

Lunastus usu läbi

Luterlik “pilditeoloogia”
ja selle eeskujud
Eestis esimesel
reformatsioonisajandil

Krista Kodres

Eesti uusaja alguse ajalugu on keeruline: suhteliselt lühikesse ajavahemikku langesid reformatsiooni algus, Liivi sõda, Saksa Ordu riigi lagunemine ja Rootsi-Poola jätkusõda. Poliitiliselt toimus Vana-Liivimaal niisiis kolonisatsiooni uus etapp, mille käigus sinne territoorium ümber jagati. Liivi sõja tagajärjel jäi Reval/Tallinn koos Põhja-Eesti maakondadega 1561. aastal ja Vana-Liivimaa Eestimaa (*Estland*) osa 1583. aastal Rootsile, Saaremaa läks Taanile ja Poola sai endale Liivimaa (*Livland*).

Riikidevaheline võimuvõitlus ja võimu üleminek uutele valitsejatele ei muutnud siiski oluliselt ühiskonna struktuuri ja kultuuriorientatsiooni. Kohalik aadelkond säilistas 16. sajandil oma positsiooni maavaldajana, senise suhteliselt suure autonoomia säilitasid ka juba väljakujunenud institutsioonide ja patriisjadiga linnad. Koloniaalmaale iseloomulikult oli nii aadelkond kui ka linnapatriisjad võõramaist – valdavalt saksa – päritolu. Linnades olid perekondlikud ja äriside- med traditsiooniliselt seotud Läänemere-äärsete vabalinnadega, millest tähtsamad olid Lübeck, Danzig ja Hamburg. Kultuuriorientatsiooni kinnistas ka keel: ühiskonna juhtivate seisuste suhtlus- ja asjaajamisekeeleks oli alates 13. sajandist saksa keel. “Saksa moodi” üles ehitatud ja suhtleva ühiskonna olemasolu toimis migratsiooni ligitõmbajana ka 16.–17. sajandil Rootsi võimu tingimustes –

Eestimaale tuldi põhiliselt Saksa aladelt.

16. sajandi viimasel kolmandikul asus Rootsi kuningavõim vastse provintsi elu ümber korraldama. Sellega loodi eeldused arhitektuuri ja kunsti tellimise elavnemiseks. Tellimuse initsiaatoriks oli ühiskonna ladvik: kuningavõim (1561. aastal alustati Toompea lossi ümberehitamist), aadelkond, linnad ja kirik. Kirik, mis on edasise vaatluse põhi- teemaks, ehitas, renoveeris ja sisustas oma hooneid kogukonna initsiatiivil ja otsesel rahalisel toel. Seega peaks kirikuhoone kujundus ja sisustus peegeldama mitte ainult tellijate teoloogilisi seisukohti, vaid ühiskonna toimetulekut ja mentaliteeti laiemalt.

Meid huvitab, kas ja kuidas peegeldub ühiskonnaladviku usuvahetus uusaja alguse Eesti kirikukunstis? Meid huvitab ka kirikuarhitektuuri ja -kunsti teoloogiliste ja kunstiliste mudelite päritolu, teed ja viisid, mille kaudu ideede import siia kanti toimus. Samavõrra oluline on vaadelda ideede adaptatsiooni iseloomu ja realiseerumist kunstiteostes.

16. sajandi kirikukunsti vaatluse nurgakivi on kohalik kirikuajalugu. Seda pole tänaseks paraku sugugi piisavalt uuritud. Põhjuseks on vahepealne 50-aastane katkestus, mille aegu kirikuajalugu kui teaduslik uurimisteema oli tabu. Niisiis peame leppima, et reformatsioonialoo puhul on kapitaalseim käsitlus juba 80 aastat vana,¹ sellele lisanduvad vähesed pärast Teist maailmasõda il-

¹ L. Arbusow, Die Einführung der Reformation in Liv-, Est- und Kurland. Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte III. Leipzig: Verein für Reformationsgeschichte, Vermittlungsverlag von M. Heinsius Nachfolger, 1921.

munud väliseesti,² baltisaksa³ ja rootsi ajaloolaste⁴ ning üksikud eesti ajaloolaste⁵ uurimused. Viimasel ajal on ka teoloogid Eesti kirikuajaloo vastu üha suuremat akadeemilist huvi näidanud.⁶ Eesti kunstiteaduses pole kirikuarhitektuuri ja -kunsti ning luterliku teologia seoseid seni pea üldse käsitletud.⁷

Ajaloo-uurimuse nappus teeb kunstiajaloolise uurimistöö raskeks. See sunnib meid haarama ainsast suhteliselt kindlast õlekõrrest, mis saadaval on: tõsiasi, et Eesti selle perioodi ajalugu konstitueeris koloniaalühiskonna paradigma⁸ ning et sinne koloniaalkultuur ja -kunst kordas põhijoontes “emamaal” eksisteerinud mudeleid. Eeldatav analoogia, sarnasus on ka siin esitatud hüpoteeside lähtepunktiks. Teisalt tuleb sel viisil saadud järeldustesse suhtuda kui esialgsetesse, mida on võimalik täpsustada siis, kui teame kohaliku reformatsiooni kulust ja ühiskonna vaimuelust 16. sajandil märksa enam kui praegu.

Esimene reformatsioonisajand Eestis

Saksimaal alanud protestantliku liikumise kaja jõudis Vana-Liivimaale 1521. aastal, kui siia jõudis paavst Leo X bulla, mis keelas karistuse ähvardusel Lutheri “ketserliku eksioptetuse”. Kuid juba samal aastal saabusid Saksamaalt esimesed protestantlikud jutlustajad ja Riia raad määras Andreas Knopkeni ja Sylvester Tegetmayeri korralisteks õpetajateks. Ka Tallinna kolmes suurimas kogudusekirikus jutlustasid 1523. aastast alates protestantlikud õpetajad. Tartus alustas 1523. aastal teenistust Lutheri õpilane Hermann Marsow. 1524. aastal sõlmiti Liivimaa linnade ja osade aadli vasalkondade liit usupuha- hüstuse kaitseks, kuigi ordumeister Wolter von Plettenberg ei pooldanud avalikku paavsv-

tivastasust. Linnades julgustas rae tugi kodanikke 1524–1525 ikkagi pildirüüstele, mis aga, otsustades 1527. aastast pärit kirikutulu

2 A. Vööbus, *Studies in the History of the Estonian People with Reference to Aspects of Social Conditions, in Particular, the Religious and Spiritual Life and the Educational Pursuit II. Papers of the Estonian Theological Society in Exile 19.* Stockholm: ETSE, 1970.

3 *Baltische Kirchengeschichte. Beiträge zur Geschichte der Missionierung und der Reformation, der evangelisch-lutherischen Landeskirchen und des Volkskirchentums in den baltischen Landen.* Hrsg. v. R. Wittram. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.

4 A. Isberg, *Kyrkoförvaltningsproblem i Estland 1561–1700.* Acta Universitatis Uppsaliensis. Studia Historico-Ecclesiastica Uppsaliensa 16. Uppsala, 1970.

5 J. Kivimäe, *Luterliku reformatsiooni kultuurimõjud Eestis XVI sajandil.* – Religiooni ja ateismi ajaloost Eestis III. Koost. J. Kivimäe. Tallinn: Eesti Raamat, 1987, lk. 33–56; S. Vahtre, *Kirik, aadel ja talurahvas Eestimaa XVI sajandi lõpul.* – Religiooni ja ateismi ajaloost Eestis, lk. 92–123; T. Kala, *Tallinna raad ja katoliku kirik reformatsiooni algaastail.* “Dat register der Vicarien vnd presentien wadt se don Ock van den monken”. – Muinasaja loojangust omariikluse läveni. Pühendusteos Sulev Vahtre 75. sünnipäevaks. Koost. A. Andresen. Tartu: Ajalookirjanduse Sihtasutus Kleio, 2001, lk. 149–158.

6 Eelkõige Riho Saard, kes on koostanud ka Eesti kirikuajaloo bibliograafia: R. Saard, *Eesti kirikuajaloo bibliograafia / Viron kirkkohistorian bibliografia / Bibliographie des estnischen Kirchengeschichte (1918–1997).* Helsingin yliopiston Ortodoksian ja Itä-Euroopan kirkkojen tutkimuksen laitoksen julkaisuja III. Helsinki, 1998.

7 K. Kodres, *Rootsiaegne kogudusekirik Eestis.* – Kunstiteaduslikke Uurimusi 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1995, lk. 52–89; R. Rast, *Fragmente Saaremaa sakraalsest interjööriist 17. sajandil.* – Saaremaa Muuseum. Kaheaastaraamat 1995–1996. Kuressaare, 1997, lk. 37–52; I.-K. Hein, *Keila altar ja Tobias Heintze.* Kristliku traditsiooni tõlgendused protestantlikus kirikukun- stis. Bakalau- reusetöö. Eesti Kunstiakadeemia, 2003. Käsikiri EKA kunstiteaduse instituudis.

8 A. Loit, *Eesti Rootsi valitsuse ajal 1561–1710 / Estland under den svenska tiden 1561–1710.* – Eesti ja Rootsi / Estland och Sverige. Koost. A.-M. Dahlberg, T. Tamla. Tallinn: Huma, 1993, lk. 33–47.

registri järgi,⁹ polnud kuigi hävitav. Kui linnad olid avalikult reformatsiooni poolel, siis suur osa rüütelkonnast asus ära ootama keisri seisukohta. Kuid isegi siis, kui Saksa ordu kõrgmeister, hilisem Preisi hertsog Albrecht astus evangeeliumiusku, Plettenberg seda ei teinud. Viimased ordumeistrid, Gotthard (Goddert) Kettler ja Heinrich von Galen, olid siiski juba avalikult reformatsioonimeelsed. 1555. aastal tunnistas Vana-Liivimaa aadelpkond Augsburgi usurahu. Katoliiklikud piiskopkonnad jäid endiselt alles ja linnades jätkasid tegevust mitmed kloostrid. Tallinna piiskopkond likvideeriti ametlikult 1561, kui linn ja kogu Põhja-Eesti end Rootsi krooni alla andis. Seega, veel pikka aega valitses situatsioon, kus “enam ei olnud katoliku kirikut ja veel ei olnud luteri kirikut”.¹⁰ Poolale kuulval Liivimaal kehtis alates 1582. aasta vahe-rahust ametlikult usuvabadus, kuid samas alustati ka väevõimuga rekatoliseerimist.

Olusid arvestades pole ime, et uue kiriku institutsionaalse korralduse loomine võttis kaua aega: 1533. aastal koostas Lutheri õpilane Johannes Briesmann Riiale, Tallinnale ja Tartule ühtse jumalateenistuse korra, kogu maale ühtse kirikukorralduse kehtestamise nimel hakkasid otsustavalt tegutsema aga alles rootslased.

Rootsis oli reformatsioon alanud juba 1527 ja 1550.–1570. aastatel tegeldi parajasti üleriikliku evangeelse kirikuseaduse kehtestamisega; 1558 ilmus Rootsis esimene evangeelse usutunnistuse normatiivide kogu.¹¹ Tallinnas seadsid Rootsi võimud 1561. aastal sisse superintendandi kui kõrgema kohaliku vaimuliku ametikoha ning lasid koostada linna kirikukorralduse. Selle autor oli protestantide keskses ülikoolis Wittenbergis õppinud Oleviste kiriku õpetaja Johann Robert von Geldern. 1569 sai von Geldern kuninga kinnitusel Liivimaa Rootsi valduste ordinaariuseks, s.t. sisuliselt piiskopiks. Kui Geldern

1572. aastal suri, oli ta jõudnud kohalikkude kirikut juhtida üksteist aastat. Järgmine piiskop oli Kristian Agricola, Roots ja Soome usu-uuendaja Mikael Agricola poeg, kes sai teoloogiahariduse samuti Wittenbergi ja Leipzigi luterlikes ülikoolides. 1584. aastal tegi Agricola oma valdustes esimese ringsõidu koos kuberneriga poolt määratud maakirikute visitaatori, Stargardi-lähedasest Freienwaldist pärit David Dubberchiga. Agricola tähelepanekud kiriku olukorrast riigis polnud vaimustavad ja 1586. aastal ilmus kuninga allkirjaga “*Instructio welcher gestalt in dieser Provintz Leifflandt der Kirchenn Reformation unde folgendes eine General Visitation jerlich hirauff gehalten solle werden*”. Visitatsioonikord sai valmis 1593. aastal. Nagu “Instruktsiooni...” pealkirjast näha, polnud reformatsioon Eestimaal võimude silmis ikka veel lõppenud. Reformatsiooni edukuse põhilise tagatisena nähti dokumendis kirikuõpetajate ordinatsiooni ja introduktsiooni uut korda: õpetaja määramine sai nüüdsest toimuda üksnes piiskopiinstitutsiooni kaudu, mitte kohalikest aadlikest patroonide otsustusel. Aadelkonna kaasamist reformatsiooni läbiviimisse nähti samas määrava tegurina.

⁹ T. Kala, Tallinna raad..., lk. 148–160. T. Kala andmed muudavad küsitavaks seni kehtinud teadmise hävitavast pildirüüstest, mis toetub L. Arbusowile (L. Arbusow, Die Einführung...). Viimasele toetuvad ka rahvusvahelised käsitlused, mis peavad ikonoklasmi Vana-Liivimaa reformatsiooni põhitudunuseks: S. Michalski, Bilderstürme im Ostseeraum. – Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte. Hrsg. v. P. Blickle, A. Holenstein, R. H. Schmidt u.a. München: R. Oldenburg Verlag, 2002, lk. 227–237.

¹⁰ L. Arbusow, Die Einführung..., lk. 824.

¹¹ Sellest lähemalt vt. H. Pirinen, Luterilaisen kirkkointeriöörin muotoutuminen Suomessa. Pitäjänkirkon sisustuksen muutokset reformaatiosta karoliinisen ajan loppuun (1527–1718). Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 103. Helsinki, 1996.

Kohalik põlisaadel ei tahtnud aga esialgu sugugi leppida Rootsi võimude üliluslikkusega, vaid pidas end oma maavalduses asuva kiriku peaks.

Dubberchi visitatsioonide põhjal selgub, et maakirikute põhiprobleemiks oli teoloogiliselt haritud, kõrge moraaliga vaimulike vähesus.¹² Õpetatud vaimulike sissevool Saksamaalt oli katkenud seoses Liivi sõjaga, neid jätkus hädapärast vaid linnakirikutesse. Rootsi riigi katsed lähetada Eestisse rootsi ja soome pastoreid ebaõnnestusid. Visitatsioonides kirjeldatakse ka aadlike tahtmatust halvast seisukorras olevate kirikutega koostööd teha – s.t. raha anda ja kaasvastutada. Kolmanda maakirikute visitatsioonidest ilmneva tõsiasjana tuleb silmas pidada, et kirikukoguduse enamust uus usutunnistus üldse ei huvitanud, talupoegi kirjeldatakse nii pagana- kui katoliku-usku kiindunud inimestena, kes kummardasid ja töid ohvriande oma “ristidele, pühadele hiitele ja sammastele”, “kes jooksid ühelt patukustutuselt teisele” ning “vandusid truidust siia ja sinna, Pühale Annale või Lauritsale”.¹³

16. sajandi lõpupoolel oli pilt Eestimaa luteriusu seisukohalt seega üsna troostitu. Sõdadest kurnatud provints oli majanduslikult nõrk, aadelkond töötas uuele võimule kohati veel vastu ning nappis reformatsiooni tegevlikke läbiviijaid – haritud luteri pastoreid. Olu-korda peegeldab ka kirikukunst: luterlikust kirikuarhitektuurist ja -kunstist 16. sajandil saab rääkida vaid üksikute näidete varal. Ometi võimaldab seegi vähene näidata, et luteriusu n.-ö. tuumaladel väljakujunenud teoloogilised ideed leidsid tee ka Eestisse ning väljenduse siin teostatud kirikukunsti teostes.

Kirikuhoone kui rahvakirik

Martin Lutheri järgi polnud kirikuhoone maailma miniatuurne mudel, nagu seda käsitles katoliku kirik. Lutheri eesmärgiks oli *Ge-*

meindekirche, kogudusemaja, mis teenib eelkõige usus liitunud, võrdsete liikmete huve, nii nagu seda tegi algne *ecclesia* (kr. ‘kogudus’). Juba 1530. aastal kirjutas Luther: *Das des Herrn haus heisse, wo er wonet. Und das er wonet, wo sein wort ist, sey es auff dem felde, jnn der Kirchen oder auff dem Meer.* (“Jumala maja on see, kus ta elab. Ja ta elab seal, kus on tema Sõna, olgu see põllul, kirikus või mere ääres.”)¹⁴ Lutheri seisukoht näitab ühemõtteliselt, et kirikuhoone kujutas tema jaoks usuvälist probleemi – *res externae* –, millel usu jaoks otsustavat tähendust olla ei saanud. Tänu Lutheri seisukohale ei töötanud protestantlikud teoloogid 16. sajandil välja oma arhitektuurinägemust, nagu seda tegi katoliku kirik vastureformatsiooni käigus. Lutheri “ükskõiksus” (*adiaphora*) võimaldas uut jumalateenistust läbi viia ka igas endises katoliku kirikuhoones. Alles 17. sajandi algul ilmusid lõpuks esimesed protestantliku kiriku arhitektuuri eripära formuleerivad seisukohad ning spetsiifikat teadvustades kavandati esimesed kirikud (Heinrich Schickhardt Freudenstadtis, Hendrick de Keyser Amsterdamsis jt.).¹⁵ Protestantide kiriku muutunud liturgia mõjutas kirikuruumi korraldust siiski ammu enne sajandivahetust.

Andmed Eesti ala 16. sajandi kirikuarhitektuuri kohta lubavad väita, et uusi kirikuhooneid ei ehitatud sel ajal peaaegu üldse. Põh-

¹² R. Winkler, *Der estländische Landkirchenvisitator David Dubberch und seine Zeit (1584–1603)*. Ein Beitrag zur estländischen Kirchengeschichte. Reval: Mickwitz, 1909, lk. 15.

¹³ Samas, lk. 14.

¹⁴ T. Koch, *Der lutherische Kirchenbau in der Zeit des Barock und seine theologischen Voraussetzungen*. – Kerygma und Dogma. Zeitschrift für theologische Forschung und kirchliche Lehre 1981, Bd. 27, lk. 114.

¹⁵ Vt. P. G. Hamberg, *Tempelbygge för protestanter. Arkitekturhistoriska studier i äldre reformert och evangelisk-luthersk miljö*. Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag, 1955.

justeks olid ilmselt nii keeruline poliitiline olukord ja sõjaga kaasnenud majanduslik langus kui ka puuduv vajadus uute kirikute järele: rahvaarv vähenes nii sõja kui ka 16. sajandi lõpu mitme katkulaine tagajärjel ning keskaja jooksul ehitatud kirikute võrgust piisas, et teenistusi pidada. Ainsa teadaoleva uue kirikuna valmis 1590–1609 Pärnus Poolale kuulunud Ristija Johannesele pühitsetud kirik, mille ruumivorm oli ilmselt väga lihtne; alles 1672. aastal sai kirik endale Hollandist kutsutud ehitusmeistri A. Bollardi käe all “torni, koorid ja puitlea”.¹⁶

Kogudusepingistik

Niisiis kasutas luteri kirik ka Eestimaal 16. sajandi lõpul enamasti vanu katolikuaegseid kirikuhooneid. Selge on, et suurte kogudustega linnakirikutes toimus ümberkujundamine kogudusekiriku nõuetele vastavaks kõige kiiremini. Uus ruumijaotus oli otsesõltuvuses luterliku jumalateenistuse põhifunktsioonidest, milleks olid jutlus, ühine palvetamine ja laulmine ning sakramentide jagamine.¹⁷ Tallinna 16. sajandi kirikukorralduses – nagu ka enamikus Saksa linnade kirikukorraldustes – spetsiaalselt pinke ei mainita. Nende tähtsust on eraldi tõdetud vaid üksikudel juhtudel, näiteks Quedlingburgis 1540. ja Pasewalkis 1562. aastal, kus rõhutatakse vajadust tühjendada kirikud igasugustest mittevajalikest “kõrvalaltaritest, küünaldest ja lippudest” ning teha nende asemele “puhtad, kenad, kaunistustega toolid”.¹⁸ Igal juhul said paljud protestantlikud kirikud 16. sajandi jooksul kogudusepingid; Lübecki Johannes kirik näiteks 1589. aastal.¹⁹ Olemasolevate andmete valgusel tuleb Niguliste kiriku kogudusepinke, mida järgnevalt käsitlekse, pidada *Gemeindekirche*-idee väga varaseks avalduseks ka kogu Põhja-Euroopa kontekstis (ill. 1).

Kogudusepingid telliti Niguliste kirikusse 1556–1557.²⁰ Valmisid raehärrade pink,

aga ka meeste- ja naistingid. Viimaste tellimise fakt on tähelepanuväärne, sest on teada, et linna koorekihi jaoks olid kirikus ennegi olemas kooripingid.²¹ See oli keskajal tavapärase praktika. Nüüd aga said istuma ka tavakodanikud, et kuulata jutlust, protestantliku jumalateenistuse kõige tähtsat osa. Uute pinkide algse paigutuse kohta kirikuruumis saab teha vaid oletusi. 1691. aasta Niguliste plaanil²² on näha, et kirikus oli kokku kolm pingirida, millest üks täitis ka kesklöövi. Veel 1898. aasta fotol²³ võib näha, et kantsel asetses kesklöövi kooripoolse piilari küljes, s.t. peaaegu kiriku pikihoone keskel, sellest koori poole jäid professorite, preestrite ja aadlipingid, läände raehärrade, gildi- ja tsunftivanemate ning Mustpeade venaskonna istmed (ill. 2). Meeste- ja naistingid olid kesklöövis, kantsli vastas. Plaa-

16 I. Laurik, Pärnu eesti koguduse algus ja tegevus Eesti vabariigi sünnini. – Pärnu Eliisabeti kogudus. Eel- ja ajalugu. Koost. A. Pöder. Pärnu: EELK Pärnu Eliisabeti kogudus, 2000, lk. 25–27.

17 P. Brathe, Theorie des evangelischen Kirchengebäudes. Ein ergänzendes Kapitel zur evangelischen Liturgik. Stuttgart: Steinkopf, 1906; E. W. Grashoff, Raumprobleme des protestantischen Kirchenbaues im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin: Verl. für Kunstwissenschaft, 1938; R. Wex, Ordnung und Unfriede. Raumprobleme des protestantischen Kirchenbaus im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland. Marburg: Jonas, 1984.

18 P. Poscharsky, Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barocks. Gütersloh: Verlag G. Mohn, 1963, lk. 68–69.

19 Samas, lk. 69.

20 S. Karling, Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. Õpetatud Eesti Seltsi Toimetused / Verhandlungen der Gelehrten Estnischen Gesellschaft XXXIV. Dorpat, 1943, lk. 27–38.

21 1484. a. nikerdas meister Jacob koori kirikhärrade pingi ja koorilõpmiku ette võrendi, 1491. a. valmis meister Johankeni käe all raehärrade uus pink. (M. Lumiste, R. Kangropool, Niguliste kirik. Tallinn: Kunst, 1990, lk. 39.)

22 Samas, lk. 52.

23 Tallinna Linnamuuseumi fotokogu.

nil kujutatud kantsel aga valmis alles 1624. aastal. Kus seisis tema eelkäija ajal, kui pingid valmisid, pole teada.

16. sajandi keskel valminud Niguliste meeste- ja naistepingid olid kaunistuste poolest tagasihoidlikud, raehärrade pink oli linna koorekihi staatust rõhutades nikerdatud märksa rikkalikumalt.²⁴ On tõenäoline, et pingid olid ühtlasi Tallinna rae manifestiks, mille abil kuulutati oma poolehoidu uuele usule. Seda võimaldab järeltada pildiprogramm. Niguliste raehärrade pingistiku nikerdatud otsapaneelidel kujutati ühele poole jäävas reas Aadamat, hea ja kurja tundmise puud, Taavetit ja Eevat, ning teisele poole jäävatel pingiotstel Ristija Johannest ja Mooset ning Peetrust ja Paulust.²⁵ Pildiprogrammi kuuluvad seega nii Vana kui ka Uue Testamendi tegelased. Adam, Eeva ning hea ja kurja tundmise puu viitavad pattulangemisele, käsulaudadega Mooses Seadusele. Mooses oli luterliku teoloogia käsitluses Uue ja Vana Testamendi vahendaja.²⁶ Peetrus ja Paulus viitavad Kristusele, keda pingiotstel eraldi kujutatud ei ole. Nad osutavad nii Kristuse õpetusele kui ka kirjutatud Sõna – evangeeliumi – otsustavale tähtsusele. Just apostlid tegid Kristuse ohvri sisu ja tähenduse pärast tema surma ja ülestõusmist kõigile teatavaks. Peetrust peeti seejuures apostlite liidriks, kellele Kristus usaldas taeva (seega lunastuse) võtmed. Pauluse kirjade sõnumiks oli “lunastus usu läbi Kristusesse, kes hülgas vana Seaduse ja alustas Vaimu ajastut”.²⁷ Kristusele viitasid raepingil veel ka Ristija Johannes ja Taaveti figuur, “Taaveti poeg” oli Kristuse predikatsioon.

Niguliste raehärrade pingil kajastus kokkuvõttes seega selgelt luterliku “pilditeoloogia” nn. konkordia-põhimõte. Vastakuti olid Seadus ja Arm – *Gesetz und Gnade* –, mis näitasid nii Uue ja Vana Testamendi sõnumi põhimõttelist ühtsust kui ka erinevust, mis

ühtlasi oli katoliku ja protestandi kiriku teoloogiliste lähteseisukohtade erinevus. Martin Lutheri arvates ei viinud kuulekas piiblitõdede järgimine iseenesest lunastusele, vaid see sai sündida ainult usu läbi: üksnes isiklik sügav usk tagab jumala armu. Selles mõttes “ületavad” evangeeliumid (kr. ‘hea sõnum’) Vana Testamendi, täiustavad ja viivad selle lõpuni.²⁸ ”Seaduse ja Armu” ehk “Seaduse ja Evangeeliumi” ehk “Pattulangemise ja Lunastuse” vastandlikkust illustreeris esimesena pildiliselt Lutheri hea sõber ja mõttekaaslane Lucas Cranach vanem Gotha altaril, mis valmis 1529. aastal.²⁹

Tekib küsimus, kes oli Niguliste raehärrade pingi pildiprogrammi kokkupanija? Pingiotstele sisselõigatud aastaarv “1556” osutab, et selleks võis olla Johannes Hob(b)ing, kes sai samal aastal Niguliste pastoriks.³⁰ Hobbingk suri 1558. aastal ja tema epitaafi ladinakeelses tekstis on kirjas truudus Philipp Melanchthoni ja tema väimehe, Königsber-

24 Neist enamik hävis 1944. aastal Tallinna pommitamise käigus.

25 S. Karling väidab (Holzschnitzerei und Tischlerkunst..., lk. 27), et Peetrus ja Paulus ei kuulunud algselt raepingi koosseisu. Käsikirjalises monograafias “Tallinn. En konsthistorisk översikt” (1937, ilmub eesti keeles 2004) on ta oma arvamust korrigeerinud ning on samuti seisukohal, et apostlitega pingiotsad olid raehärrade pingi osa.

26 M. Kern, Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2002, lk. 81.

27 D. H. Farmer, The Oxford Dictionary of the Saints. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992, lk. 381.

28 M. Luther, Biblia / das ist / die gantze Heilige Schrift Deudsch, 1534. Tsit. M. Kern, Tugend versus Gnade, lk. 83.

29 C. Weimer, Luther, Cranach und die Bilder: Gesetz und Evangelium. Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch. Stuttgart: Calwer Verlag, 1999, lk. 79jj.

30 Ehtslands Geistlichkeit in geordneter Zeit- und Reihenfolge. Bearb. v. H. R. Pauker. Reval, 1849, lk. 356.

gi ülikooli rektori Georg Sabinuse õpetusele – *Ex studijs dulcem fructum pro gratia Christo / Magna Philippe tibi, magna Sabine tibi.*³¹ Philipp Melanchthon oli Martin Lutheri kõige lähedasem mõttekaaslane ja tema protestantliku missiooni jätkaja. Epitaafi tekst rõhutab, et Hobbingk oli teoloogiliselt haritud mees. Ta oli õppinud Königsbergi ülikoolis.³²

Pinkide nikerdaja nimes pole selgust. Sten Karling oletas, et selleks võis olla Hans Sniddeker,³³ kes siiski oli Nigulistega dokumentaalselt seotud vaid sedavõrd, et maksis oma maja pealt kirikule kasvikut.³⁴ Meistritena tulevad kõne alla veel mitmed samal ajal Tallinnas töötanud puunikerdajad,³⁵ kuid kindlalt ei saa Niguliste-tellimust seostada nendest kellegagi.

Mis puutub Niguliste raehärrade pingi figuuride ikonograafiasse, siis nikerdaja on nende kujutamisel ilmselt kasutanud tollal kättesaadavaid eeskujusid. 16. sajandi keskpaigaks olid trükist ilmunud Martin Schongaueri, Albrecht Düreri, Lucas Cranach vanema ja Sebald Behami apostlisarjad, kuid üks-ühele ei kasutanud Niguliste pingistiku meister neist ühtki. Aadamat ja Eevat ning hea ja kurja tundmise puu madu kujutavate pingiotste puhul on meister tavaliselt ühtse stseeni jaotanud kolmeks osaks. Laialt levinud väljaannetest võis ta lähtuda näiteks Hartmann Schedeli “Weltchronik’ast” (1493), aga ka Albrecht Düreri või Sebald Behami “Patulangemise” gravüüridest. Nikerdaja tase pole võimaldanud suurte meistrite anatoomiliselt ilmekat kehaplastikat edasi anda ja seetõttu mõjuvad need ülimalt staatilistena. Ilma figuurideta meeste- ja naistepinkide otste kujundamisel on meister ideid ilmselt laenanud Heinrich Aldegreveri ornamendiraamatutest.³⁶ Soestist pärit Aldegrever oli 16. sajandi keskel Saksa alade mõjurikkaim ornamendilehtede tegija, kes “väljendas kõige täpsemini Itaalia *quattrocento* vormi ja vaimu”.³⁷

“Vere tunnistus” – Kihelkonna altar

Üheks Eesti kunsti ajaloo seni lahendamata probleemiks on altarite ja kantslite tellimise küsimus reformatsioonisajandil.

Tallinna suurtes linnakirikutes oli 1527. aastal, mil Tallinna seisused olid kinnitanud oma toetust reformaatorlikele ideedele ja mil esimesed jutlustajad suurtes linna kirikutes juba töötasid, veel paigal katolikuaegsed altaritid: Oleviste kirikus 30 altarit, Nigulistes 32, raekabelina teeninud Pühavaimu kirikus 18 altarit.³⁸ Mis neist 16. sajandi jooksul sai, pole teada. On põhjust oletada, et uusi altareid enne Liivi sõda sinsetesse kirikutesse

31 J. N. Ripke, *Epitaphium und Testament des Pastors Johannes Höbgingk zu St. Nicolai in Reval. – Das Inland. Eine Wochenschrift für Liv-, Est- und Kurlands Geschichte, Geographie, Statistik und Litteratur* 1857, Jg. 22 (34), lk. 557–564; E. v. Nottbeck, W. Neumann, *Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Zweite Lieferung: Kirchliche Kunst. Die Grabsteine Revals.* Reval: Franz Kluge’s Verlag, 1899, lk. 85.

32 L. Aarma, *Die Pfarrer im Estländischen Stift – seit der Reformation bis zum Ende der schwedischen Zeit (1561–1710).* – Kirik ja kirjasõna Läänemere regioonis 17. sajandil / *The Church and Written Word in the Baltic Sea Region in the 17th Century / Kirche und Schrifttum der Ostseeländer im 17. Jahrhundert.* Eesti Rahvusraamatukogu toimetised VII. Koost. P. Lotman. Tallinn, 1998, lk. 190.

33 S. Karling, *Holzsznitzerei und Tischlerkunst...*, lk. 37.

34 R. Kangropool, Tallinna maalijad ja puunikerdajad 1530 – ca 1640. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 7. Tallinn: Kunst, 1994, lk. 120.

35 Samas, lk. 119–121.

36 Sellele osutab juba Sten Karling (S. Karling, *Holzsznitzerei und Tischlerkunst...*, lk. 35–36).

37 P. Jessen, *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter.* Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, 1920, lk. 46; G. Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900).* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, lk. 89.

38 T. Kala, Tallinna raad..., lk. 156–159.

ei tellitud, sest viited nende tellimisele, aga ka hilisemale hävimisele puuduvad. On ka teada, et Tallinna Niguliste kiriku pealtar, Lübecki meistri Hermen Rode töö 1481. aastast, seisis algses kasutuses 1863. aastani.³⁹ 1625. aasta tulekahjus hävis ilmselt Oleviste kiriku pealtar. 1561. aastal Eestimaa protestantlikuks peakirikuks saanud Tallinna toomkirik säilitas oma pealtari arvatavasti kuni 1684. aasta suure tulekahjuni. Seega järgisid ka Rootsist saadetud peapiiskopid kodumaal 1571. aastal kehtestatud ja otseselt Lutheri seisukohti järgivat Laurentius Petri kirikuseadust, mis ei nõudnud vanadest altari-test loobumist, kuid sätestas, et põhitähelepanu peab kirikus olema suunatud ühele altarile.⁴⁰

Kuna vanades linnakirikutes olid altarid olemas (neid kaasajastati mõnikord, nagu näiteks Niguliste 1510–1515 valminud Kannatusaltar, millele 1603. aastal lisati ristilöödud Kristusega kroon; see oli tavapärase praktika ka Saksa protestantlikes kirikutes⁴¹), siis on esimesed Eesti ala protestantlikud altarid pärit hoopiski Saaremaalt.⁴² Saaremaa kuulus 1559–1645 protestantlikule Taanimaale. Juba enne seda, piiskop Johann von Münchhauseni ametiajal, oli alustatud kirikumaade sekulariseerimisega, mida jätkas Friedrich II. Saaremaa rüütelkond protesteeris selle vastu, kuid 1584. aastal andis kuningale siiski truudusvande. Alates 1562. aastast kehtis Saaremaal Martin Lutheri mõttekaaslase Johan Bugenhageni koostatud Taani kirikuseadus (“*Ordinatio ecclesiastica*”, 1537).⁴³

1591. aastal said Saaremaa Kärla ja Kihelkonna keskaegsed kirikud endale altarid. On oletatud, et praegu Saaremaa Muuseumis hoiul olevad kaks maalitud altaritiiba kuulusid Kärla altari juurde.⁴⁴ Ühel on kujutatud Aadamat ja teisel Eevat ning tiibade teisel küljel on kuus stseeni Kristuse passioonist – tegu pidi niisiis olema juba Niguliste raepin-

gilt tuttava “Pattulangemise ja Lunastuse” teemaga. Näib, et Saaremaa kirikutele lisaks sai 16. sajandil endale uue altari ka Pärnu Nikolai kirik: ühel ilmselt 19. sajandi lõpu-poollest pärit fotol on näha Madalmaade traditsioonile osutav segmentkaarse ülaosaga kappaltari vormis maalitud retaabel, millelt on paraku võimalik selgesti välja lugeda vaid keskosa teema – “Kristuse ristilöömine”.⁴⁵

Kihelkonna altar kujutab endast triptüh-honi vormis retaablit, mille keskosas on püha õhtusöömaaga kujutav maal (ill. 3). Altari tiibadel on ühel pool alamsaksa ja teisel pool

39 E. v. Nottbeck, W. Neumann, *Geschichte und Kunstdenkmäler...*, lk. 71.

40 H. Pirinen, *Luterilainen kirkkointeriöörin muotoutuminen Suomessa*, lk. 25.

41 M. Wisłocki, *Ort und Rolle vorreformatorischer Tradition im protestantischen Pommern im 16. und 17. Jahrhundert am Beispiel von Adaptionen mittelalterlicher Altäre*. – *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 1998, Jg. 47 (3), lk. 347–370.

42 1547. a. Berent Bergi poolt Kaarma kirikule kingitud altar, milles on kokku pandud 1520. aastatel erinevatele altaritele valminud kompositsioonid, osutab veel ühemõtteliselt katoliiklikule programmile (K. Markus, T.-M. Kreem, A. Mänd, *Kaarma kirik*. Eesti kirikud I. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2003, lk. 147–149).

43 O. Sild, *Kirikuvisitatsioonid eestlaste maal vanemast ajast kuni olevikuni*. Tartu Ülikooli toimetused. B, *Humaniora* 40.4. Tartu, 1937, lk. 62.

44 R. Rast, *Fragmente Saaremaa sakraalsest interjöörist...*, lk. 44, 49–50. 1591. a. tellitud altarit on Kärlas praegu alles ainult predella. Selle, nagu ka 1591. a. altarile kuulunud tiivad integreeris Balthasar Rascky 1637. a. uue epitaaf-altari koosseisu. Tiibadel kujutatatu sisu allikad ei edasta (S. Karling, *Holz-schnitzerei und Tischlerkunst...*, lk. 78). Seega on Reet Rasti oletus Aadama ja Eevaga altaritiibade kuulumisest Kärla altari koosseisu esialgu dokumentaalse katteta. Erinevalt Rastist on käesoleva artikli autor veendunud, et altaritiivad on maalitud 16. sajandil.

45 Herder-Institut/Marburg, Bildarchiv. Pärnu Nikolai kirikus jutlustasid luterlikud õpetajad juba alates 1526. a., kirik rekatoliseeriti uuesti 1582. a. ning anti luterlaste kätte taas 1617. a. (I. Laurik, *Pärnu Eesti koguduse algus ja tegevus...*, lk. 25–26).

ladina keeles väljavõte Pauluse esimesest kirjast korintlastele, milles apostel räägib püha õhtusöömaaja seadmisest (1 Ko 11: 23–25). Altaripilt illustreerib seega otseselt altari ees teostatavat armulaua sakramenti, mis oli üks protestantliku kiriku kahest sakramendist. “Püha õhtusöömaaja” kohal karniisil on armulaua, Kristuse ja ristikoguduse seost kinnitatud veel üks kord: *Das Brot das Wir breehen / ist das nicht die Gemeinschaft des Leibes Christi* (“Leib, mida sööme, kas see pole mitte Kristuse ihu kogudus”) ja *Des gesegnete Kelch welchen wir segnen / ist des nicht die gemeinschaft des blutes Christi* (“Õnnistatud karikas, mida me õnnistame, kas pole see Kristuse vere kogudus”).⁴⁶

Martin Luther pidas püha õhtusöömaaja kujutamist altaripildile kõige sobivamaks teemaks: *Wer hie lusst hette, tafeln auff dem altar lassen zu setzen, der solte lassen das abendmal Christi malen und diese zween vers “Der Gnedige und Barmhertziger HERR hat ein gedechnis seiner wunder gestiftt” mit grossen gulden buchstaben umbher schreiben, das sie fur den augen da stunden, damit das hertz daran gedeucht, ja auch die augen mit dem lesen, gott loben und dancken muessten.* (“Kui kellelegi pakub huvi tahvleid altarile paigutada, siis peab ta laskma maalida Kristuse õhtusöömaaja ja need kaks värsi “Armulik ja halastav Issand on jätnud mälestuse oma imest” suurte kuldsete tähtedega ümber maalima, et need silma ees seisaksid, et süda neile mõtleks ja ka silmadega lugeda, Jumalat kiita ja tänada saaks.”)⁴⁷ Püha õhtusöömaag, mida kasutati küll ka hiliskeskaegsetes katoliiklikes pildiprogrammides kui Kristuse passiooni ja nn. apostlikommuuniooni sümbolit, tähendas luterliku teoloogia seisukohalt Kristuse vereohvri enustust, oli Kristuse vere tunnistus. Protestantlikus maailmas oli püha õhtusöömaag – kas keskse või predellapildina – altari koos-

seisus domineeriv kuni 18. sajandini. Saksa maal seati 166 teadaolevast õhtusöömaaja stseeniga altarist vanim üles 1555. aastal Dresdeni lossikabelisse, see oli teostatud Cornelis Florise eeskuju järgi.⁴⁸

Kihelkonna altarit kroonivale vertikaalhierarhia tippu tähistavale edikulale on maalitud Kristuse ülestõusmine ning paigutatud kolm teoloogiliste vooruste skulptuuri: lastega Armastus (*Charitas*) tipus, karika ja ristiga (mille ristipuu on kadunud) Usk (*Fides*) vasakul ning ankruga Lootus (*Spes*) paremal (ill. 4). Seega viidatakse Kihelkonna altari teoloogilise programmiga veendumusele, et armulaua sakramendis on kohal ka ülestõusnud, jumaliku loomuse omandanud Kristus.⁴⁹ Ristisurma surnud Kristus võttis süütuna enda kanda inimkonna patud ning tema ülestõusmises kehastub lunastuslootus kõigile. Teoloogiliste vooruste kaasamine altari programmi rõhutab Luhteri sõnastatud ristisurmaga seotud lunastusõpetuse, ristiteoloogia ehk *theologia crucis*’e, põhipostulaate. Nimelt teostus Lutheri järgi lunastus inimese jaoks usu kaudu – *fides est causa, charitas effectus iustificationis* (“usk on õigeksmõistu põhjus, armastus selle tagajärg”) ning usklikku iseloomustas ta kui *iustus in spe*, “õiglast lootuses”, kes peab kannatama Viimsepäevakohuni, kuni ta patud lunastatakse.⁵⁰ Seega ka-

⁴⁶ Tegemist on 1 Ko 10–11 vaba kokkuvõtte, mitte tsiteerimisega.

⁴⁷ R. Wohlfeil, *Lutherische Bildtheologie*. – Martin Luther. Probleme seiner Zeit. Hrsg. v. V. Press, D. Stievermann. Stuttgart: Klett-Gotta, 1986, lk. 286.

⁴⁸ H. Oertel, *Die Vorbilder für die biblischen und emblematischen Malereien in der protestantischen Kirche – am Altar und an den Emporen*. – Geschichte des protestantischen Kirchenbaues. Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. K. Raschzok, R. Sörries. Erlangen: Junge und Sohn, 1994, lk. 259.

⁴⁹ Tänan abi eest altariprogrammi tõlgendamisel prof. Alar Laatsi.

⁵⁰ M. Kern, *Tugend versus Gnade*, lk. 138, 176.

jastas Kihelkonna altari pealmik väga täpselt luterliku teoloogilise eetika seisukohti ning teenis kirikus ühtlasi usutunnistuse ehk konfessioonipildina. Kihelkonna altari koosseis, kus piltide ja skulptuuride kõrval on oluline rõhk sõnal, peegeldab ühtlasi ka luterliku “pilditeoloogia”⁵¹ veendumust, et tekstiga “anti- ehk mitte-pildid”⁵² kuuluvad vältimatult pildilise väljenduse juurde, täpsemalt on selle aluseks ning pilti tuleb käsitleda eelkõige nende illustratsioonina.⁵³ “Püha õhtusöömaaja” pinnale maalitud ladina suurtähed – vasakul A. G. V., mille all R ja A ning paremal L. V. N., mille all T ja B – on nähtavasti piiblitsitaatide algustähed (või ka doonaatorite nimetähed⁵⁴) ning demonstreerivad luterlikule kunstile omast teksti kasutamist pildiruumi sees.

Altaritüüp ja eeskujud

Teoloogilisele programmile lisaks on muidugi huvipakkuv ka see, kust on pärit altarikujunduse kunstilised ideed. Kihelkonna altariretaabli lihtsa üldvormi juured ulatuvad keskaegse kappaltarini. Selle kuju moderniseerimine algas põhjapoolses Euroopas 15. sajandil ja oli seotud eelkõige Flandria maalikoolkonnaga. Kihelkonna altari vorm toetub Flandria kolmeosalise nn. raamaltari traditsioonile, mida Saksamaal ja ka Rootsis kasutati veel 17. sajandilgi.⁵⁵ 16. sajandil levisid ja võeti teadlikult omaks *all'antica* ideaalid: protsessi alguses seisavad Albrecht Düreri Landau altar (1511), Peter Flötnerile omistatud Erlangeni altarijoonis (u. 1525) ja anonüümne altarikavand Münchenis (u. 1530).⁵⁶ Nende altarite struktuur oli ülimalt lihtne: retaabel koosnes täisnurksest või ümarkaarrest (triumfikaar!) sammaste või pilastritega flankeeritud kesktahvlist, mida kroonis segmentkaarne lünett, harvemini kolmnurkne või skulptuuridest koosnev edikula,

ja külgtahvlitest. 16. sajandi viimasel kolmandikul mõjutas altarite kujundust juba ka Madalmaadest põhja poole jääva Euroopa “vallutanud” maneristlik arhitektooniline vormilaad. See ilmneb ka Kihelkonna altari edikula vormis, kus, nagu nägime, paikneb ühtlasi kogu altari sisuline “kokkuvõte”. Edikula lahendus osutab otseselt Hans Vredemane de Vriesi arhitektuuriraamatutes leidunud viilukujundustele (“Architectura”, Antwerpen 1565). Ka pildieeskujud on pärit samast Euroopa kandist: “Püha õhtusöömaaja” eeskujuks oli Hendrik Goltziuse 1585. aastast pärit gravüür (ill. 5) ning “Ülestõusmise” jaoks kasutas maalija samuti Goltziuse (dateerimata) lehte (ill. 6).⁵⁷ Voorused näivad olevat pärit veel ühe antwerpenlase, Cornelis Florise repertuaarist (seeria ilmus 1555).

Paraku puudub seni teave altari tellijast ning valmistaja(i)st. Võimalik on, et tellija

51 Vt. R. Wohlfeil, *Lutherische Bildtheologie*.

52 H. Belting, *Macht und Ohnmacht der Bilder. Die Perspektive der Kunstwissenschaft. – Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*. Hrsg. v. P. Blickle u.a. München: Oldenbourg, 2002, lk. 22.

53 J. Harasimowicz, “Scriptura sui ipsius interpres”. *Protestantische Bild-Wort-Sprache des 16. und 17. Jahrhunderts. – Text und Bild, Bild und Text*. Hrsg. v. W. Marms. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990, lk. 262–282, 314–318.

54 R. Rast, *Fragmente Saaremaa sakraalsest interjööri... ,* lk. 51. “A. R.” võiksid sellisel juhul osutada Reinhold Anrepile, kes 1599. a. annetas koos paari teise mõisnikuga kirikule suure hõbekarika ja 1604. a. kantsli.

55 Vt. nt. I.-L. Angström, *Altartavlor i Sverige under renässans och barock. Studier i deras ikonografi och stil, 1527–1686*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 36. Stockholm: Almqvist & Wikselle International, 1992.

56 R. Laun, *Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland 1560–1650*. München: tuduv-Verlags-gesellschaft, 1982, lk. 14.

57 *The Illustrated Bartsch 3. Netherlandish Artists: Hendrik Goltzius*. Ed. W. L. Strauss. New York: Abaris Books, 1980.

oli mõni kohalik mõisnik, Jürgen Lode, Reinhold Anrep või keegi kolmas – selline oli ajastu tavapärase praktika. On ka võimalik, et altari programmi suunas Kihelkonna pastor Leonhardus Cothenius (Kothén, Kote), kes oli juba 1570. aastatel saanud hariduse kõige tähtsamas protestantlikus õppeasutuses, Wittenbergi ülikoolis.⁵⁸ Samas võisid nii programm kui ka altar ise saabuda Kihelkonnale otse Euroopast, tõenäoliselt Taanist või ka Saksamaalt: nii kõrgetasemelist maalijat nagu Kihelkonna altaril näha, Eestis 16. sajandi lõpust teada ei ole. Impordivõimalust võiks toetada teadmine, et Goltziuse “Püha õhtusöömaag” oli Saksa protestantlikel altaritel ülipopulaarne eeskuju.⁵⁹ Selle kasuks räägib ka asjaolu, et altari tiibadel on hinged ning need lubavad altari reaalselt “kapiks” sulgeda – see aga oli transportimise oluliseks eelduseks. Kihelkonna laht oli maatõusu tõttu küll 16. sajandiks kaotanud oma tähtsuse sadamakohana,⁶⁰ kuid Saaremaa teised sadamad olid endiselt Läänemere poole avatud.

“Vaimu tunnistus” – Pühavaimu kiriku kantsel

Tallinna pürjermeister Heinrich von Lohn annetas raekabelina kasutatud Pühavaimu kirikule kantsli 1597. aasta paiku.⁶¹ Tegemist on vanima säilinud protestantliku kantsliga Eestimaal (Rannu kantsel Liivimaal valmis paarkümmend aastat varem). Puust ilma toeta kantsli polügonaausel korpusel seisavad korintose sammaste vahel keskel Kristus *Salvator Mundi*’na (ill. 7), tema kõrval raamatuid käes hoidvad evangelistid: paremal Luukas härjaga ja Johannes kotkaga ning vasakul Markus lõviga ja Matteus ingligna. Enne trepirinnatist on kantsli ühel tahul seismas mõõga ja raamatuga apostel Paulus. Trepirinnatisel on kolm stseeni: alumine kujutab sündinud Jeesuslapse juurde tulnud karjuste

kummardamist (ill. 8), keskmine Kristuse ülestõusmist (ill. 9) ja ülemine Püha Vaimu väljavalamist (ill. 10). Kantsli uksetahvlitel on kaks vaaside ja lilledega tahvlit, ukse- raamistust kaunistavad joonia stiilis hermpilastrid. Uksepealmikul seisab tekst: *DER HERR SEGEGNE DEINEN EINGANG UND AUSGANG VON NUN AN BISS IN EWIGKEIT*. (“Jumal õnnista Sinu sisse- ja väljakäiku nüüdsest igavesti”). Pealmikku kroonib Heinrich von Lohni vapp, mida flankeerivad apostlite Peetruse ja Pauluse figuurid. Kantsli kõlaräästal on samuti rikkalikult figuure: ažuurse laterna tipus troonib ristiga valitsusõuna käes hoidev õnnistav Jumal-Isa ning räästa äärtel seisavad lahtsirutatud tiibadega inglid, mõnel käed palveasendis (ill. 11). Nende vahel kartuššides on tiivaembuses inglipead.

Pühavaimu kiriku kantsli programm on mitmekihiline: see on orienteeritud ühel poolt protestantliku usutunnistuse üldiste ideede, teiselt poolt aga konkreetset Pühavaimu kirikuga seotud teoloogiliste ideede demonstreerimisele. Esimesi väljendab Kristust evangelistide keskel kujutatv korpuse programm. Koht, kus õpetaja jutlust pidas, oli otse *Salvator Mundi* kohal. Kristuse kui *Salvator Mundi* tähendus evangelistide keskel on kirjas analoogse programmiga Ober Glärsersdorfi (Szklary Gorne Sileesias) 1610. aastast pärit kantslil: “Mina olen tee ja tõde ja elu, ükski ei saa Isa juurde muidu kui minu kau-

58 A. von Schmidt, Die Pastoren Oesels seit der Reformation. Abhandlungen des Instituts für Wissenschaftliche Heimatforschung an der Livländischen gemeinnützigen und Ökonomischen Sozietät 5. Tartu: J. G. Krüger, 1939, lk. 21.

59 H. Oertel, Die Vorbilder..., lk. 260.

60 R. Truuväärt, Kihelkonna aleviku kujunemine. – Saaremaa Muuseum. Kaheaastaraamat 1995–1996, lk. 96.

61 M. Lumiste, Pühavaimu kirik. Tallinn: Eesti Raamat, 1971, lk. 32.

dul” (Jh 14: 6).⁶² Evangelistide kui tema sõna edasikandjatega seostasid Kristust juba varakristlikud teoloogid: Gregorius Magnus (suri 604) olevat öelnud, et Kristus on inime oma sünnis, härg oma ohverduses, lõvi oma ülestõusmises ja kotkas taevasse lennul.⁶³ Evangelistide seoseid oma atribuutidega tõlgendas magister Hieronymus Theodoricus 1621. aastal Sommerhauseni (Frangimaa) kiriku kantsli pühitsemisel järgmiselt:⁶⁴ Matteust saadab inimnäoga ingel tema kirjapandud Joosepi unenäo (Mt 1: 18–24) loo tõttu: ingel ilmutas end Joosepile unes ning veenis teda Maarjaga abieluliitu siduma, sest sellest liidust sünnib Jesaja ettekuulutuse järgi (Js 7: 14) Immanuel (hb. ‘Jumal on meiega’); Markust saadab lõvi, sest tema evangeeliumis ilmub esimest korda kõrbes, üksikuna kui lõvi, Ristija Johannes (Mk 1: 4), Luukast aga härg, mis on seotud 22. psalmiga: “Päästa mind lõukoera suust ja metshärgade sarvist vasta mulle!” (L 22: 22); Johannese kaaslane kotkas on seotud “kõiknägevate” silmadega, millega ta Kristust vaatas.⁶⁵ Evangeelses kirikus käsitleti evangeliste ka pastori eeskujuna: õpetaja peab olema inimlik ja rõõmus nagu ingel, vapper kui lõvi, kannatlik kui lojus ja silmad taeva poole suunatud.⁶⁶ Evangeeliume lugev ja tõlgendav pastor oli nii ka ise otsekui evangelistide hulka tõstetud. Pauluse figuuri lisamine kantsli programmi tähendas ilmselt viidet nn. *Glaubensminimum*’ile – usumiinimumile, sellele, et pastor luges kantslist ette ka katekismust.⁶⁷ Kui evangeeliumid *pro* evangelistid kirjeldasid Kristuse elu ja kannatusi, siis Pauluse kirjades võeti Martin Lutheri arvates kokku Kristuse kingitud armu (*Gnade*) idee (1 Ko 15: 10),⁶⁸ just Paulust peeti oma kolmeteistkümmene kirja ja tegevusega kristliku missiooni – ristikoguduse – teerajajaks ning kristliku teoloogia tegelikuks loojaks. Prostandid nägid apostlite õpetust n.-ö. krist-

luse *summa*’na, apostoolikumis oli lühidalt kirjas kõik Raamatus oluline, see oli “tõeline Püha Vaimu teos”.⁶⁹ Apostoolikum oli ka katekismuse aluseks. Teada on, et Lutheri esimestes katekismustes illustreeriti tema ideed apostoolikumi kolmesest jaotusest kolme pildiga: Jumal-Isa, Kristuse ristilöömise ja Püha Vaimu väljavalamise stseeniga. Nagu nägime, on kogu “kolmainusus” pildiliselt väljendatud ka Pühavaimu kiriku kantslil.

See teoloogiline seisukoht sidus kantsli programmiga teise, Pühavaimu koguduse teema. Sest nagu nägime, kujutatakse kantslil ka Püha Vaimu ja Kolmainuse ideed: Kristuse saatust kuni Püha Vaimu ilmutuseni kujutatakse trepirinnatisel; Pühale Vaimule viitab ka tavapärase tuvi (Mt 10: 20) kõlarääs-

62 J. Harasimowicz, “Non minus sunt credenzia, quam ipsi articuli”. Das apostolische Glaubensbekenntnis in der lutherischen Katechetik und Kirchenkunst des Reformationsjahrhunderts. – Kunst als Glaubensbekenntnis. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Reformationszeit. Baden-Baden: Koerner, 1996, lk. 89. Siin ja edaspidi on tsiteeritud järgmise väljaande järgi: Vana ja Uus Testament. Soome Piibliselts, 1989.

63 P. Poscharsky, Die Kanzel, lk. 194.

64 Samas.

65 Kirjanduses tuleb ette ka teistsuguseid tõlgendusi: Matteust saatvat tiivuline inimene, kuna ta kirjeldab oma evangeeliumis detailselt Kristuse lihakssaamist, nagu oleks seda ise kõrvalt jälginud; Markuse lõvi olla seotud sellega, et tema evangeelium rõhutab Kristuse – Juuda Lõvi – kuninglikku väärikust; Luuka härg on seotud tema evangeeliumis rõhutatud Kristuse kui preestriga – härg oli preestrite ohvriloom; Johannest saatev kotkas sümboliseerib kõrgeimat inspiratsiooni (ilmutust). (G. W. Ferguson, Signs and Symbols in Christian Art. London, Oxford: Oxford University Press, 1989, lk. 126, 131–132, 135.)

66 P. Poscharsky, Die Kanzel, lk. 194.

67 J. Harasimowicz, “Non minus sunt credenzia...”, lk. 88.

68 P. Poscharsky, Die Kanzel, lk. 123.

69 J. Harasimowicz, “Non minus sunt credenzia...”, lk. 91.

tal – “taeval”,⁷⁰ kolmainu idee tipneb ingliskoori keskel trooniva Jumal-Isaga. Kolmainus on kristliku kiriku sirm ja kaitse (Ilm 1). Kõlaräästa inglid on vaimud, kes Jumala lapsed tema juurde tagasi toovad.

Nii Püha Vaimu väljavalamise kui ka Jumal-Isa kujutamine kantslitel oli protestantlikus traditsioonis 16. sajandil üsna haruldane,⁷¹ kuid seda tuli siiski ette (Hamburg, Quedlingburg, Helmstedt, Wolfenbüttel) just sajandi lõpul. Tallinnas peaks Püha Vaimu ja Kolmainuse sedavõrd tugev rõhutamine kantsli programmis osutama soovile väljendada kristliku idee järjepidavust siinses kirikus – Pühavaimu kogudust ja seeki mainiti Tallinnas esmakordselt juba 1316. aastal. Püha Vaimu väljavalamine (Ap 2) viitab üldiselt ristikoguduse sünnile, kogudusele, mis nüüd koondus kantsli ümber.⁷² Ja nagu on kirjas portaalipealsel: kantslisse sisenedes sisenetakse Jumala maailma – see on maailm, mida esindab kantslist öeldud sõna. Nii ülestõusmine kui ka Püha Vaimu väljavalamine rõhutasid seega veel kord pastori missiooni, sest Kristus kuulutas taevasse minnes apostlitele: “...aga te saate Püha Vaimu väe, kes tuleb teie peale, ja peate olema minu tunnistajad Jeruusalemmas ja kõigel Juuda ja Samaariamaal ja maailma otsani!” (Ap 1: 8.) Kantsel oli “Jumala viinamäe vahitorn”.⁷³ Kantsli korpust liigendavate viinamarjaväetidega *salomonica*-sammaste ikonograafilist tähendust ei maksaks samuti unustada. (“Mina olen tõeline viinapuu ja minu Isa on viinamäe aednik” – Jh 15: 1.)

Pühavaimu kantsli programmi koostas ilmselt kiriku pastor Balthasar Rüssow, kes oli 1559–1562 õppinud teoloogiat Stettini akadeemias ning viibinud lühemat aega ka Wittenbergis ja Bremenis. Rüssowi naine Anna oli Pühavaimu kiriku kantsli donaatori rae-härra Lohni nõbu.⁷⁴ Rüssowi 1578. aastal Rostockis ilmunud “Chronica der Proiuntz

Lyfflandt”, mis kirjeldab Vana-Liivimaa ajalugu 12. sajandist kuni kaasajani, peegeldab hästi tema laiaulatuslikke teadmisi ja teoloogilisi hoiakuid. Reformatsiooni tulekut Vana-Liivimaale kirjeldas ta järgmiselt: *Anno 1522 by disses Meisters Regeringe, hefft dat Licht des hilligen Euangelij in den Lyfflendischen Steden angefangen tho lüchtende vnde also ydt de Lüde tho dem rechten vorstande Gödtlikes wordes vorlüchtet hadde...* (“1522. aastal selle meistri [Wolter von Plettenbergi – K. K.] ajal hakkas Püha evangeeliumi valgus Liivimaa linnades särama ja inimesi hakati valgustama Jumalasõna õiges mõistmises...”)⁷⁵ Rootsi valitsust kirjeldas Rüssow kui Issanda õnnistust, kes hoolitses, et “vaest Liivimaa rahvast puhtas jumalasõnas Augsburgi usutunnistuse järgi õpetataks”.⁷⁶ Nii siis oli ka Balthasar Rüssow luterliku ortodoksia esindaja. Kantsli tellimisel oli talle küllap toeks Rootsi 1571. aasta kirikuseaduse säte, mis õhutas kirikuid endale kantsleid hankima ja paigutama neid kirikus “sobivasse” (*bequemmast*) paika.⁷⁷ Nii nagu Saksa maal, Rootsis ja Soomeski, oli “sobivaimaks paigaks” kirikuumis hästi valgustatud koht,

70 P. Poscharsky, Die Kanzel, lk. 135. Näib tõenäoline, et Pühavaimu kantsli kõlaräästal olid tuvi ümber koonduvates väljades, mis praegu on tühjad, algselt ka tekstid – see oli kõlaräästastel tavaline.

71 Samas, lk. 125, 165.

72 Samas, lk. 172.

73 A. Veringer, Ein Christliche Predig / Von der newerbawten Kirchen zur Frewden-Statt: Welche an stat einer Letzin predig gehalten worden / Anno 1608, den Ersten Maij. Stuttgart, 1609, fol. 10. Tsit. J. Harasimowicz, “Non minus sunt credentia...”, lk. 93.

74 P. Johansen, Balthasar Rüssow als Humanist und Geschichtsschreiber. Quellen und Studien zur baltischen Geschichte 14. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1996, lk. 121jj.

75 Tsit. “Kroonika” 2. väljaande järgi: B. Rüssow, Chronica der Proiuntz Lyfflandt. Riga, 1584, lk. 34.

76 Samas, lk. 152.

77 H. Pirinen, Luterilaisen kirkkointeriöörin muotoutuminen Suomessa, lk. 81.

kus pastor nägi evangeeliumi ette lugeda. Ajal, mil kantslit veel polnud, tehti seda ilmselt lugemispuldist.

Kokkuvõttes võib tõdeda, et Pühavaimu kantsli programmi koostaja oli hästi kursis protestantlikus Euroopas 16. sajandil juba kinnistunud kantslikujunduse traditsiooniga. Aastaks 1600 oli ainuüksi Saksa alade luteriusu kirikutesse tellitud ligi 340 kantslit.⁷⁸ Peter Poscharsky on viidanud, et erinevalt altari pildiprogrammist, mis toetus Lutheri enda seisukohale, kujunesid kantslite ikonograafilised programmid märksa mitmekesisemaks. Neist kõige levinum oli nelja evangelistiga programm (u. pooltel juhtudest) kantslikorpusel ning neist omakorda ühel kolmandikul oli evangelistide keskel *Salvator Mundi*, seega põhimõtteliselt sama kui Pühavaimu kirikuski. Sellele programmile ühe või kahe figuuri lisamine – Pühavaimus siis Pauluse – oli samuti levinud.⁷⁹ Näeme niisiis, et mitte alati ei väljendatud 16. sajandi kantslitel luterliku pilditeoloogia põhiteemat, Seaduse ja Evangeeliumi vastandlikkust, vaid rõhutati eelkõige Sõna – piibliteksti, katekismuse ja jutluse – ümber koondunud koguduse ideed. Seda tüüpi kantslikorpuse programme on nende laia leviku tõttu pärast 1577. aasta “Formula Concordiae”⁸⁰ kokkuleppeid nimetatud ka “normaalprogrammiks”.⁸¹ Viimase keskmeks oli Kristus (kas *Salvator Mundi*’na või ristilöödult). Üsna tüüpiline oli Saksa aladel seegi, et kantsli trepirinnatisele nikerdati või maaliti Uue Testamendi stseenidest Kristuse sündi ja ülestõusmist, Püha Vaimu väljavalamist kujutati, nagu juba mainitud, märksa harvem. Erinevus katoliku kiriku kantsli programmidest seisnes selles, et viimastel kujutati Jumal-Isa, Kristust, apostleid ja evangeliste sageli segamini pühakute ja kirikuisadega.

Viidata võib veel ühele Pühavaimu kantsli omadusele, nimelt kantsli kui epitaafi funk-

sioonile, mis väljendub raehärra Lohni vapi lisamises kantsli uksepealmikule. Kantslite doneerimine epitaafi asemel oli protestantlikus maailmas tuntud juba 16. sajandi keskkel.⁸² Sageli kuulus annetatud kantsli juurde ka ristilöödu ja põlvitava donaatori pildiga epitaaf. Just niisugust juhtumit esindas Niguliste kiriku kantsel (1624). Raehärra Lohni jaoks tähendas annetus jumalasõna levitamise väärtuse tunnustamist ning selle kaudu mälestamise ja lunastuse n.-ö. ärateenimist. See näitab, kui võrd kaugel oli tema pragmaatiline arusaam Lutheri teoloogia tegelikust sisust. Donaatori isiku silmatorkav eksponeerimine on ühtlasi märk kirikukunsti jätkuvast sekulariseerumisest, mis oli alanud juba hilis-keskajal.

Teostus, kantslitüüp ja eeskujud

Mis puutub Pühavaimu kantsli teostusse, siis lähem vaatlus kinnitab, et selle kallal töötas vähemalt kolm meistrit.⁸³ Kantsli korpuse *salomonica*-sambad, Kristuse, Matteuse, Johannese, Markuse, Karjuste kummardamise ja ülestõusmisstseeni ning kõlaräästa on nikerdanud üks meister; Luuka, Pauluse ja Püha Vaimu ilmumise teine meister, kes tegi nähtavasti ka kantsli ukse ja trepirinnatise hermpilastrid; ust kroonivad Peetruse ja Pau-

⁷⁸ P. Poscharsky, Die Kanzel, lk. 102.

⁷⁹ Samas, lk. 113–114.

⁸⁰ 1577. a. “Formula Concordiae” koosnes “Epitome’ist” (“Summarischer Begriff der streitigen Artikeln”) ja “Solida declaratio’st” (“Allgemeine Erklärung etlicher Artikel der Augsburgischer Konfession”), mis selgitasid reformatsiooni põhimõtteid. (F. Hauck, G. Schwinge, Theologisches Fach- und Fremdwörterbuch. Berlin: Evangelische Verlaganstalt, 1980, lk. 97.)

⁸¹ P. Poscharsky, Die Kanzel, lk. 165.

⁸² Samas, lk. 210.

⁸³ Seda kinnitavad nii S. Karling (Holzschnitzerei und Tischlerkunst...) kui ka M. Lumiste (Pühavaimu kirik).

luse keegi kolmas. Pürjermeister Lohn suri 1626,⁸⁴ mida võib tinglikult pidada kantsli lõplikuks valmimisaastaks. Kantsli korpuse ühtne arhitektoonika ja dekoor ning korpuse figuuride ja trepipaneeli stseenide meistrite osaline kokkulangemine ei jäta siiski kahtlust, et programm pidi olema algselt paika pandud.

Pühavaimu kantsli korpuse, kõlaräästa ja trepirinnatise vorm oli omas ajas tavapärase. Polügonaalne, sageli ka keskosas trigonaalselt – nagu Pühavaimu kirikus – kujundatud arhitektooniline korpus oli Saksa protestantlikel aladel kõige enam levinud kantslivorm. See toetus Itaalia renessansskantslikunstist pärit tüübile (nt. Sta. Croce kiriku kantsel Firenzes, Benedetto Maiano, 1472–1476), kus korpuse tahud olid sammastega flankeeritud⁸⁵ ja nii võis neist igäüht vaadelda väikese triumfikaarena, mis raamistas enda sees olevat “pilti”. Itaalia renessansskantsel omakorda kujutas endast kesk-aegse nn. refektooriumikantsli tüübi edasiarendust, mida iseloomustas “rippumine” seinal või piilaril, kusjuures korpust toetas konsool.⁸⁶ Protestantlik kantslikunst võttis omaks ka muud kujunduselemendid: kõlaräästa, trepi ja trepiportaali.⁸⁷ 16. sajandi lõpu ja 17. sajandi protestantlikel kantslitel toetas korpust seejuures enamasti jalg, mis kujutas Moosest või mõnd muud Vana või Uue Testamendi tegelast.⁸⁸ Pühavaimu kirikus esinev konsoolile toetuva korpusega mudel oli eriti levinud Madalmaadega külgnevas Saksa loodeosas Brementis⁸⁹ ning iseloomustas ka tuntud Lübecki meistri Tönnies Eversi töökoja kantsleid.⁹⁰ Kõlaräästa roll tähtsusust 16. sajandil: ka üksikute hiliskesk-aegsete kantslite juurde kuulunud kõlaräästast vajasis nii protestantlikud kui ka katoliiklikud kirikud selleks, et jutlus paremini kuulda oleks; kui keskajal sai püstitiseisev kogudus hõlpsasti kantsli ümber

koonduda, siis nüüd polnud see pinkide tõtu enam võimalik.

Kantsli nikerdanud meistrite stiil ja dekoorimotiivistiku valik on erinevad. Korpuse Kristus ja kaks evangelisti on väikeste peadega ja peente sõrmedega, maneristlikus, kergelt väändunud poosis, samas laadis on teostatud ka kaks esimest trepirinnatise stseeni. Korpuse Paulus ja Luukas on kõrgemad ja korpulentsemad, rõivadrapeering lopsakam ja laiema joonega. Samamoodi on modelleeritud ka Püha Vaimu väljavalamise stseen. Erinevad on korpuse evangelistide ja apostli alla nikerdatud ehistahvlid – kui esimestel võib näha rullisornamendiga kartuše, siis Pauluse-alune tahvel demonstreerib pahkmikstiili, mis on kooskõlas ukse ja trepirinnatise balustrite nikerduslaadiga. Kolmandat meistrit, kes teostas uksepealsed apostlid, iseloomustab figuuride väljavenitatus, rõivadrapeeringute lame ja sirge langemine.

Eeskujuraamatutest kasutas esimene meister nähtavasti Wendel Dietterlini “Architectura”⁹¹, mis ilmus 1598. aastal Nürnbergis. Sellele osutavad eelkõige viinamarjaväätidega korintose sambad (ill. 12) ning mitme muu dietterlinliku motiivi kasutamine: spiraalse allosaga termid kõlaräästal, rosetid. Teise meistri dekoorimotiivistik näib pärinevat Gabriel Krammeri raamatust “Architectura”, mis

⁸⁴ S. Karling, *Holzschnitzerei und Tischlerkunst...*, lk. 81.

⁸⁵ I. Rüttegrod-Reichmann, *Kanzeln. – Die Kunst des protestantischen Barock in Hamburg*. Hrsg. v. V. Plagemann. Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2001, lk. 104–105.

⁸⁶ Samas, lk. 104.

⁸⁷ P. Poscharsky, *Die Kanzel*, lk. 103.

⁸⁸ Samas, lk. 186.

⁸⁹ R. Gramatzki, *Bremer Kanzeln aus Renaissance und Barock*. Pezelius und die Folgen. Bremen: Verlag H. M. Hauschild, 2001, lk. 29.

⁹⁰ S. Karling, *Holzschnitzerei und Tischlerkunst...*, lk. 82.



1.
Niguliste kiriku raehärrade pingistik
Vasakult: Adam, Pattulangemise puu, Taavet ja Eeva
1556–1557
Niguliste Muuseum-Kontserdisaal
Tallinna Linnamuuseumi fotokogu



2.
Niguliste kiriku interjäär 1898. aastal
Tallinna Linnamuseumi fotokogu



3.
Kihelkonna kiriku altar
Püha õhtusöömaeg
1591
Autori foto



4.
Kihelkonna kiriku altari ülaosa
Kristuse ülestõusmine, Usk, Lootus ja Armastus
Autori foto



5.
Hendrik Goltzius
Püha õhtusöömaeg
1585



6.
Hendrik Goltzius
Ülestõusmine
Dateerimata



7.
Tallinna Pühavaimu kiriku kantsel
Salvator Mundi
Autori foto



8.
Pühavaimu kiriku kantsli trepirinnatis
Karjuste kummardamine
Autori foto



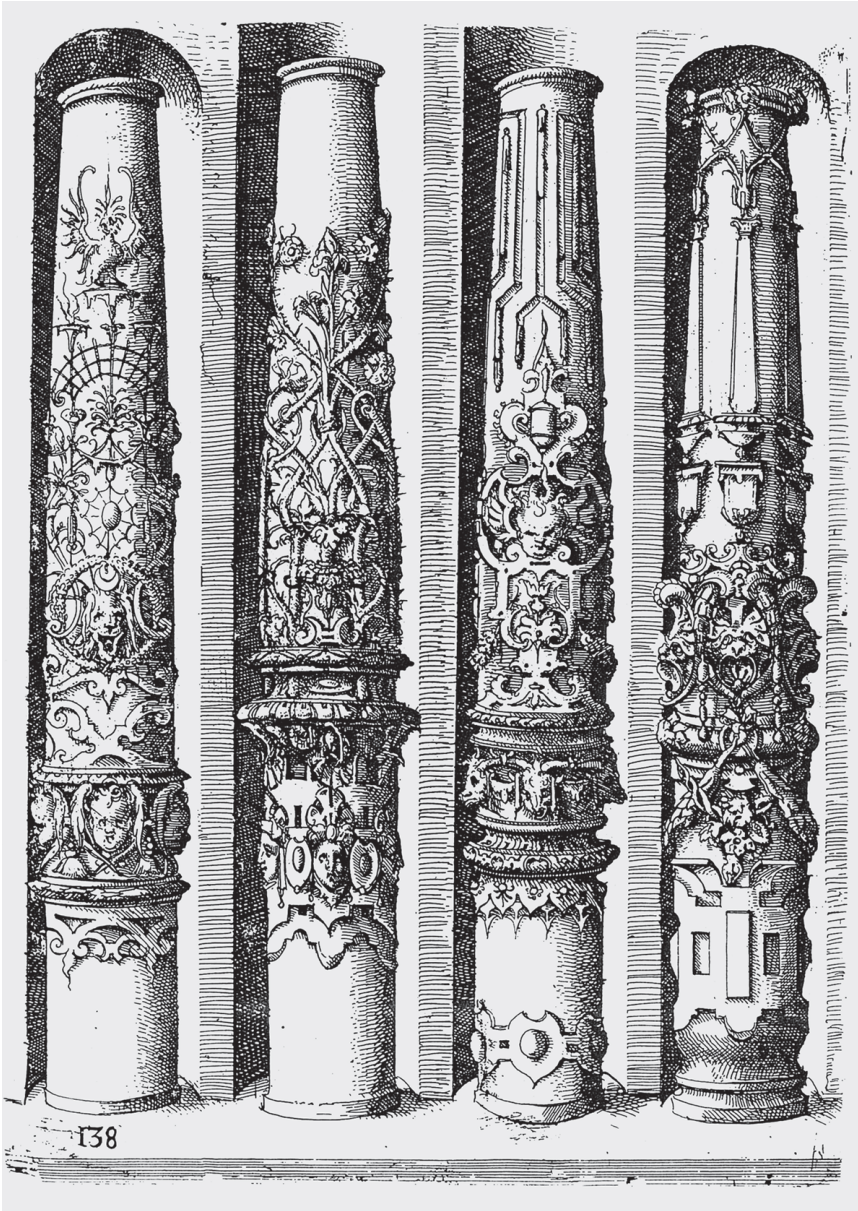
9.
Pühavaimu kiriku kantsli trepirinnatis
Ülestõusmine
Autori foto



10.
Pühavaimu kiriku kantsli trepirinnatis
Püha Vaimu väljavalamine
Autori foto



11.
Pühavaimu kiriku kantsli kõlarääst
1597 – 17. sajandi algus
Autori foto



12.
Wendel Dietterlin
Korintose sammas
"Architectura". Antwerpen, 1598



13.
Sebald Beham
Salvator Mundi
1520



14.
Philippe (Philips) Galle
Ülestõusmine
1580. aastad



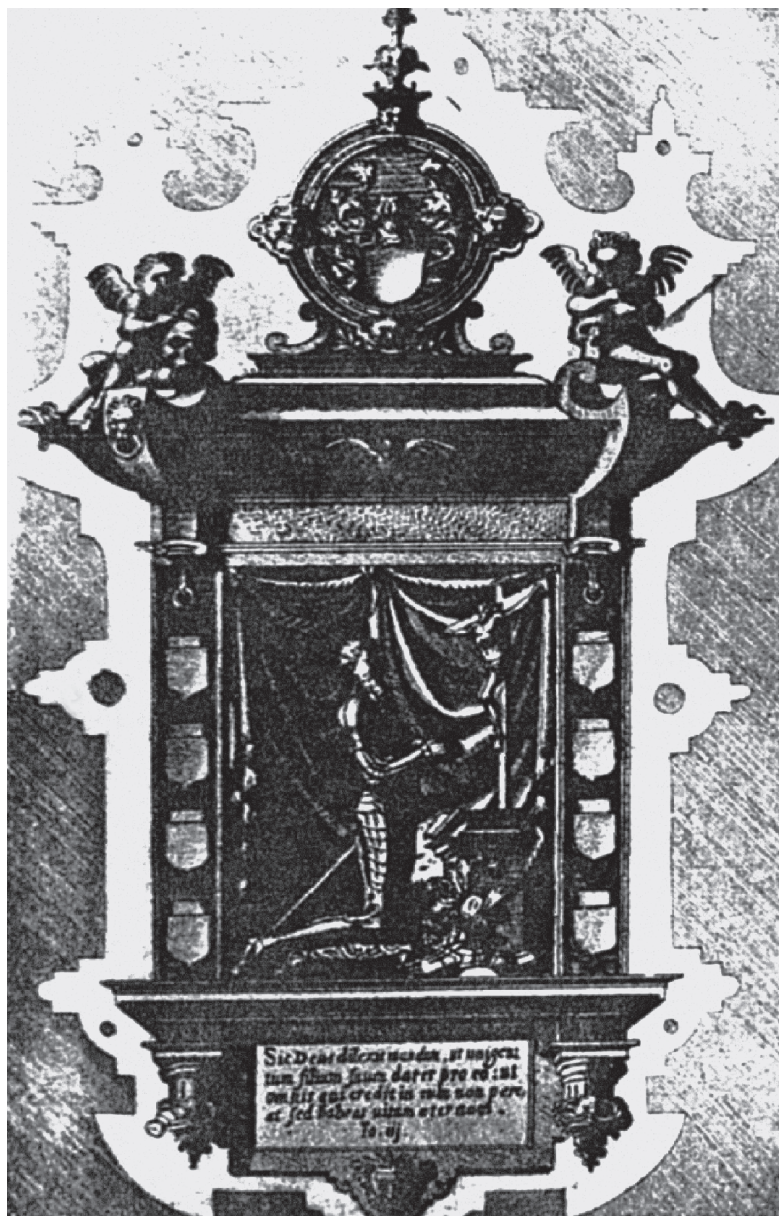
15.
Philippe (Philips) Galle
Püha Vaimu väljavalamine
1587



16.
Arent Passer
Pontus de la Gardie ja Sofia Gyllenhielmi
hauamonument Tallinna toomkirikus
1595
Peeter Säre foto



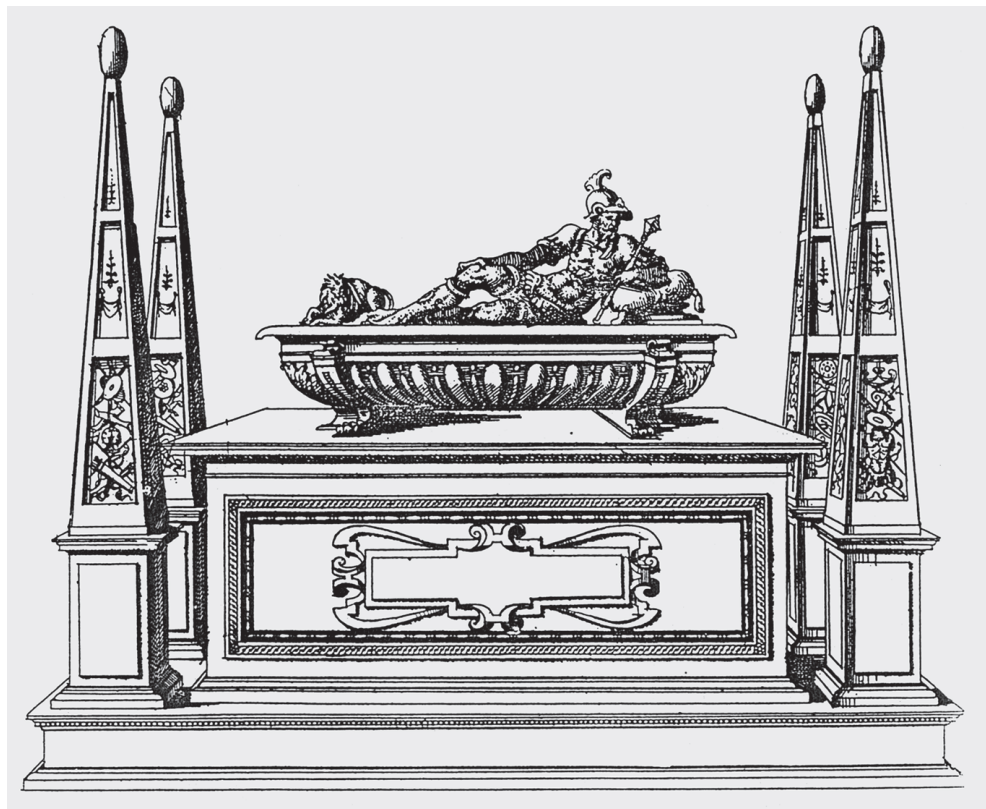
17.
Arent Passer
Epitaafi keskosa: Ülestõusmine. Vasakul Vaal ja
Surm, paremal Moosese käsulauad
1595
Autori foto



18.
Cornelis Floris
Epitaaf
"Inventie". Antwerpen, 1557



19.
Sebald Beham
Peypus-piibli tiitelleht
Nürnberg, 1530



20.
Jacques Androuet du Cerceau
Hauamoument
"Le trois livres d'architecture". Paris, 1559

ilmus Prahast 1600. aastal. Apostlite kujutamisel on nikerdajad toetunud katoliku kiriku rüpes väljakujunenud ikonograafilisele traditsioonile, mida aktsepteeriti ka protestantlikus pildikunstis. 16. sajandi kõige enam levinud illustreeritud piibliväljaandes – Virgil Solise (1560 Frankfurdis, kuni 1606. aastani ilmusest veel 12 trükki) ja Jost Ammani (1565) piiblis kujutati evangeliste ruumis istuvatena, saatjaks traditsioonilised atribuudid. Ka Tobias Stimmeri laialt levinud pildisari “Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien” (1576) kujutas evangeliste samamoodi.⁹¹ Lisaks sellele tegid evangelistisarju – nüüd juba püsti seisvatena – ka hollandlased Marten de Vos ja Jan Wierix. Neid kasutasid meelsasti ka saksa meistrid.⁹² 16. sajandil ilmuse osalt samadelt hollandi gravööridelt ka mitmeid apostlisarju. *Salvator Mundi* ikonograafia algne pildieeskuju näib pärinevat Nürnbergi tuntud nn. *Kleinmeister*’ilt Sebald Behamilt (1520) (ill. 13).⁹³

Kantsli trepirinnatise kolme stseeni ikonograafilisteks eeskujudeks on olnud laialt tuntud Antwerpeni gravööri Philippe (Philips) Galle lehed (ill. 14, 15).⁹⁴

Ühegi kantsli juures töötanud meistri nime pole dokumentaalselt teada. Pühavaimu kantsli valmimise ajal tegutses Tallinnas Berent Geistmann ehk Berent Hollender, keda mainitakse esmakordselt just 1597. aastal kui tsunftijänes.⁹⁵ Geistmanni töödest Niguliste kiriku tarvis pole midagi alles, fotode järgi on käekirju raske võrrelda. Üksikud kokkulangevused motiivivalikus (krooniga inglipead, rosetid) ei luba veel Geistmanni kasuks otsustada.⁹⁶ Teine potentsiaalne meister on Bernt Bennicker (Benecker) Schnitker, keda Tallinnas mainitakse esmakordselt 1596. aastal ja kelle teeneid Tallinna raad alates 1602. aastast tõendatavalt kasutas.⁹⁷ Pühavaimu kantsliga võis seotud olla ka Adam Pampe, kes viibis Tallinnas teadaolevalt 1613.

aastast ja kes 1616. aastal sai Pühavaimu kirikut tasu pildiraami nikerdamise eest.⁹⁸ Sten Karlingi arvates oli just Pampe see, kes vahetas Pühavaimus välja Bennickeri ja teostas kantslikorpuse Pauluse ja trepirinnatise hermpilastrid.⁹⁹ Kolmandana oletas Karling kantsli valmimisel Tobias Heintze osalust, kes võis nikerdada Peetruse ja Pauluse figuurid kantsli uksepealsel.¹⁰⁰ Võrreldes aga Pühavaimu kaht apostlit dokumentaalselt Heintzele atribueeritava Keila altari omadega, osutub see oletus põhjendamatuks.¹⁰¹

91 Vt. The Illustrated Bartsch 19. Part 2. German Masters of the Sixteenth Century. Hans Rudolf Manuel (Deutsch). Tobias Stimmer. Ed. J. S. Peters. New York: Abaris Books, 1988.

92 Vt. C. Schweikert, Brenck. Leben und Werk einer fränkischer Bildschnitzerfamilie im 17. Jahrhundert. Bad Windsheim: Fränkisches Freilandmuseum, 2002. Artikli autoril pole seni õnnestunud hollandlaste nimetatud graafiliste sarjadega tutvuda.

93 H. Zschelletschky, Die “drei gottlosen Maler” von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit. Leipzig: VEB E. A. Seemann, 1975, lk. 305.

94 A. Dolders, The Illustrated Bartsch 56. Netherlandish Artists. Philips Galle. New York: Abaris Books, 1987.

95 S. Karling, Holzschnitzerei und Tischlerkunst..., lk. 44.

96 S. Karling ega M. Lumiste ei seosta Pühavaimu kantslit Berent Geistmanniga.

97 R. Kangropool, Tallinna maalijad ja puunikerdajad..., lk. 123; S. Karling, Holzschnitzerei und Tischlerkunst..., lk. 87.

98 R. Kangropool, Tallinna maalijad ja puunikerdajad..., lk. 124.

99 S. Karling, Holzschnitzerei und Tischlerkunst..., lk. 160.

100 Samas, lk. 88.

101 Rasti andmetel pidasid 1990. aastate alguses Pühavaimu kirikut külastanud Rootsi restauraatorid Peetruse ja Pauluse figuure 19. sajandi tööks. Argumendiks oli nende rõivaste kinnitusviis, mida 17. sajandil ei tuntud. Oletust, et figuurid lisati alles 19. sajandil, võiks toetada seegi, et on vähetõenäoline, et algprogrammis plaaniti kantslile kaks Paulust.

Kokkuvõttes tuleb kantsli meistrite küsimuses niisiis koos Mai Lumistega tõdeda: kuna arhiiviallikad puuduvad, pole Pühavaimu kantsli teostajate kohta võimalik midagi kindlat väita.¹⁰² Küll aga on teada, et kantsli kujundust linnas imetleti ja toodi teistele meistritele eeskujuks: kui Tobias Heintze sõlmis 1626. aastal lepingu Oleviste kiriku raepingi teostamiseks, pidi selle “pilt ja nikerdus” vastama Pühavaimu kiriku kantsli omale: *dass Bild und Schnitzwerk an ganzem Stuele auf sauberste, so gut die Arbeit am predigstuell zum heiligen Geist ist gemacht.* (“Pildi- ja nikerdustöö tuleb kogu tooli ulatuses teostada kõige puhtamalt, nii hästi nagu on see töö tehtud Pühavaimu kantsli juures”).¹⁰³

Surmakunst – De la Gardie hauamonument

Protestantlikud teoloogilised arusaamad peegelduvad ka 1589–1595 Tallinna toomkiriku kooris valminud Pontus de la Gardie ja tema abikaasa Sofia Gyllenhielmi hauamonumendi kujunduses (ill. 16). Rootsi sõjamarssali, prantsuse päritolu de la Gardie viimset puhkepaika tähistab kaheosaline monument, mis koosneb sarkofaagist ja selle taha seinale kinnitatud epitaafist. Sarkofaagi – kivist kirstu – katab kahe lamava, pead patjadel ja palves kätega figuuriga plaat. Nii peatsis kui ka jalutsis tõusevad kirstu otstest voluutidega viilud. Jalutsipoolse viilu välisküljel on kujutatud küünarnukki kolbale toetavat ja teises käes liivakella hoidvat poisikest ning tekstitahvlit, millele on kirjutatud: *hodie mihi, cras tibi* (“täna mulle, homme sulle”). Sarkofaagi kahele otsaküljele on raiutud ladinakeelsed tekstid, milles kirjeldatakse väejuhti kui sõjajumalat, rõhutatakse tema surma kuulsusrikkaid asjaolusid ning tõdetakse: *Et mors haec vitae nil nisi caussa no-*

vae est (“Ja selle elu surm pole midagi muud kui uue (elu) põhjus”).¹⁰⁴ Algselt tõusid sarkofaagi nurkadest taeva poole ka väikesed obeliskid, mis asendati praeguste vaasidega ilmselt 18. sajandil.¹⁰⁵ Kirstu koori poole jääva külje kahest langetatud tõrvikuga inglise toetatud reljeefil on kujutatud Narva lahingut, mille Pontus võitis venelaste vastu 1581. aastal. Sarkofaagi nurki rõhutavad piklikud pilastreid meenutavad tahvlid, millel on kujutatud antiiksõduri sõjavarustuse ja muusade atribuutikaga trofeekimpe. Orgita dolomiidist¹⁰⁶ sarkofaagil kujutatud oli algselt osaliselt värvitud ja kullatud. Ka epitaaf on raiutud paekivist, kuid selle põhikorpust liigendavad korintose sambad on tehtud punakiulisest marmorist – viimane on Eesti kunsti ajaloos haruldane materjal.

Sarkofaagi kujundusel on selge seos surnu isikuga, mida väljendab iga detaili ikonograafiline tähendus ja seda avavad tekstid. Kogu sarkofaag “jutustab” nende abil Pontus de la Gardie surmaminekust. See on tragöödia, nagu “ütleb” lisaks otsatekstile ka ühel tahvlitest kujutatud tragöödiamask, mis on paigutatud antiikse sõjarüü – õilsa sõjamehe sümboli – alla. See on paratamatus, nagu “ütleb” lisaks otsatekstile ka liivakell ja surnukolbaga poisike. Tekstile lisaks “ju-

¹⁰² M. Lumiste, Eesti maalikunst ja skulptuur 16. sajandi alguskümnenditest kuni ca 1640. Väitekirja kunstiteaduste kandidaadi kraadi taotlemiseks. Tallinn, 1975. Käsikiri Tallinna Linnaarhiivis, lk. 81.

¹⁰³ S. Karling, *Holz schnitzerei und Tischlerkunst...*, lk. 116.

¹⁰⁴ Vt. täielik tekst: E. v. Nottbeck, W. Neumann, *Geschichte und Kunst denkmäler...*, lk. 44.

¹⁰⁵ S. Karling, Arent Passer. Lisand Tallinna kunstiajaloole. – Vana Tallinn III. Tallinn: Tallinna Ajaloo Selts, 1938, lk. 34; H. Üprus, *Raidkivikunst Eestis XIII–XVII sajandini*. Tallinn: Kunst, 1987, lk. 152.

¹⁰⁶ H. Perens, E. Kala, *Paekivi kasutamisest Tallinnas*. – Vana Tallinn XII (XVI). Tallinn: Estopol, 2002, lk. 21.

tustatakse” lahkunu kuulsusrikkast surmast ka obeliskide – juba antiigis tuntud kuulsusemärgi – abil.

De la Gardie hauamonumendi juurde kuulava epitaafi ülesehitus on altaritüüpi ning koosneb madalast predellakujulisest osast ja retaablilt meenutavast kolmeosalisest põhikorpusest, mida kroonib edikula. Kõige tipu on paigutatud medaljon ja urn. Epitaafi põhikorpuse keskel on portaalraamistuses kujutatud ülestõusva Kristuse figuuri, mida ümbritsevad inglipeadega pilved (ill. 17). Taamal on näha Kolgata mäel seisvaid riste. Kristuse jalge all hoiab pärani suuga koletuslik mereloom oma lõugade vahel skeletti. Selle stseeni kõrval on riigiõuna – ristiga maakera – ümber keerdunud madu. Riigiõuna ja mao kõrval on lahtilöödud raamat.

Võime oletada kirjeldatud stseeni mitmetähenduslikkust, mis oli uusaja alguse pildikunstile üldomane.¹⁰⁷ Ühelt poolt tähendas Kristuse ülestõusmine lunastuse kuulutust. Joon ja Vaala stseen (Jn 2), mida Kristuse all on kujutatud, oli ülestõusmise vanatestamentlik paralleel: nii nagu Kristus tõusis üles kolm päeva pärast ristilöömist, sülitas vaal välja kolm päeva tema kõhus olnud Joon. Avatud suuga vaal, kelle suhu on kadumas skelett, surma märk, võis aga paralleelselt viidata ka Pontuse uppumisele Narva jões. Riigiõun, mis oli kasutusel nii *Salvator Mundi*, Maaailma lunastaja, kui ka ilmaliku ülemvõimu sümbolina, võib teoloogilise tähenduse kõrval ühtlasi osutada Pontuse surma asjaoludele: riigiõuna ümber keerdunud, kurjust ja kuradit sümboliseeriv madu võib tähistada Narvas de la Gardie vastaseks olnud Venemaad. Kahe alumise stseeni kõrval lahtilaotatud raamat viitab Moosese käsulaudade abil Seadusele ning toob sellega epitaafi kesksesel pilti ka “Seaduse ja Armu” teema.

Epitaafi külgtiibade kaks naisfiguuri sidusid kristliku lunastuse teoloogiliste voorus-

tega: lunastus on võimalik vaid usu läbi (*sola fide*), mis oli Martin Lutheri sõnastatult reformatsiooni kandev teoloogiline idee. Teoloogilisi voorusi kujutavad epitaafil karika ja ristiga Usk (vasakul) ning ankruga Lootus (paremal). Lootuse rolli väljendas Paulus oma kirjas roomlastele – *Spes non confidens* (“...aga lootus ei jäta häbisse, sest Jumala armastus on välja valatud meie südameisse Püha Vaimu läbi, kes meile on antud.” – Ro 5: 5). Ülestõusmine on lootuse objekt, loodetakse seda, mis kunagi aegade lõpus juhtub. Lunastus ja seega ka usk on ülestõusmisest tuleneva lootuse vundamendiks.¹⁰⁸ Lunastuse, usu ja lootuse ideed võimendasid veelgi epitaafi “vundamendiks” olevale predellale paigutatud istuvaid evangeliste kujutavad reljeefid. Gooti minusklites tekst kuulutab igavest elu: *ich bin eine auferstehung vnd das leben wer an mich gleubed wird leben op er aleinn sterbe vnd wer da lebet vnd alenort an mich der wirt nimmer mehr sterben*. (“Mina olen ülestõusmine ja elu; kes minusse usub, see elab, ehk ta küll sureb! Ja igaüks, kes elab ja minusse usub, see ei sure igavesti.” – Jh 11: 25–26.) Kristuse kohal edikulal on esindatud lahkunud, sinna paigutatud Pontus de la Gardie ja Sofia Gyllenhielmi vappidega. Epitaafi kompositsiooni krooniks seatud ümar medaljon ja urn rõhutavad veel kord põhikorpusel esetatud ususõnumit: medaljoni keskel on kujutatud Jehoova päikest, mille kiirtesse on heebreatahtedega kirjutatud “Jehoova” ja selle alla deviis: *Fortitudo Nostra* (ld. ‘Meie jõud’).

Et mõista uusajal nii laialt levinud epitaafi tähendusvälja, peab põgusalt peatuma ka

¹⁰⁷ Vt. C.-P. Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Wörter. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit.* – Wolfenbütteler Forschungen 33. Wiesbaden: Harrassowitz, 1987.

¹⁰⁸ Tänaproff. Laatsi abi eest ka selle tõlgenduse sõnastamisel.

epitaafi mõistel. Epitaafi tunti Euroopas juba 13. sajandil, mil see tähendas siitilmast lahkunu suurust ja teeneid meenutavat luuletust. Sama nimega hakati tähistama ka kiriku seinale paigutatavaid maalitud või nikerdatud pilte, mida on teada juba 14. sajandist. Epitaafi iseloomulikuks tunnuseks oli tema mitteseotus hauaga: pilt võis rippuda küll selle läheduses, kuid võis põhimõtteliselt olla ka “ükski”, nii kiriku sise- kui välisseinas. Epitaafi funktsioon oli jõuda visuaalsete vahenditega mälestusluulega sama eesmärgini: see oli pilt, mis meenutas lahkunut teda ühtaegu ka kujutades. Samas ei peetud epitaafi juures teenistusi, see oli mõeldud eelkõige surnu lähedastele privaatseks mälestamiskohaks, olles sisuliselt ka lahkunu monument.¹⁰⁹

Tavaliselt kuulus epitaafipildi koosseisu peale lahkunu ja tema pereliikmete ka mõni stseen Uuest või Vanast Testamendist ning samast laenatud tsitaat. Piltepitaafi struktuuris oli neist igaühel täita oma roll. Piiblistseen oli seotud selle poole põlvil palvetava lahkunuga, keda sageli kujutati koos naise ja lastega. Luterlik reformatsioon, mis tähtsustas evangeeliumide rolli, eelistas ka piltidel kujutada eelkõige Kristuse elukäiguga seotut. Kõige sagedasemad epitaafidel kasutatud stseenid olid Kolgata mäele ristilöödud Kristus, Kristuse haudapanek ja ülestõusmine. Nende poole lahkunu(d) palvetas(id)ki. Kristuse kannatuste kujutamine viitas luterliku teoloogia veendumusele, et kannatused on Jumala poolt antud elu paratamatud kaaslased. Usus elades sai iga inimene osa Kristuse võidust surma üle. Luterlik epitaafipilt oli seega ühtlasi ka konfessioonipilt, lahkunu usu ja vagaduse kinnitus.¹¹⁰

Eestis ulatuvad varaseimad teated reformatsioonijärgetest piltepitaafidest 16. sajandi keskpaika. 1558–1559 ostis Mustpeade vennaskond Tallinna Oleviste, Niguliste ja Pühavaimu kirikutesse matusepaigad ja tel-

lis “maalitud pildid” (*gemalte Tafel*).¹¹¹ 1558. aastal valmis Niguliste pastori Johann Hobbingi epitaaf. Enamik 16.–17. sajandil tellitud epitaafe olid maalitud ning varustatud puust nikerdatud raamistustega. Siiski tehti Eestis epitaafe ka kivist, põhjuseks ilmselt nii materjali, traditsiooni kui ka meistrite olemasolu. Kõige suurejoonelisem Eesti kivist piltepitaaf mälestas Tallinna aadlimeest Antonius von dem Buschi. Ristilöödud ja palvetavat perekonda kujutav epitaaf seati 1608. aastal üles Niguliste kiriku Antoniuse kabelisse ja sellegi teostas Arent Passer.

Eelpoolöeldu põhjal saame järeldada, et de la Gardie perekonna epitaaf ei järginud klassikalist traditsiooni: see paiknes Pontuse haua kohal (ta maeti juba 1586)¹¹² ning ei kujutanud Kristuse poole palvetavaid lahkunuid. Selle asemel leiame sarkofaagi kaanelt palvetavad Pontuse ja Sofia. Ka ristatud kätega *Spes* epitaafil võis viidata palvetavale surnule.

Pontus de la Gardie hauamonumendi ikonograafilist programmi kokku võttes võime tõdeda, et sarkofaagil ja epitaafil on ühendatud usu ja lunastuse ning võimsa väejuhi tegude ülistuse teemad. Ilmneb Martin Lutheri teoloogilisele maailmakäsitlusele iseloomulik joon: Luther (ja tema järel Johannes Agricola ja Ulrich von Hutten) toetasid ole-

109 K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1976, lk. 198.

110 K. Cieslak, *Tod und Gedenken: Danziger Epitaphien vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. Einzelschriften der Historischen Kommission für Ost- und Westpreußische Landesforschung 14. Lüneburg: Verlag Nordostdeutsches Kulturwerk, 1998, lk. 7–9.

111 M. Lumiste, *Eesti maalikunst ja skulptuur...*, lk. 60.

112 *Die Urkunden der Grafen de Lagardie in der Universitätsbibliothek zu Dorpat*. Hrsg. v. J. Lossius. Tartu, 1882, lk. 82.

masolevat ühiskondlikku hierarhiat – maailmakorda –, pidades seda Jumala poolt antuks. Selle maise maailma tipus oli riik, mida kandsid valitseja ja aadelkond.¹¹³ Seega toetas Luther keskajast pärit seisuslikku hierarhiat, mis jagas ühiskonna kleruseks, aadliks ja talurahvaks. Aadli funktsioon oli selles maailmas omade kaitsmine ja võõraste vastu sõdimine. Luther kirjutas 1520. aastal: *Szo ist die weltlich gewalt schuldig, zuschuetzen die unshuldigen*. (“Nii on ilmaliku võimu/vägivalla kohus süütute kaitsmine”).¹¹⁴ Lutherlik positsioon, mis käsitles aadliseisust sünnipärase vooresena, kajastus 16. sajandil ilmunud arvukates “Adelsspiegel”ites.¹¹⁵ Just sellise aadli ülistust väljendab ka de la Gardie hauamonument.

Teisalt peegeldab Pontus de la Gardie monument ka Lutheri käsitluse muutumist, mis algas juba reformaatori eluajal. Muutumist on seotud eelkõige Philipp Melanchthoniga, kes jõudis usu kui ainsa lunastuse garantii ja kannatamise kui tõelise õigluse idee juurest vooresliku inimelu vajaduse tunnustamiseni: siinpoolses elus korda saadatud head teod sillutavad teed pääsemiseni. Vooreslikkust tuleb väärtustada kui saavutust,¹¹⁶ “Jumal päästab selle, kes seda tahab”.¹¹⁷ Vooresliku elu ja lunastuse funktsionaalne seostamine oli Melanchthoni käsitluses vajalik eelkõige ühiselu hüvangu – *bonus communae* – nimel.¹¹⁸ Talle oli selge, et arenev (linna)ühiskond vajab toimimiseks ühiseid eetilisi väärtusi. Neid tohtis kanda juba ka kolmas seisus, kelle vooreslikkus võis tõsta “vooresaadli” seisusesse.¹¹⁹ Pontus de la Gardie hauamonumendi kontekstis on aga oluline nimelt teenete ja lunastuse seostamine – üht rõhutatakse sarkofaagi ja teist epitaafi pildiprogrammiga.

Eeskujud ja teostus

De la Gardie monument telliti Arent Passeri käest, kelle jaoks see oli esimene töö Tallinnas. Monumendi püstitamise idee tuli Rootsi kuningas Johan III-lt, ilmselt eelkõige põhjusel, et Pontuse naine Sofia oli kuninga tütar. Monumendi programmi pani arvatavasti paika de la Gardie perekond ja monumendi tellimust finantseerinud, samuti prantsuse päritolu relvavend Johan de la Blaque. Passeriga sõlmiti leping “epitaafi ja selle juurde kuuluvate kujude valmistamise[ks] näidatud patrooni ja kaju järgi”.¹²⁰ Lepingus märgitud tingimus *nach gezaigter Patron* võib tähendada nii seda, et tellija nõudis Pontus de la Gardie figuuri portreelist sarnasust lahkunuga, kui ka seda, et monumendi eeskujuna andis tellija.

Pontus de la Gardie hauamonumendi vormil ja pildikeelel oli mitmeid eeskujusid. Epitaafi triumfikaare vorm on laenatud 16. sajandi teisel poolel nii Madalmaades, Prantsusmaal kui ka Preisias kuninglikke ja kõrgaadli hauamonumente kujundanud Antwerpeni meistri Cornelis Florise loomingust. See levis ka trükitud kujul: seeria “Inventie” il-

113 L. Febvre, Martin Luther. Üks inimsaatus. Tallinn: Varrak, 2003, lk. 231–233.

114 M. Luther, An der christlichen Adel deutscher Nation. Tsit. H. Borggreffe, Humanistischer Tugendbegriff und aristokratisches Standesdenken. Positionen zum Adel in der Literatur des 16. Jahrhunderts. – Der Adel in der Stadt des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 25. Marburg: Jonas, 1996, lk. 79.

115 H. Borggreffe, Humanistischer Tugendbegriff..., lk. 80.

116 M. Kern, Tugend versus Gnade, lk. 215jj.

117 L. Febvre, Martin Luther, lk. 243.

118 M. Kern, Tugend versus Gnade, lk. 216.

119 Samas, lk. 219.

120 Die Urkunden..., lk. 82, tsit. S. Karling, Arent Passer, lk. 31.

mus 1557. aastal (ill. 18).¹²¹ Eelkõige on “florislikud” seinamonumendi arhitektoonika ja kompositsioon. Ka voorused viitavad Cornelis Florisele, kes kasutas neid alati oma monumentide kujundamisel. Florise eeskujul loodi 16. sajandi lõpul epitaafe silmatorikavalt palju nii Preisimaal kui ka Sileesias.¹²²

Sõnumit edastavad pildid on teostatud samuti tuntud eeskujuraamatute abiga. Ülestõusva Kristuse ikonograafia laenas Passer ilmselt Nürnbergi gravööri Sebald Behami 1530. aastal illustreeritud nn. Peypus-piibli väljaande tiitellehelt (ill. 19).¹²³ Just sellel – ja mitte veelgi tuntumate protestantlike piibliillustraatorite Albrecht Düreri, Lucas Cranach vanema ja Hans Holbein noorema gravüüridel – kujutati Kristuse jalge all ka skeletti, Surma. Kas 1526. aastal ilmunud Uue Testamendi või Peypus-piibli tiitellehelt on ilmselt laenatud ka koos oma sümbolitega kujutatud istuvate evangelistide pildid. Eeskujudest on veel selgelt äratuntav antwerpenlase Cornelis Bosi sõjarüüsid kujutavate embleemide (1550.–1560. aastad) kasutamine.

Sarkofaagi kujundamisel ei olnud aluseks Florise eeskuju. On tõenäoline, et Passer ja/või tema prantslastest tellijad olid tuttavad arhitekti ja viljaka publitseerija Jacques Androuet du Cerceau väljaandega “Le trois livres d’architecture”, mis ilmus Pariisis esmakordselt 1559. aastal ja 1582. aastal juba kolmandas trükis (ill. 20). Just du Cerceau pakkus aadlimonumentide kujundamiseks rüütlitega sarkofaage, mille tüpoloogiline traditsioon ulatus tagasi keskaega. Du Cerceau kaasajastas sarkofaagi vormi ning lisas obeliskid, tema kavandite kaudu levis moderniseeritud sarkofaag ka Rootsi, näiteks teostas Willem Boy ühe niisugustest 1580. aastal Gustav Vasa mälestuseks Uppsala toomkirikusse. Sarkofaag-haua ikonograafiline kaanon määras ka de la Gardie sarkofaagil kujutatud Pontuse ja Sofia figuuride poosi ning

kujutamisi viisi. Eriti torkab vahe silma, kui võrrelda nende jäiku kujusid seinamonumendi kõrgreljeefsete, nõtkelt ja tundlikult modelleeritud voorusefiguuridega, milles ilmneb renessansiga alanud natuuritruu kujutamise taotlus. Samas on lahkunute nägude modelleerimisel püüeldud uusaja alguse hauakunstile iseloomuliku portreelise sarnasuse poole. Võimalik, et viimasel taotlusel oli seos arusaamaga, mille kohaselt surnu ülestõusmine toimub samas “nahas” (*Leichnam, Leib*), millega ta siinilmas maha maetakse.¹²⁴ See-ga võidi portreelisust pidada konkreetse isiku lunastuse jaoks hädavajalikuks – viimisel kohtupäeval saab ta oma keha tagasi ja astub jumalariiki.

De la Gardie’de sarkofaagi kaunistuseks raiutud lopsakate puuviljadega kimpude täpsed eeskujud võib leida Hans Vredeman de Vriesi arhitektuuriraamatutest.

121 Vt. R. Hedicke, Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im XVI Jahrhundert II. Berlin: Julius Bard, 1913.

122 Vt. nt. J. Harasimowicz, Schlesische Epitaphien und Grabmäler der Reformationszeit: Ihre Typen und architektonisch-plastische Struktur. – Renaissance in Nord-Mitteleuropa I. Schriften der Weserrenaissance-Museums Schloß Brake 4. Hrsg. v. G. U. Großmann. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1990, lk. 189–224.

123 Vt. R. Zschelletzschky, Die “drei gottlosen Maler”..., lk. 199, 291.

124 Just nii kirjeldab surmaga seotut oma trükises “Arstim surma mürgi vastu...” Niguliste kiriku magister Erico von Beeck (E. v. Beeck, *Artzney wider des Todes Giffft...*, Reval, 1633). Niisugune arvamus polnud siiski nähtavasti üldlevinud – Niguliste pastori Ludovicus Dunte katekismuses öeldakse: *Im Tode sirbt der Laub /aber die Seele nicht... Der Staub muss wider zu der Erden kommen... vnd der Geist wider zu Gott der ihn gegeben hat.* (“Surmas sureb keha, aga mitte hing... Tolm peab uuesti maaks saama... ja Vaim uuesti Jumala juurde minema, kes ta andnud on”). (L. Dunte, *Catechismus-Grund / Das ist: Fürtieme Hauptsprüche* auss H. Gottlider Schrift. Revall, 1638.)

Igal juhul tuleb tunnistada, et Arent Passer ja tema tellijad orienteerusid oma ajastu ideedes ja eeskujudes väga hästi. Meisterlik on ka Passeri nikerduskunsti tase. Skulptorina, s.t. figuuride kujutajana, on Passer võrreldav paljude 16. sajandi lõpupoolel Madalmaadest Preisimaani õukonna ja linnapatritsiaadi telimusel töötanud meistritega.

Kokkuvõtteks

Eestis esimese reformatsioonisajandi lõpupoolel teostatud kirikukunsti objektid kajastasid kõik tõepoolest, nagu Rüssow seda kirjeldas, Augsburgi usutunnistust, ortodoksset luterlust, mida 16. sajandi lõpul toetas ametlikult ka Rootsi võim. Kirikukunsti eesmärk oli usku kinnitada, inimesi ka ruumi ja piltide abil veenda, et selles peitub lunastus. Martin Lutheri ideesid järgides kujunes kirikust kogudusehoone, milles inimene sai osa Jumala sõnast. Jumalateenistuse ajal mahtusid kõik seisused istuma, silmad eelkõige kantsli poole. Pinkide kujundus manifesteeris linnakogukonna poolt vaimustusega tervitatud reformaatorlikke ideid. Altari pildiprogramm oli suunatud selle kui “Vere tunnistuse” ning kantsli oma kui “Vaimu tunnistuse” väljendamisele – just nii, nagu seda oli tõlgendanud Martin Luther.¹²⁵ Seega – nagu kõigis teistes luteriusu maades – toetati Eestiski kirikusisustust kaunistavate piltidega protestantlikku liturgiat ja illustreeriti kirikus kuulutatavat sõnumit. Ainult piiblitekst, *sola scriptura*, oli luterliku “pilditeoloogia” alus ja selle esmane eesmärk oli sõnumi ilmekas piltlikustamine “harimatute” jaoks. Piltide sisu oli valdavalt kristoloogiline – suunatud Kristuse kui inimkonna pattude kandja ja lunastaja isikule. Mõnikord, nagu võis näha Pühavaimu kantslil, lisati pildiprogrammi ka kohalik, konkreetse kirikuga seotud teema.¹²⁶ 16. sajandi teisel poolel seoti teoloogiline sisu eetilise-filosoofilisega ning lunastus inimese

väärika ja vooresliku eluga. Luterliku pildikunsti iseloom oli seega esmajoones retooriline ja didaktiline ning Saksa tuntud protestantlikes ülikoolides¹²⁷ õppinud Eesti pastoriid olid sellest kahtlemata teadlikud.

Altari, kantsli, pingistiku ja hauamälestusmärkide programmides kasutati protestantlikus Euroopas, eelkõige Madalmaades ja Saksamaal, üldtuntud pildieeskujusid. 16. sajandi lõpuks, umbes aastaks 1580, oli eelkõige Lucas Cranach vanema ja Hans Holbein noorema alustatud protestantlik ikonograafiline kaanon paljude trükiste – piibliväljaannete ja spetsiaalsete gravüüriseeriade – kaudu juba levinud ja kinnistunud.¹²⁸ On ilmne, et trükitud eeskujude abil töötasid ka Eestis tegutsenud meistrid. Seda kinnitavad teostatud töödele lisaks ka üksikud säilinud

125 Mis puutub protestantliku kiriku esimesse, ristimissakramenti ehk “Vee tunnistusse”, siis esimesest reformatsioonisajandist pole andmeid ühegi uue ristimisnõu valmimisest. Võib arvata, et kirikutes kasutati edasi katolikuageste ristimisnõusid. Need on märgitud eespool nimetatud Niguliste kiriku, aga ka teiste Tallinna kogudusekirikute 1691. aastal valminud plaanidele. (S. Karling, Tallinn under den svenska tiden. Konsthistoriska anteckningar. – Svio-Estonica. Studier utgivna av svensk-estniska samfundet / Akadeemilise Rootsi-Eesti Seltsi toimetused. Vol. XX (1). Lund, 1971. lk. 104, 114.) Tallinna Oleviste ja Niguliste kirikutes seisis ristimisnõu tollal keskaegse tava kohaselt endiselt kiriku lääneosas, teistes kirikutes oli see uuema luterliku kombe järgi paigutatud altari sooni, koguduse vaatevälja.

126 See oli üldlevinud tava juba keskajal. Vt. H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1994, lk. 3.

127 Kokkuvõtte Eestis tegutsenud pastorite päritolust ja õpikohtadest leiab: L. Aarma, *Die Pfarrer im Estländischen Stift...*, lk. 184–207.

128 P. Poscharsky, *Das lutherische Bildprogramm. – Die Bilder in den lutherischen Kirchen*. Ikonographische Studien. Hrsg. v. P. Poscharsky. München: Scang, 1998, lk. 21.

käsitöoliste raamatunimekirjad.¹²⁹ Esimese reformatsioonisajandi kirikukunst Eestis on seetõttu vägagi rahvusvahelise ilmega. Selles peegeldub ühtlasi renessansiga alanud ning üha arenev kunstnikuambitsioon,¹³⁰ mille käsitlemiseks siinses artiklis enam ruumi ei jätkunud.

129 Neist varaseimad teadaolevad on küll pärit alles 17. sajandi algusest. Näiteks Hans Mahleri varainventaris 1620. a. on mainitud *Biblische figuren des Alten Testaments Virgilij Solis ja Noch i buch von allerley Kupfer stucken nebenst den Perspecti vom Johan Friesen* [Vredeman de Vries – K. K.]. (Tallinna Linnaarhiiv, f. 230, n. 1, s. B. t. 8, lk. 11.)

130 16. sajandi sakraalkunstile oli iseloomulik kasvav teadlikkus “kunstina” olemisest. Vt. M. Kemp, *The Altarpiece in the Renaissance: A Taxonomic Approach*. – *The Altarpiece in the Renaissance*. Ed. P. Humfrey, M. Kemp. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1990, lk. 3–6.

Redemption through Faith Lutheran “Pictorial Theology” and Its Models in Estonia during the First Century of Reformation Summary

The beginning of Estonian early modern history is complex: in addition to the introduction of the Reformation, the relatively short period saw the Livonian War (1558–1582), the collapse of the ruling Livonian Order and the continuing war between Sweden, Russia and Poland. As a result the Swedish Crown acquired Tallinn (Reval) and the North Estonian counties in 1561, and the whole of the northern part of Old Livonia (Estland) in 1583; Saaremaa (Oesel) was taken over by Denmark, and Poland got control of Livonia (Livland) – part of today’s South Estonian and North Latvian territories.

The power struggle between the states and the emergence of new rulers failed to change the structure of the local society and its cultural orientation. The society, which had been established and was functioning according to the “German” model served as a migration destination, even during Swedish rule in the 16th–17th century people still came to Estonia mainly from German-speaking areas.

The Reformation as a revolt against the Catholic Church echoed throughout Old Livonia as early as in 1521. In three major Tallinn parish churches lutherans preached starting from 1523. But for decades the situation persisted that “the Catholic church was no longer, and the Lutheran church was not yet there”. It was the Swedish who took up the task of establishing uniform church laws and regulations for the whole country. In 1586 the King signed “*Instructio*” on how to implement church reformation effectively. The rather forlorn general picture in the 16th century was also reflected in religious art.

From the second half of the century there are a few examples of the Lutheran church art and architecture on the basis of which the research can be based.

As can be concluded from the examples discussed below, church objects made in Estonia during the end of the Reformation century were faithful to the ideas of the Augsburg Confession. Following Luther's and Melancthon's ideas, the church was turned into a congregational building, in which the Word of the Lord was preached to the people. The pastors working in Estonia were obviously well aware of this new confessional meaning and the significance of the images. The clergy seemed to know of the sources from which the "right" pictures could be obtained. The books – the Bibles and the series of prints – recognised in the whole of the Lutheran region in late 16th century Europe were used. As we know from the (rare) booklists, dating back to the early 17th century, the artisans possessed those books.

***Gemeindekirche* – the church building as house for the people**

In Martin Luther's opinion the church building was a church for the people – *Gemeindekirche* – as a house for the congregation. Luther permitted services to be conducted in the former Catholic Church buildings. However, the altered liturgy changed the church interiors and furnishings. The new division of space was determined by the main functions of the evangelical service: the sermon, the joint prayer and singing, and the offering of the sacraments.

The data regarding the 16th century church architecture on the Estonian territory allow the claim that virtually no new church buildings were erected at the time. The network built up during the Middle Ages satisfied the needs.

To listen to the sermon

One of the earliest manifestations of the *Gemeindekirche* in Estonia were the pews commissioned by the richest Tallinn congregation, that of St. Nicholas' Church, in 1556–1557. The pews for the town councillors (*Ratsherrn*), as well as for ordinary men and women were installed. Now seating was provided for the ordinary people as well, so that they could listen to the sermon. The congregation was seated around the minister, preaching from the pulpit.

The bench for the *Ratsherrn* boasted rich carvings. Evidently the pews acted as the town council's manifest support to the new evangelical faith. The carved panels depicted Adam, the Tree of Knowledge, David and Eve at one end, and John the Baptist, Moses with the tablets, and St. Peter and St. Paul at the other end. The pictorial programme of the pews could have been the following: there is a reference to three Old Testament themes – to the Fall (Adam, Eve, and the Tree), the Law (Moses) and the Gospel (the apostles who spread the teaching of Christ). It was Luther's idea of opposing the Old and the New Testaments, the "Fall and the Redemption" and the "Law and Grace" (*Gesetz und Gnade*).

The advisor for the pictorial programme of the pews might have been pastor Johann Hob(b)ingk. He was born in Coesfeld in Westphalia and had studied in the Lutheran University of Königsberg.

Communion – the altar of Kihelkonna Church

In 1527 when Tallinn had declared its support to the Reformation ideas and the first preachers were already working in major urban churches, these buildings still had Catholic altars: 30 altars in St. Olaf's Church, 32 in St. Nicholas' Church, 18 in the Church of

the Holy Spirit. There is reason to believe that the Lutheran church in Estonia followed the principle, emphasised in the 1572 Swedish church law that allowed the old altars, but required that attention in churches should be focused on one altar.

Since the old urban churches had their own old altars the first new altars in the Estonian territory were set up on the island of Saaremaa (Oesel). From 1559 to 1645 Saaremaa was controlled by Lutheran Denmark. In 1591 the Kärla (Kergel) and Kihelkonna (Kielkond) churches of Saaremaa acquired altars with a clearly Lutheran message.

The altar of Kihelkonna is a retable in the form of a triptych, with a painting of the Last Supper in the middle. The wings represent the “anti-picture” – they bear only text, one wing a Low German, the other a Latin text extracted from St. Paul’s First Epistle to the Corinthians, in which he unfolds the importance of the Lord’s Supper (1 Cor 11: 23–25). As we know, Martin Luther considered The Last Supper the most suitable scene for an altarpiece.

The crown of the Kihelkonna altar features three sculptures: the theological virtues *Caritas* (Charity, on top) and *Fides* (Faith) and *Spes* (Hope) on either side. In the middle there is a painting of the Resurrection. The theme of the Christian faith, the congregation and the Holy Communion was thus supplemented by the subject of Christ’s Passion, which bore the message: passing away on the cross Christ took upon himself the sins of mankind. In this way his human (Last Supper) and divine (Resurrection) essence are both represented on the altar.

To sum up, the altar in Kihelkonna Church reflected the ideas of Lutheran theology, and served as a confessional image in the church, which illustrates and strengthens theological concepts. The tradition of presenting the verbal and the pictorial together was a typically

Lutheran practice which emphasised the primary function of the Word and the assisting function of the image – in Luther’s opinion, images were useful for the illiterate and the young.

Unfortunately, there are no sources about the patron(s) and maker(s) of the altar. It is likely that the altar arrived from Western Europe, probably from Denmark or Germany. The initiative for the commission may have come from the pastor of Kihelkonna Church Leonhardus Cothenius (Köthen, Kotte), who had been trained in Wittenberg.

Confession of the Holy Spirit – the pulpit of the Church of the Holy Spirit

The Tallinn burgomaster Heinrich von Lohn donated the pulpit around 1597 to the Church of the Holy Spirit, also used as the Town Hall Chapel. This is the second oldest surviving Protestant pulpit in Estonia (the oldest is the Rannu (Randen) pulpit, made about thirty years earlier). In the middle, between the Corinthian orders on the pulpit’s wooden polygonal casket stands Christ as *Salvator Mundi*, with the Evangelists on both sides. One panel of the pulpit depicts Apostle Paul. The staircase has three scenes: the lowest shows the Adoration of the Shepherds, the central one Christ’s Resurrection, and the last the Descent of the Holy Spirit (Pentecost). The pulpit portal is crowned with Heinrich von Lohn’s coat of arms, flanked by the figures of Apostles Peter and Paul (additions from the 19th century). The sounding board of the pulpit abounds with figures as well: the benedictory Our Lord the Father is enthroned at the top of the lantern; the edges are adorned with angles, wings spread wide, some clasping their hands in prayer. The carouches between the angels have angels’ heads embraced by the wings.

The whole pictorial program of the pulpit thus aspires to express the general ideas of the evangelical faith on the one hand, and specific theological ideas linked to the concept of the Holy Spirit on the other. The pastor preached directly above *Salvator Mundi*. Christ was embodied in the Evangelists, who spread his word. Apostle Paul was probably meant to make a reference to the so-called *Glaubensminimum*, to the catechism. The striking emphasis on the Holy Spirit on the pulpit in Tallinn could refer to a wish to express the continuity of the Christian idea in this very church – the earliest mention of the Holy Spirit congregation and hospice dates back to 1316.

The original programme of the pulpit was most probably designed by the pastor of the Church of the Holy Spirit, Balthasar Rüssow (1536–1600), who had studied in Stettin and Wittenberg. A closer look at the pulpit in the Church of the Holy Spirit confirms that at least three artisans had worked on it over a short period of time, presumably until 1626, when Lohn died. Not a single master's name has a documentary verification.

The Death – de la Gardie's tombstone

The tombstone of Pontus de la Gardie and his wife Sofia Gyllenhielm, completed in 1589–1595 in the Tallinn Cathedral church choir, is the best example in order to see how the Lutheran ideas of death and redemption were reflected in church art. A two-part monument that consists of a sarcophagus and an epitaph marks the last resting place of the Swedish army commander of French origin. The sarcophagus is covered with a large slab depicting two lying figures, heads on the pillows and hands in prayer. The relief on the sarcophagus depicts the battle of Narva, where Pontus defeated the Russians in 1581. The

sarcophagus' ends have tables with Latin text, describing the army commander as war-god, stressing the heroic circumstances of his death, and professing: *Et mors haec vitae nil nisi caussa novae est*. The sarcophagus "tells" about Pontus de la Gardie going to his death. This is a tragedy, as "declared" by a tragedy mask on one slab, placed under the symbol of a noble warrior – the ancient military outfit. This is inevitability, "say" the hourglass and the boy with the skull.

On the wall beside the sarcophagus there is a stone epitaph, distinguished from traditional epitaphs by the lack of figures in prayer. The epitaph is constructed like an altar, crowned with aedicule and a medallion and an urn at the very top. The framed panel in the middle shows the figure of the ascending Christ, surrounded by clouds with angel heads. At the feet of Christ unfolds a scene with a huge sea monster holding a skeleton between his jaws. Close by that stands an orb – a globe with a cross – and a serpent curled around it. Beside the orb and the serpent is an open book.

We can guess the multiple meanings of the scene, typical of the early modern period pictorial art. On the one hand, the resurrection of Christ signified the possibility of redemption. The scene with Jonah and the Whale is the parallel to the Old Testament resurrection. The sea monster into whose enormous mouth the skeleton – the sign of death – is about to vanish, could also refer to the moment when Pontus drowned on the Narva river. The orb was used as a symbol of *Salvator Mundi*, but also of the supreme earthly power. It could allude to the circumstances of Pontus's death: the serpent curled around the orb, symbolising evil and the devil, might denote Russia, de la Gardie's enemy at Narva. The open book nearby stands for Mosaic law, the written word. The epi-

taph's centre thus also depicted *Gesetz und Gnade*.

The two female figures of the monument's side wings represent the theological virtues: Faith (*Fides*) and Hope (*Spes*). *Fides* refer that redemption was only possible through faith, *sola fide*. The role of Hope was expressed by Paul in his message to the Romans: *Spes non confundens*. Faith and hope were founded on the gospels, represented by the reliefs of the four Evangelists on the predella that forms the footing of the epitaph. So the de la Gardie family epitaph depicts topics of faith and redemption, whereas the sarcophagus is clearly like a monument: a celebration of the deeds of a mighty military commander.

De la Gardie's monument was ordered from Arent Passer. The idea came from the Swedish king Johan III himself, probably because Pontus's wife Sofia was the king's daughter.

The form and pictorial language of Pontus de la Gardie's tombstone had several paragons. The form of the epitaph was borrowed from the Antwerp master Cornelis Floris. The form of the sarcophagus was probably adopted from the publications of Jacques Androuet du Cerceau. The pictures transmitting the message were also produced with the help of well-known books (Peypus-Bibel of Sebald Beham, 1530) as examples.