroonia on alandlikult teadlik ironiseeritavast objektist ja seega on sellega sarnane, kuid samas ka vastandlik, olles kultuuri keskme domineerivatest seisukohtadest teisene. Jan Blomstedt tõdeb, et iroonia põhineb kahe erineva eetika omavahelisel retoorilisel seosel, mis loob nendevahelisi hõõrumisi.⁷² Kuigi iroonia kuulub huumori valdkonda, ei ole selle eesmärk meeolu parandamine, vaid iroonilises vormis allikmaterjalise esinevatele puudustele tähelepanu pööramine.

Rakendanud kunstiruumis domineerivat väljendusviisi, kuid seda mitte täielikult järgides, asetuvad ka Mei prostitutsiooni ja kupeldamise teemalised joonistused iroonia valda. Autor oli ühtviisi meeskunstnikena teadlik prostitutsiooni teema esiletõusust ning osales teema pildilises kujutamises, kuid üksikute paljutähenduslike nüansside ja detailide kaudu arendas ta uue teisese tõlgenduse, nagu tuli esile eriti Mei „Kupeldaja” ja Jan Steeni „Hoor” võrdluses.

Ajakohasem ja realistlikum naise kujutamise viis oli hakanud Lääne-Euroopa naiskunstnike loomingus ilmnema 19. sajandi teisel poolel. Samal ajal jäid aga meeskunstnikud naisi kujutades püsima arhetüüpidesse.⁷³ Naise seksuaalsuse käsitlemine naise vaatenurgast osutus aga naistele siiski peaaegu võimatuks kuni 20. sajandi alguseni. Marsha Meskimmon on tõdenud, et parimad võimalused avanesid selleks radikaalsematesse meesdominantsetesse kunstirühmadesse kuulunud naistele. Samas domineerivast käsitlusviisist kõrvalekaldumine, ehk teisiti kujutamine, võis nõrgestada naiste karjääri kunstnikena. Naised adapteerisid meesloojate pildilise keele, kuid jätsid kõrvale tava kujutada naist vaid objektina.⁷⁴ Misogüünlik suhtumine oli 20. sajandi alguse rühmitustes suhteliselt tavaline⁷⁵, see iseloomustas ka eesti kunstiruumi ja eelkõige määravat rolli omanud „Pallase” ringkonda⁷⁶.

Sotsiaalkriitilise hoiaku levimine kunstis avas ka naisloojatele suurema võimaluse käsitleda prostitutsiooni teemat. Saksa kultuuriruumis, kus see oli levinum, tekkis

72 J. Blomstedt, *Retoriikkaa epäilijöille*, lk 100, 165, 167–168; K. Burke, *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall, 1945, lk 503, 511–517.

73 D. Ehrenpreis, *The Battle of the Sexes: The New Myth in Art, 1850–1930* by Barbara Eschenburg. – *Woman's Art Journal* 1997, vol. 18 (2), lk 34.

74 M. Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, 1996, lk 107–109.

75 A. Huyssen, *Mass Culture as Women*, lk 204.

76 Ühingu ei tulnud loomulikku jätku naiskunstnikele nii nagu „Pallases” studeerinud meestudengitele. Peale mõne naissoost asutajaliikme paariaastast liikmelisust said naiskunstnikud ühingu liikmeteks alles alates aastast 1939. Vt ka Helmi Mäelo kiri k/ü Pallasele 1939. – Eesti Riigiarhiiv, f 3953, n 1.

prostituutsiooni ja naise seksuaalsuse kujutamisel teine, oma soole vastav naise vaatenurk. Nii kujutab näiteks Greta Overbeck väikesel joonistusel „Prostituut” (1923) tavalist tööd tegevat naist, kes on ostmas kemikaalipoest loputusvahendit, mida ametis olemine temalt eeldab. Overbecki naisekuju ei paku ennast välja ega flirdi ei vaatajaga ega teose loojaga, samuti ei ole kujutatud alandavana ega halvustatuna nagu naisekujud meeskunstnike piltidel, vaid on lihtsalt naine oma argistes toimetustes.⁷⁷

Ebaerootilisena näivad ka Mei joonistuse „Kaks prostituuti” naisekujud. Figuuride ülakehade ja pildi ülaosa lõpuni viidud teostus ning pildi alumise osa ja naiste alakkehade visandlikkus on teineteisest silmatorkavalt eraldatud, eriti noorema, istuva naise puhul. Tema alakheha – jalad paljastavalt harkis – on jäänud visandlikule tasandile kui naiskunstnikule lõpuni teostamiseks sobimatu detail. Seega näib teos samaaegselt nii lõpetatud kui ka lõpetamata, teose lõpetatus ei olnud kunstnikule eesmärgiks.⁷⁸ Kuigi naisfiguurid on kujutatud prostituutidena nende brutaaalse ja robustse haabituse kaudu, ei ole neid esemestatud ega sisalda nad ka mitte alandavaid ega erootilisi varjundeid, mis iseloomustavad selle teema konventsioonile lojaalsete meeskunstnike teoseid.

Kokkuvõtvalt

Mei astus oma prostituutsiooniteemaliste teostega väljapoole tollastest pildilise kujutamise konventsioonist, kuidas kujutada naist. Ta osales meeskunstnike ja väheste, eelkõige saksa kunstiruumis seda teemat käsitlenud naiskunstnike kujundatud pildikoodis, samas seda koodi kritiseerides. Mängides toposega ning seda justkui ümber keerates, ironiseeris Mei prostituutsiooni kujutamises kinnistunud ja kultuuri keskmes domineerinud traditsiooni üle. Võimalusi selleks avas kultuurisfääri piiril toimimine, ja seda kahekordselt: esmalt oma soo ja teiseks oma ameti ehk kunstnikuks olemise kaudu. Marginaalne positsioon andis võimaluse olla lähemal ja „tõlgiks” veelgi kaugemale tõrjutud „mittekultuurile”: naistele, kes tegutsesid prostituutidena. Rikkudes traditsionaalset pildikoodi, ironiseerib Mei selle teema domineerivat käsitlust ja pildilist kuvamist.

Mei prostituutsiooniteemalised teosed esitavad metafoorse kommunikatsiooni teksti ja kultuurikonteksti vahel, kus ühe kultuurikonteksti tekstid on ühtaegu interaktsioonis teiste semiootiliste ruumide tekstidega. Adapteerides kultuuri keskmes toodetud prostituutsiooni teema kanoniseerunud kujutamismudelid, kodeerib ta need uueks Teise vaatenurga kaudu. Kultuuriruumi moderniseerumise, traditsioonilise kunstikoolituse ja teise – naissoo – kaudu avanes naiskunstnikel võimalus astuda üle kinnistunud koodide ja luua uus vaatenurk.

77 M. Meskimmon, *We weren't Modern Enough*, lk 23–27.

78 Lääne kunstis oli romantismi perioodil tõusnud geniaalsuse tunnuseks näiliselt lõpetamata teos. Vt W. A. Guentner, *British Aesthetic Discourse, 1780–1830. The Sketch, the Non finito and the Imagination*. – *Art Journal* 1993, vol. 52 (2), lk 40–47, eriti lk 42.