

Lübecki linnas Tallinnas

Juhan Maiste

*Iga inimene on algupäraselt loodud
nimelt Iseks, määratud saama iseendaks;
ja küllap on iga Ise sellisena tahumatu,
kuid sellest järgneb ainult, et Ise on vaja
välja lihvida, mitte ära nüristada, ta ei tohi
inimpelguse tõttu loobuda olemast Ise või
karta olla Ise ...*
– Søren Kierkegaard¹

Mina, diskursus ja Henry VII

Ei ole vist mõtet otsida tsitaati mõttele, et vaim vajab ellujäämiseks vabadust. Ainult vaba loominguline lähenemine toob tõe meile lähemale, köidab lahti koore ja avab vormi taga elu elava liha. Just samavõrra nagu hing tarbib keha, ideed fakte, vajab kunsti-teadus üha uusi uurijaid. Arvan, et teaduses on kõige hädaohtlikum ühe arvamuse prevaleerimine. Ehk nagu minu lemmikautoreid Kierkegaard leidis, on “süsteemi” loov filosoof “...mingis “maailmaajaloolises hajameelsuses” unustanud, et ta on inimene. Inimesena on ta ise arenemises.”² 20. sajandil jätkas Henri Bergson: “...teadusliku olendi jaoks seisneb eksisteerimine muutumises, muutumine küpsemises ning küpsemine iseenese lõputus loomises.”³ Diskursuse võim on elava ja areneva eksistentsi verivaenlane. Ehkki inimlik on uskuda, et see, mis on tehtud 21. sajandil, on tingimata parem sellest, mida tehti 20. sajandil, see omakorda 19. sajandist, on samavõrra inimlik mõista kultuuri ajatut loomust.

20. sajandi diskursuslik mõtlemine on toonud teadusele ohvriks filosoofia. Kõneleme mõtteteaduse mõttetusest, eesmärgipärase ja kontrollitava ülemvõimust spontaanse ees. Uurimine, mis keskendub pigem kella seieritele kui tegelikule ajale, pigem mõõdikutele ja instrumentidele kui loomulikule vaistule, on vallutanud projektikirjutajate töölaudad ja uurimisasutuste jututoad, avades oma kriitikavaba lähenemisega värava omamoodi pseudokantiaanlikule teadusekultusele. Mida kõike oleks tulnud lugeda! Mida teada, millistel konverentsidel esineda, millistele konventsioonidele alla kirjutada.

Protestin sellise ülemvõimu vastu, väites: “...ainult Jumal või Platon on võimelised nägema moodsast teadusest sügavamale, asjade tegeliku olemuseni, avanegu need siis religiooni, kultuurantropoloogia, kunstiajaloo vms. keeles.”⁴ Kogu respekti juures rahvusvaheliselt tunnustatud teaduse vastu, paluksin kusagil selle aine piirimail (aga miks ka mitte väljaspool) võimalust olla luuletaja ja mütoloog. Aristotelese ajaloopeetika käsitlus on kauneim, mida ajaloo metodoloogilises mõttes iial olen lugenud. Ütlen otse – ainuüksi ühe küsimärgiga Sittowi⁵ pärast, mis tänase jutu peateema, ei võtaks ma sõna. Enam kui kunsti enda probleemid huvitavad mind allpool retseptiooni probleemid, mis ühel või teisel moel keskenduvad kunsti vä-

¹ S. Kierkegaard, Surmatõbi. Tlk. J. Pärnamäe. Tartu: Ilmamaa, 2006, lk. 44.

² H. Beyer, Eessõna. – S. Kierkegaard, Kartus ja värin. Tlk. A. Alas. Tallinn: Vagabund, 1998, lk. 36.

³ H. Bergson, Loov evolutsioon. Tlk. M. Ott, H. Sahkai. Tartu: Ilmamaa, 2005, lk. 25.

⁴ J. Maiste, The Glass Bead Game in the Topic of Classics: Baltic Identity and the Transport of Culture. – Scandinavian Journal of History 2003, Vol. 28 (3–4), lk. 274.

⁵ Vt. lähemalt: J. Maiste, Michel Sittow – Tallinna mees. – Eesti kunsti ajalugu 2. 1520–1770. Peatoim.

K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk. 19.

lisele ideoloogilisele ja poliitilisele tasandile. Küsimuse “kuidas ikkagi oli?” kõrval huvitab mind pigem küsimus, miks ikkagi arvatakse, et nii võis kunagi olla?

Varjatult kõnelen artiklis “kunstiteaduse kinnisvaraturust” ja selle mehhanismidest ning teiselt poolt autoriteedist. Miks üks autor satub parnassile ja teine prügikasti või siis äärmisel juhul keelatud kirjanduse riiulile? Miks on Anu Männi kirjatöö parem ja õigem kui see, mida kirjutasid Paul Johansen ja Sten Karling? Kas seetõttu, et nad kirjutasid juba ammu ja on täna juba surnud? “Kunsti ajalugu on vigade parandus. Ja ennekõike omaenda vigade parandus,” armastas korrata Eesti *ars historica pater patriae* Villem Raam. Uus võib olla ka unustatud vana. Euroopa kultuurilugu toitub nii loomingulisest kreaativsusest kui ka skeptitsismi jõust. Oma “Eesti kunsti ajaloos” ilmunud artiklisse Michel Sittowi kohta kirjutasin (ehkki raske südamega) sisse ka Henry VII portree, toetudes pikale ja põhjalikule analüüsile, mida esitavad nii Paul Johansen 1940. kui ka Marina Belozerskaya 2002. aastal.⁶ Olnud mineva aasta veebruaris–märtsis pikemalt Londonis, ma paraku enam nii ei arva. Seda vaatamata Sittowi nimele National Portrait Gallery seinal. Liiga nõrk töö nii tugeva kunstniku kohta.

Lucia legendi meister ja Tallinna kunstiajaloo kursus

Lugedes üle Anu Männi kirjutise Lucia legendi meistri kohta, tahaksin kõigepealt öelda: “Anu, miks sa arvad, et ma ei tea, mida Sittowi või Lucia legendi meistri või Brugge meistrite kohta on viimastel aastatel kirjutatud?” Imetlen Chiyo Ishikawa põhjalikkust⁷ ja küsin: kas Matthias Wenigeri monograafia, mida pikka aega trükist oleme oodanud ning mida soovivad laiemal ringil lugeda, on siis juba ilmunud? Bernt Notke kõrval on Sittow minu lem-

mikuid. Elu kurbadel või siis vastupidi helgetel hetkedel pöördun “Sittowiana” juurde kindlasti veel tagasi.

Jälgides interneti vahendusel sündmusi, mis toimuvad Sittowi kui kunstniku ümber, jälgime samahästi kunstipoliitika sisemisi arenguid. Suurtel galeriidel on omad heerolid. Sittow on tõusev täht, kes tulevikus jõuab kahtlemata kasvada veel nii mõnegi toreda raamatuni. Kindlasti tekib tema töid juurde. Nii nagu Palladio villasid Venetos, mille arv kasvab tänu Palladio keskuse agarale tööle aastast aastasse. Minu arvates tegi targalt Jazeps Trizna (tänaseni kõige pikema Sittowi tööde loetelu autor⁸, kes pärast ühe kunsti ajaloo hiilgavaima eluloo kirjeldamist jättis Hispaania Isabeli, Burgundia Philippe Ilusa, Austria Margarete ja keiser Karl V õuekunstniku konkreetse taieste nimekirja “vabaks”. Nii andis ta võimaluse oma atribueeringutega liituvate küsimärkide ja topeltküsimärkidega (kindlad ja vähem kindlad kategooriad) meil kõigil edasi mõtelda.

Sittow on kunstnik, kelle elu ja looming avab end ikka ja jälle uue nurga alt, sundides kord oma tormakuses edasi, kord jälle – vanu jälgi pidi – tagasi. Veelgi keerulisem on lugu ühe tema kaasaegse nn. Püha Lucia legendi meistriga, inimesega, keda Eesti kunsti ajalugu on Mai Lumiste 1961. aastal ilmu-

⁶ P. Johansen, Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval. – Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. Bd. 61, Heft I. Berlin: Grote, 1940, lk. 1–36; M. Belozerskaya, Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, lk. 153jj.

⁷ C. L. Ishikawa, The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow. Turnhout: Brepols, 2004.

⁸ J. Trizna, Michel Sittow; peintre revalais de l'école brugeoise (1468–1525/26). Bruxelles: Centre national de recherches “Primitifs flamands”, 1976, lk. 95jj.

nud artiklist⁹ alates pidanud üheks meie kunstiajaloo kesksemaks figuuriks. Võib aimata ka miks: juba toona liikus käsikirjas ringi Sten Karlingi monograafia. Tuleme selle juurde tagasi lõpupoole. Kui nüüd aga küsida, mida siis ikkagi teame selle nimetuks jäänud kunstniku kohta, siis on vastus üsna kategooriline – peaaegu ei midagi. Toodud renessansikaardile Max Friedländeri poolt, ei leia Erwin Panofsky talle siiski rohkem kohta kui vaid mainimisi Katariina legendi meistri, Barbara legendi meistri, Magdaleena legendi meistri, Ursula legendi meistri, Püha Augustinuse legendi meistri ja paljude teiste anonüümseks jäänud kunstnike kõrval.¹⁰

Nii mõneski mõttes võib väita, et Lucia legendi meister, kahtlemata igati respektiivne Brugge mees, on sündinud koos Tallinna kunstiajaloo koolkonnaga, sellisena siis päris “oma laps”, kes samas moodustab õhkõrna, aga ometi vajaliku silla ühe teise identiteedi – “Brugge maalikunsti spetsialistide väikese ringiga” –, kelle nimel pidas Tallinnas Püha Lucia legendi meistri Maarja altari 500. aastapäevale pühendatud konverentsil ettekande Didier Martens Brüsseli Universitè Libre’ist. Käsitledes Lucia legendi meistri loomingut, jõudis kunstiajaloolane – seda pärast jälgede otsimist mitmete maade ja merede tagant – järeldusele, et Lucia legendi meister on kunstnik, kelle nimi “kleebitakse külge igale pooleldi “bruggelikult” mõjuvale madonnapildile, kui teost ei peeta Hans Memlingi vääriliseks”, mis sundis autorit kurvastusega tõdema: “Vaatomata arvukatele publikatsioonidele ja peaaegu saja-aastasele uurimislööle, oleks vale väita, et “Lucia legendi meister” on kujunenud enamikule kunstiajaloolastele mingiks mõisteks.”¹¹

Madalmaade 15. sajandi lõpu kunst on äärmiselt keeruline ja ambivalentne, selle üheks osaks on kordus väikemeistrite tasandil, mida ka kõige autoriteetsemate autorite

väited ei aita eristada kunsti kanoonilisest koondportreest. Ka Dirk de Vosi Lucia legendi meistri atribueerimiseks kasutatavad viis kriteeriumit: maastik eraldatakse heledast taevast tumeda triibuga, püramiidikuju- lised kaljud, paralleelselt kulgevate kontuuridega kaljud, võililled, mille puhul kunstnik elava lille kõrvale asetab surnud lille, kõrv, mis vaatab vallatult välja juuksesalgust¹², ei muuda vähemalt minu arvates üldpilti palju selgemaks. Mustpeade altari puhul ei sobi kirjeldatud üksikarakteristikutest juhtumisi mitte ükski.

Mina ja “Erise õun”

Ja ometi on Lucia legendi meister Tallinnas oluline, kujundades “Erise õuna” ka Anu Männi ja minu vahelises riius, mis Martin Heideggeri parafraseerides “riieldakse esile avatu”¹³ ning mille ainsaks eesmärgiks on tuua varjust valgusesse tõde. Arvamuste vastandamisel põhinev diskussioon on nähtavasti tõde selgitamise üheks olulisemaks meetodiks. Tõde nõuab ohvreid, nagu juba teadmise algusaegadest teame, mispärast ei kar-

9 M. Lumiste, Lucia-legendi meistri teos Tallinnas. Mustpeade altari autori probleemist. – Kunst 1961, nr. 2, lk. 32–42.

10 E. Panofsky, Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Übers. und hrsg. J. Sander, S. Kemperdick. Bd. 1. Köln: DuMont, 2001 (esimääljaanne 1953), lk. 350.

11 D. Martens, Brugge Lucia legendi meister. Ülevaade uurimistööst ja uued hüpoteesid. – Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil. Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas. Konverents 25.–26. september 1995. Toim. T. Abel, A. Mänd, R. Rast. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2000, lk. 33.

12 D. de Vos, Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende, alias de Meester van de Rotterdamse Johannes op Patmos. – Oud Holland 1976, jg. 90, lk. 137–158 (Didier Martensi vahendusel: D. Martens, Brugge Lucia legendi meister, lk. 23–24).

13 M. Heidegger, Kunstiteose algupära. Tlk. Ü. Matjus. Tartu: Ilmamaa, 2002, lk. 60.

da ma ka olla ainus, siis see isik, kelle kohta minu oponent kirjutab: “Vist küll ainus, kes ei usu nimetatud atributsiooni õigsusesse (ja Lucia legendi meistri olemasolusesse üleüldse), on Juhan Maiste...”

“Kui 100 000 miljonil inimesel on kõigil ideaaliks olla “nagu teised”, siis on nende arvamuste summa kõigest 1. Alles siis, kui tuleb keegi, kellel on teine arvamus, võrdub summa kahega.”¹⁴

Jah, nii see on. Kui mitte päris, siis umbes nii. Mingit salaviha ma ühe 15. sajandi lõpu Brugge mehe vastu siiski ei tunne ja olen kaugel loogikaveast kuulutada sealses Jakobi kirikus säilinud maal olematuks. Olen Jakobi kirikus käinud ja sealset pilti näinud. Veelgi enam – usun, et töö autor osales Maarja altari loomisel. Nii ma ju ka kirjutasin. Lucia legendi meister on meister, keda kunstiajalooline traditsioon on erinevatel põhjustel, mille kirjeldamine ei oleks siinpuhul ei asjakohane ega ka võimalik, võtnud nõuks aktsepteerida ja kellele erinevad autorid on aastate pikku omistanud väga erinevaid töid. NB! Mina ei vaidle ühegi meistri atribueeritud töö vastu.

Ja siiski ei näe ma ühegi inimliku vahendiga (ka mitte Anu Männi poolt viidatud erakirjavahetuse abil¹⁵) võimalust anonüümse Madalmaade väikemeistri iseloomustamisele palju kaasa aidata. Et minna edasi, tuleb vähemalt minu arvates osta pilet Bruggesse “kogu ülejäänud eluks” (vihje Antonioni filmile “Elukutse: reporter”, 1975). Nagu veenab mind minu erakirjavahetus¹⁶, on tegemist iidvana probleemiga, mis kokkuvõttes kõlab sõnades “mitte midagi uut siin päikese all”.

Vabandan lugeja ees, kui minu jutt on muutunud pisut isiklikuks. Kuid kuidagi ei saa aru, kuidas Anu Männi essee algusosas refereeritud Albert Jansseni artikkel (näiteks siis Brugge kirikutornid) võiks olla seotud mustpeade altari või veelgi enam minu oponenti

poolt esile toodud Maiste Sittowi-peatükis esinevate suuremate ja väiksemate möödälaskmistega (mõeldud on “Eesti kunsti ajaloo” 2. köidet). Tulles siitkohalt omaenda “tagasihoidliku isiku juurde”, möönan, et olen ilmselt eksinud Memlingi surmadaatumis. Usun oponenti nii siin kui paljus muus. Mitte aga kõiges. Ma ei jaga Anu Männi seisukohta “emotsionaalsete” argumentide kasutuse suhtes ega pea ka “õhustiku ja impulsside kirjeldamist” mingilgi moel vähem oluliseks tõe kriteeriumiks kui kriitilis-välistava meetodi rakendamist empiirilises teaduses.

Mina, uskumatu Toomas

Toomas jääb Toomaks ka siis, kui talle on antud puudutada Kristuse värskaid haavu. Küsib infrapunauuringute järele, mis auväärse preestrite kogu (keskajal viis kõrgetest vaimulikest moodustatud konsiilium läbi Idast pärinevate reliikviade autentsuse testi) poolt on heaks kiidetud.¹⁷ See ongi teadus. Liiatigi ei selgitanud allakirjutanu jaoks uuringud ju midagi muud kui seda, mida juba ammu teadsin¹⁸: et tegemist on ateljee toodanguga,

14 H. Beyer, Eessõna, lk. 42.

15 Viide Anu Männi kirjavahetusele Till-Holger Borchertiga.

16 Eravestlused ja erakirjavahetus Till-Holger Borchertiga 2004–2006. Oma viimati ilmunud monograafias kinnitab T.-H. Borchert mustpeade altari Lucia legendi atributsiooni: T.-H. Borchert, Memling and the Art of Portraiture. With contributions by M. W. Ainsworth, L. Campbell, P. Nuttall. London: Thames & Hudson, 2005, lk. 37jj.

17 Loodan peatselt leida võimaluse tutvuda 2004. a. läbi viidud infrapunauuringutega. “Eesti kunsti ajaloo” koostamisel (käikiri tiitlil 2005. a.) ei olnud mul infrapunauuringute materjali võimalik kasutada ega siis ka neile viidata.

18 Viimati 2005. aasta 15. oktoobril Hamburgis seminaril “Kulturgeschichte und Kulturkunde. Frühe Neuzeit”, ettekanne: J. Maiste, Artistic Genius Versus Hanse Canon from the Late Middle Ages to the Modern Age in Tallinn (käikiri toimetamisel – dr. Burcharth Schmidt).

mille puhul meister visandab alusjoonise, misjärel abilised viivad töö lõpule. Nii oli see Põhja-Euroopa turule töötavates kunstikeskustes enamasti. Hea maitse kriteeriumiks olid kvaliteet, tellimuste rohkus sundis kiirustama. Üks meestest, kellel selleks rohkem eeldusi, maalis Maarja, Jumal-Isa, Ristija Johannese ja teised põhitegelased. Teise meistri töö olid nn. topelteestkostete stseeni figuurid, mille "etümoloogial" on Anu Mänd põhjalikult peatunud. Ja mille minu arvates on tõepoolest maalinud Lucia legendi meister, ammutades inspiratsiooni Jan van Eycki koolkonna muusikainglite avarast eeskujude ringist, jäädes aga paraku altari teiste osadega võrreldes figuuride kujutamisel skemaatiliseks ja värvidelt verevaesemaks. Anatoomiliselt suhteliselt abituna mõjub ju ka samasse kompositsiooni kuuluv Kristuse figuur.

Iseküsimus – kes olid nimetatud meistrid? Tahtmata omandada au avastada, kes peitub selliste Brugges tegutsenud kunstnike nagu Püha Lucia legendi meister taga, tahaksin tuua kogu diskussiooni selle algusesse tagasi. Arvamuse kõrval, et töö pärineb Lucia legendi meistrit, eksisteerib arvamus, et see on tellitud (jah, siis ikkagi millal?) Hans Memlingi lähemast ringist, nagu arvan mina, toetudes seejuures Wilhelm Neumanni varasematele seisukohtadele (mida ma seejuures ei ole aga kuidagi varjanud). Neumann, nagu teame, kuulub aga paraku 19. sajandisse! Mida minu arvates ei saa talle kuidagi panna süüks. Selles on mul Anu Männiga baltlaste hindamisel erinevad seisukohad. Neumanni peent kunstinärvi ja eruditsiooni olen aastate pikku õppinud üha kõrgemalt hindama. Atribueerides oma esimestes kirjutistes mustpeade altari Memlingile, parandas autor oma seisukohti, märkides, et tegemist on tõenäoliselt kas suure meistri ateljee toodangu või siis mõne tema andeka järglase loominguga.¹⁹

Midagi enamat ma ju ka ei kirjuta. Nagu

teame, jõudis altari 1495. aastal Lübecki kaudu Tallinna (Anu Männi järgi 1493. aasta vastlateks). Altari lugemiseks soovitaksin kaasa võtta kaks erinevat võtit. Ühelt poolt on kahtluseta tegemist Madalmaade kunsti rikka galeriaga, omamoodi entsüklopeediaga, millesse on üritatud kokku koguda ajastu juhtivad ideed ja tuntumad klišeed Jan van Eyckist ja Robert Campinist alates, teiselt poolt on tegemist hansakunsti sisemise jõu ja vitaalsuse näitega. Mustpeade altari on näide omalaadsest kunsti tootvast manufaktuuri tootangust, milles meistri osalemine piirdus mõnikord alusjoonise valmistamise, hinnast sõltuvalt ka tähtsamate osade läbi- ja ülemaalimisega.

Madalmaade kutse ja Hansa ahelad

Altari kaugemaks taustaks on Flaami illusioonism: punase, roheline ning kulla küütlevatel toonides šedöövri keskmisel tahvilil on Jan van Eyckilikus poosis kujutatud Maarja Kristuslapsega, mis üllatab oma sarnasusega Memlingi töökojast pärit kanooniliste ma-

19 1887. a. atribueeris W. Neumann mustpeade altari Hans Memlingile (W. Neumann, Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis Ausgang des 18. Jahrhunderts. Reval: Kluge, 1887, lk. 103) korratas seda arvamust ka 1892. a. (Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Lübeck: Nöhring, 1892, lk. 16). Mõni aasta hiljem täpsustas sama autor oma arvamust, kirjutades: "Den Meister der schönen Altars müssen wir im Kreise der Nachahmer des Hans Memling suchen, an den er sich augenscheinlich eng anlehnt, ohne ihm jedoch in der Feinheit des seelischen Ausdrucks und in Farbenharmonie zu erreichen. Anlehnungen an ihn finden sich in der Figur des Heiligen Johannes auf der Mittelbilde mit der thronenden Maria des Johannesaltars im Spital zu Brügge, wie in den Bildern der äusseren Flügel und einigen Köpfen des Altars in Greveradenkapelle zu Lübeck" (E. von Nottbeck, W. Neumann, Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Erste Lieferung, II Theil. Reval: Kluge, 1896, lk. 206).

donnakujudega. Pikad õlgadeni kuldkollased kiharad langevad musta mantli alla peituvale punasele pehmele sametrüüle. Ka altari teiste figuuride maalimislaad erineb Püha Jakobi kirikusse Lucia legendi kompositsiooni kaugeltki mitte nii küpsest lähenemisest. Mustpeade altari suures osas valmistanud kunstnik ei maali mitte väljastpoolt sissepoole, nagu seda võib kirjeldada Lucia legendi jt. Brugge väikemeistrite puhul, vaid sisemise veendumusega, avades nii Madalmaade kunstile omaseid psühholoogilisi sügavusi. Tehnika on sisu teenistuses, idee kumab läbi talle omaks saanud vormi.

Töökoja juhi valitud konkreetne motiivistik tulenes paljuski tellija tahtest. Kompositsiooni põhituum – Maarja kahe rüütelliku meesfiguuri Püha Jüri (Miikaeli) ja Püha Viktori vahel – on pärand Madalmaade kunsti traditsiooni algusaegadest. Turvistes sõdalaste figuurid olid tuntud Jan van Eycki retaabilitel (näiteks Neitsi Maarja Püha Katariina ja donaatoriga, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden). Altari sisekülgede sisetiibadel lisanduvad neile oma stigmatsiooni haavutete näitav Püha Fransiscus ja Gertrude Nivellet'ist, mõlemal käes raamat, mis võis tuleneda altari algse asukoha, dominiiklaste kloostris atmosfäärist ja altari programmi koostajate nõuetest.

Altari parem pool on traditsioonilisem. Mustpeade eest kostev Ristija Johannes tallega süles on laen arvatult Madalmaade (sh. ennekõike Memlingi) altaritelt, skeptri ja kähara habemega Jumal-Isa traditsioon ulatub tagasi Burgundia–Flandria kunsti algusaegadesse, kogudes jõudu Jan van Eycki Genti altarist ning Robert Campini “innovatsioonikatlast” alates, esinedes võimuka ja kohal olevana nii tema õpilase Louvaini Püha Kolmainuse altari meistri²⁰ kui Rogier van der Weydeni ja viimase õpilase Bernt Notke maalidel. Pea sõna-sõnalt kordab mustpeade al-

tari taevase valitseja figuuri ikonograafilisi ja füsiognoomilisi detaile Michel Sittow (vrd. nt. “Maarja kroonimine”, Musée du Louvre). Tallinna mees on joonud kaevust, mille puhul Flandria taust tähistab ühise imagoloogilise ja teatavas mõttes filosoofilise kaanoni omaksvõtmist.

Et töö tellijale lõplikult meelepäraseks muuta, võis portreeliselt kujutatud donaatoritele viimase lihvi anda meister ise. Vähemalt allakirjutanu jaoks ületavad paralleelid mustpeade altari kolme esifiguuri ja Memlingi portreede vahel Madalmaade kunsti sisse programmeeritud väärtused. Nõustun Ravo Reidnaga, kes 1995. aastal kirjutas: “[Portreelisena on] kujutatud kaks noormeest – kummagi grupi esiplaanil. [...] Tegemist on ühtede vanemate Tallinna kodanike portreedega, mis meie päevini on jõudnud – pärit aegadest, mil Kolumbus avastas Ameerika.”²¹ Need on portreed, mida oskasid maalida üksnes absoluutsed tippmeistrid ja nagu oma veenva ja läbipaistva realismi võtmes kujutas küpses eas ka Michel Sittow. Toona oli aga nähtavasti tegemist veel ajaga, mil kui muu valmis, võttis pintsli Memling ise (sellega üritasin ma oma tekstis, tõsi kohmakalt, ka viidata). Sellega võtan Anu Männi kriitika tõttu tagasi ka oma sõnad: Maarja altari donaatorid kannavad “Sittowi loomingule iseloomulikku pitsert”²², jäädes arvamuse

20 Louvaini Püha Kolmainuse altar on üks populaarsemaid ja sageli korratavamaid altareid Madalmaade 15. sajandi kunstis. Felix Thürlemani arvates on see krooni kuju ja liiliaõitega kompositsioon pärit kuninglikust originaalist: F. Thürleman, Robert Campin: A Monographic Study with Critical Catalogue. Munich: Prestel, 2002, lk. 198. Sittowi sõltuvus Louvaini meistri loomingust on teema, millele juhiksin uurijate tähelepanu.

21 Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar. Tekst R. Reidna. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 1995, lk. 4.

22 J. Maiste, Michel Sittow – Tallinna mees, lk. 18.

juurde: meeste puhul, kes Tallinna tellimust suure tõenäosusega esindasid, võttis pintsli juhtiv meister ise. Olgu siin näiteks toodud kas või Memlingi John Donne'i triptühhon Londonis, Tommaso Portinari portree New Yorgis, "Mehe portree Rooma mündiga" Antwerpenis, donaatorid "Kahe Püha Johannes" altarilt Brugges.

Igal juhul ei nõustu ma Anu Männi väitega, nagu oleks meister portreeterinud mõnd Brugge "modellit" – lihtsalt mõnd noort ilusat meest. Kui järele vaadata, siis ei olegi ju kõik mehed mustpeade altaril ilusad. Ammugi mitte maalitud ühe ja sellesama käega. Kas nad on aga Mustpeade vennaskonna liikmed, nagu arvas Mai Lumiste, mustpeade ja Suurgildi esindajad, nagu väitis Friedrich Amelung²³, või siis ainult Suurgildi liikmed, nagu meid üritab veenda Anu Mänd, on küsimus, mis jääb vähemalt mulle paraku selgusetuks. Pigem leian end kunstniku subtiilse paleti lummuses, nautides seda, mida Dürer on kunagi Memlingi järglase Sittowi loominguga kohta maininud: "...ei nende puhtuse ega täiuslikkuse poolest iial varem ei olnud näinud."²⁴

Sittow portreemaalijana ei vaja nähtavasti eestkõnelejaid. Kunstniku suhe religioossetesse teemadesse ning siit lähtuv võimalik osalus suurte retaablite valmistamisel on teema, millele pöörasin tähelepanu "Eesti kunsti ajaloos": intrigeeriv, aga läbi kirjutamata, sobiv vaatlemiseks nii motiiviarendu kui ka ikonograafilisest aspektist. Sittowis on karakterit, mis teistes tema kaasaegsetes puudub, mis võimalik, et vähemalt osaliselt tuleneb tema Tallinna kloostrikoolis veedetud õpinguaastatest.²⁵ Olgu siinkohal mainitud kuninganna Isabeli tellimusel valminud pühenduspilet "Ülestõusmine" ja "Maarja kroonimine" (National Gallery London ja National Gallery of Art, Washington). Taevaste figuuride kohal avab end kuldkollane valgus,

andes edasi kuninganna eksalteeritusest sündinud meeleolu, mis sobib oma kompositsioonilt Gerald Davidi "piiblitinnadega", mingi sisemise pinge ja eksalteeritud dramatismi tõttu aga pigem Rogier van der Weydeni ja Bernt Notke loominguga. Kristuse figuur väljub kogunisti pildipinnast, olles kinnituseks kunstniku transtsendentaalsele loomusele, mis viis Tallinna aastate observantlikust liikumisest puudutatud mehe kokku kõrgendatud religioosse spiritualismiga²⁶, oodates nii seemnena mullas, et puhkeda Hispaania melanhoalse *adagio*'na kuninganna Isabeli teenistuses, kelle usuhardus ja sellega kaasnev kunstiarbastus²⁷ ei saanud jätta Sittowit

23 F. Amelung, Die Memlingische Flügelaltargemälde in Revaler Schwarzenhäupterhause und deren Kunstsinniger Mitsifter der Revaler Grosskaufmann Hans Paulsen. Käsikiri Eesti Ajaloo Muuseumis, f. 237, n. 1, s. 241, l. 10; Geschichte der Revaler Schwarzenhäupter. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kaufmanns im Osten. Bearb. F. Amelung, G. Wrangell. Reval: F. Wassermann, 1930, lk. 41.

24 Täpsemalt: "Ja reedel [1521. a. – J.M.] näitas leedi Margareeta [Austria Margareeta – J.M.] mulle kõiki oma ilusaid asju, mille hulgas nägin umbes neljakümmend õlimaali, mille sarnaseid polnud ma ei nende puhtuse ega täiuslikkuse poolest iial varem näinud." (C. L. Ishikawa, The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow, lk. 17.) Tegemist on Hispaania kuninganna 47 väikesest tahvlikesest (21 x 15 cm) koosneva retaabluga, millest kaks oli maalitud Michel Sittow.

25 Paul Johanseni järgi pidas Michel Sittow onu *lector theologiae* ametit Dominiiklaste kloostris: P. Johansen, Meister Michel Sittow, lk. 9. Anu Mänd selliseid fakte ei kinnita.

26 Toetudes osaliselt Georg von Hansenile ja Wilhelm Neumannile, on Paul Johansen teinud huvitava viite Tallinnas 1476. aastast tegutsenud Hollandi kogemusega dr. Albertus Petri ja tema järglaste (sh. Dominicus Sittau) rollile Madalmaade kunstitellimuste algatajana: P. Johansen, Meister Michel Sittow, lk. 9.

27 E. Bermejo, Pintura de la época de Isabel la Católica. – Isabel de Católica Reina de Castilla. Ed. P. Navascués Palacio. Barcelona: Lunberg, 2002, lk. 171jj.

nii nagu mitmeid teisi toonaseid Madalmaade stiili viljelenud kunstnikke Juan de Flandersist kuni Bartolomé Bermejoni mõjutamata²⁸.

Hansailma tagasi pöördudes märgime, et Sittowi kompositsioonile äärmiselt lähedase-na mõjub ülestõusmise stseen Lübecki Maarja kabeli nn. Greverade altariilt. Ehkki juba aastaid on tõrjutud viimase võimalikku mõju Tallinna altarile, ei saa eitada fakti, et mõlemad altariid olid samas linnas ligilähedaselt ühel ja selsamal ajal töös. Kui mitte enam, siis *grisaille*-tehnikas “Kuulutuse stseen” altari välistiibadel annab silma teritades võimaluse kõnelda ühisjoontest. Seejuures ei pea allakirjutanu loomulikult silmas mitte üksnes üldisi ikonograafilisi ühisjooni, taas korra Jan van Eyckist alguse saanud traditsiooni, vaid mingit erilist fluidumit (aga ka konkreetseid detaile), mis muudavad Lübecki ja Tallinna kuulutuse stseenid sarnaseks.

1484. aastal²⁹, peagi pärast isa surma, lahkus Michel Sittow kodulinnast Bruggesse, omal sõnul selleks, et “õppida ametit ja kunsti ... Flandrias ja Brugges, kus pidin maksuma kuus Flaami naela ülalpidamise eest aastas, ning see summa ei katnud veel mu riideid.”³⁰ Juba 1486. aastal oli ta võimeline teenima endale ise elatist. Ja ehkki ei leidu andmeid tema siirdumisest just Memlingi juurde, nõustun Dirk de Vosiga, kelle arvamuse järgi ei saanud lihtsalt keegi muu olla noore andeka mehe õpetajaks. Tõenäoliselt oli just Sittow see, kes kindlustas Memlingile tema võimsa toodangu 1480. aastatel, kirjutas Madalmaade kunsti vaieldamatult paremaid asjatundjaid.³¹ Ühelt poolt tähistas Sittow rahvusvahelist kunstinivood ja teiselt poolt teatavat “kohalikku hansa koloriiti”³², mis aitas leida ühise keele Saksa kultuuriruumist pärineva Memlingi ja Tallinna patroonide vahel. Olgu siinkohal lisatud veel ka Max Hasse retooriline sõnum: “Kes iganes toona juhtus küsima väljapaistva kunstniku järele, juhatati

Brugges Memlingi juurde.”³³

Kuidas siiski tellimuseeni jõuti, on tänase teadmise jaoks lahtine. Paul Johansen panustab kloostri kleeerikute sidemetele, Anu Mänd toob välja argumendid Suurgildi ja Mustpeade vennaskonna esindajate kasuks. Ei enne ega praegu oska ma palju juba kirjutatule lisada. See on see osa uurimusest, mis minu arvates jääb neile, kes töötavad otseselt kirjalike allikatega ja kellele “valgus tunneli lõpus” avaneb tekstoloogilise süvaanalüüsi sügavamates kihistustes. Meist igauks on “rajaleidja” (olgu siis või viimane selle ameti pikas reas), kes on oma iseloomu toonud ohvriks meetodile. Ajaloo kriitilise stratigraafia asemel võib mind pigem tema illusoorne loomus. “Eesti kunsti ajalool” oli oma formaat (mida range toimetamine ei aidanud kuidagi laiendada). Teiselt poolt ei julgeks end aga kuidagi pidada vastutajaks Jaan Krossi kirjandusliku pärimuse eest, mida minu oponent mulle vihjamisi ette heidab. Igal mehel on omad legendid ja oma riistad.

Mina, “vaene mees”

Ja kuidas küll mina, “vaene mees”, peaksin teadma kõike suurest ja rikkast Lübecki linnast? Hans Pawelsi kui võimaliku vahenda-

28 La pintura Gótica hispano flamenca. Bartolomé Bermejo y su época. Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, lk. 580.

29 Brugges on teateid alates 1486. aastast. Vt. T.-H. Borchert, *The Age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, 1430–1530*. London, New York: Thames & Hudson, 2002, lk. 245.

30 P. Johansen, *Meister Michel Sittow*, lk. 10.

31 D. de Vos, *Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende*, lk. 46.

32 R. Rebas, *Der Maler Michel Sittow. – Beiträge zur Geschichte der baltischen Kunst*. Hrsg. E. Böckler. Giessen: Schmitz, 1988, lk. 221.

33 M. Hasse, *Hans Memlings Lübecker Altarschrein*. Lübecker Museumshefte 6. Lübeck: Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 1967, lk. 4.

ja rollile viidates toob Anu Mänd esile uusi-
mad andmed Uwe Albrechti äsja ilmunud
keskaja puuskulptuuri käsitlevast raamatust.³⁴
Seda täna üle vaadates märkan, et professor
Albrecht on tuginenud Dirk de Vosile, kellele
ehk siis korrektsuse tõttu tulnuks Anu Män-
nil viidata. Mitte piirduda lühiülevaatega. Ja
mitte jätta mainimata, et kõige suurejooneli-
sema Memlingi monograafia autor de Vos ei
jätta esile toomata ka Ludwig Kaemmereri
1899. aastast pärinevaid seisukohti, eelistades
neile, tõsi, Georg Eversi 1972. aasta raama-
tus “Dürer bei Memling” esile toodud atrak-
tiivseid seisukohti, nagu oleks kolme mehe
puhul tegemist kolme toonase olulisema sak-
sa kunstniku Michael Wolgemuti, noore Dür-
eri ja Memlingi endaga.³⁵ Päris võimatu see
pole, eriti kui arvestada renessansi kunstnike
elevat edevust (meenutagem Giottot ja Si-
mone Martinit!). Siiski ei luba kriitiline meel
öeldut lausa pimesi uskuda.

Kindlasti ei tunne mina Lübecki altarit
sellevõrra, et võiksin vähimalgi määral olla
oponendiks Hans Pawelsi võimalikule osa-
lusele sealse kunstiteose sünnis. Lähtudes
talle Carsten Jahnke poolt usaldatud käsikir-
jalisest materjalist on Anu Mänd Pawelsi
Lübeckis tegutsemise aastatena välja paku-
nud ajavahemiku 1450–1480, millele täpsus-
tuseks lisaksin, et Püha Ihu vennaskonna (der
Lübecker Heilig-Leichnams-Brüderschaft zur
Burg) liikmena on Pawelsit mainitud 1484.
aastal, samas tegutsenud Antoniuse vennas-
konna liikmena aastatel 1469, 1485/86 ja
1487 ning Leonhardi vennaskonna liikmena
1470. aastal.³⁶ Kõik see oli enne kui Pawelsi-
nimeline rikas kaupmees asus Lübeckist Tal-
linna, alustas siin Püha Olafi kiriku juures
Maarja kabeli ehitamist.

Ülejäänu on juba teada. Nagu Anu Mänd
kirjutab, ilmub meie Hans Pawels kirjalikesse
allikatesse esmakordselt 1489/90. aasta jõu-
lujootudel. Kas tegemist oli sama(nimelise)

isikuga, kes tegutses Lübeckis mõnevõrra
varem, tema sugulase või otsese järeltulija-
ga, on minul äärmiselt raske otsustada. Anu
Männi väide, et nimetatud isikute – Lübecki
Pawelsi ja Tallinna Pawelsi – vahel puudub
otsene side, väärrib üle lugemist. Omamata
ülevaadet allikatest, on mul raske öelda, kas
Hans Pawels, kes 1494. aastal ostis maja Pi-
kal tänaval³⁷, oli ikka sama isik, kes sõlmis
1514. aastal lepingu Oleviste Maarja kabeli
ehitusjuhi Bernt Woltiga³⁸. Siin peitubki uuri-
janatuuride erinevus, ehk jättes kõrvale “riiu”,
mis toidab Heideggeri järgi teose sünni, on
ka võimalik dialoog juba sünnikoha järgi
kahe Lübecki lähiringi kuuluva kunstiajaloo-
lase vahel.

Minu arvates on õigus nii Anu Männil kui
ka üliõpilasel, kes küsimusele, kes ehitas
Palazzo Pitti, vastas selgel ja kõlaval häälel:
“Ei tea.” Kuni ma ikka täpselt ei tea, mis ja
kuidas oli, arvan, et ma ei solva kedagi, kui
jätan jõusse veel ka selle teise hüpoteesi,
mida “Eesti kunsti ajaloos” esitlesin. Lucia
legendi meister ei ole mitte kuidagi parem
ega tõenäolisem nimi kui Hans Memling või
Michel Sittow. Rääkigu sada miljonit kuns-
tiajaloolast mis tahes. Liati ei ole ma kau-
geltki ainus, kes nii on arvanud. Avades 2006.
aasta sügisel Sten Karlingi Tallinna kunsti-
ajalugu puudutava raamatu, leidsin sealt järg-
mised tundeküllased read: “Stiilivõtete järgi

34 Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und
Tafelmalerei in Schleswig-Holstein. Bd. 1, Hansestadt
Lübeck. St. Annen-Museum. Hrsg. U. Albrecht. Kiel:
Ludwig, 2005.

35 D. de Vos, Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester
van de Lucialegende, lk. 326.

36 Teated Uwe Albrechtilt detsembris 2006. a. Kum-
mardus!

37 R. Kangropool, Tallinna hilisgooti etikukividest.
– Vana Tallinn IV (VIII). Tallinn: Estopol, 1994, lk. 7.

38 M. Loit, Keskaegsest surmakultuurist ja haua-
tähistest reformatsioonieelse Tallinna kirikutes ja
kloostrites. – Vana Tallinn XVII (XXI). Tallinn: Esto-
pol, 2006, lk. 120.

tundub altar pärinevat Bruggest ... ning kahtlemata on õigus neil, kelle arvates võib mustpeade kappaltarit seostada Memlingi endaga. Ent sama õigeks võib pidada ka tähelepanekut, et töö teostamisel on kaasa löönud rohkem kui üks inimene. Altar on valmistatud töökojas ning seetõttu teostuselt võrdlemisi ebaühtlase tasemega. Kohati leiame lausa hiilgavaid osi, selle kõrval aga ka suhteliselt nõrgalt teostatuid. [---] [Maarja ja Ristija Johannese] ees põlvitavad annetajad – salkkond Mustpeade vennaskonna liikmeid. Osa neist on suurepäraselt teostatud portreed, mis seisavad väga lähedal Memlingi ühteaegu läbitungivale ja südamesoojusest kantud inimese kujutamisele. [---] [Ülejäänud], eriti Jumal-Isa ja Kristus koos inglitega, lasevad aimata ühe Memlingi lähima õpilase Bruggest pärit niinimetatud Lucia legendi meistri käekirja...”³⁹

Õeldule on raske midagi lisada. Kui, siis seda, et Püha Lucia legendi meistri nimi oli Karlingil teada juba ammu enne 1961. aastat. Ja ometi arvas ta võivat toetada Neumann kontseptsiooni – Hans Memlingi nime. See, et Karling ei maininud mustpeade altariga seoses Michel Sittowit, tulenes nähtavasti lihtsalt asjaolust, et 1937. aastal, kui Karling oma raamatu kirjutas, ei olnud Paul Johansen sellenimelist Tallinna kunstnikku veel avastanud. Ega ka Dirk de Vos kirjutanud oma mõtlemapanevaid ridu: “...näib, et Lucia legendi meister oli Memlingile sedavõrd lähedane, et võis koguni juhtuda, et mehed kasutasid ühte ja sama töökoda.”⁴⁰ Allakirjutanu arvates oli see just nii ka Tallinna tellimuse täitmisel. Kõik nad, Memling, Sittow, Lucia legendi meister, mahuvad üheskoos pildile. Nagu kinnas kätte karedal talvehommikul. Mitte kuidagi ei raatsiks mõnest neist enne kevadet loobuda. Loodan, et ükski neist – kindlasti headest tuttavatest ja ehk sõpradest – ei tõuse ka minu arvamuse peale veel täna öösel hauast.

Kunstiajalugu on seda ilusam, mida avaram on tema sisu ja kirkam tema aines. Midagi välja jättes või ära keelates (ükskõik millise tõe nimel see ka siis ei toimuks) rikume tema kauni kleidi. Ilma luuleta on lugu üksnes lugu, seal leiduv tõe ja vale määr – siis kreeka “Eris” või “algriid” Heideggeri järgi – ei lase ei teistel süveneda ega jäta ennastki rahule. Tasakaal on see, mida täna kõige rohkem vajame. Austus enese ja austus renessansi vastu on ainus, mis meid Lübecki linnas Tallinnas võib jätta püsima.

39 S. Karling, Tallinn. Kunstiajalooline ülevaade. Tlk. V. Beekman. Tallinn: Kunst, 2006 (käsikiri 1937 aastast), lk. 85.

40 D. de Vos, Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende, lk. 394.