

Tartu Ülikool  
Filosoofia ja semiootika instituut  
Semiootika osakond

Rene Kriisa

Tallinna Mustpeade Maarja altari retaabli kompositsioon semiootilises  
valguses

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Peeter Torop

Tartu 2023

Olen bakalaureusetöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõtteliste seisukohtadele ning muudest allikatest pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Rene Kriisa

.....  
(allkiri)

.....  
(kuupäev)

Luban töö kaitsmisele.  
Juhendaja: Peeter Torop

.....  
(allkiri)

.....  
(kuupäev)

# Sisukord

Sissejuhatus	4
1 Tallinna Mustpeade Maarja altari retaabel	6
1.1 Retaabli kirjeldus	6
1.2 Retaabli aja- ja uurimislugu	10
1.3 Retaabli tellijatest ja asukohast	13
1.4 Altariretaablitest	17
2 Kompositsioonist semiootilises valguses	19
3 Tallinna Mustpeade Maarja altari retaabli kompositsioon semiootilises valguses	23
3.1 Suletud positsioon	23
3.2 Poolavatud positsioon	26
3.2.1 Sümmeetria ja eestkoste	28
3.2.2 Ruum ja aeg poolavatud positsioonis	33
3.3 Avatud positsioon	34
3.4 Üldkompositsioon	38
Kokkuvõte	43
Kasutatud kirjandus	45
Summary	51

## Sissejuhatus

Sisenedes tänapäeval Mustpeade Maarja altari retaablit hoidvasse Niguliste muuseumi, mõjub külastajale ennekõike kirikuhoone arhitektoonika, valgeks krohvitud seinte ja palja paeviki kontrast. Läbi kiriku on siia ja sinna – valdavalt seinte äärde – puistatud mõningad objektid: mõned retaablid siin, epitaaf seal, kolmandas kohas natukene kirikuhõbedat. Nõnda väike objektide hulk ilmestab aga hästi seda, kui palju keskaegset kirikukunsti ja -vara on kaduma läinud. Kõrgkeskajal, enne reformatsiooni, sõdade ja ajahamba hävitustööd, võis ka Liivimaa kirikutest leida samasugust rikkust ja värviküllust, millest annavad tänapäeval aimdust Euroopa katoliiklike maade kirikud. Filigraansed maalingud seintel, hinnalised altarilinald, vaimulike missarüüd, krutsifiksidel kannatavate Kristuste haavadest voolav veri, püha substantsi sisaldavate monstrantside sära, kullatud Jumalaemade hiilgus ning küünlavalguses läikivad kandelaabrid, ning altaritel – liturgia fookuspunktides, kus sünnib lunastav transsubstantsiooni müsteerium – kõrgumas uhked retaablid.

Tallinna Mustpeade Maarja altari retaabel (edaspidi Mustpeade retaabel) on üks vähestest Eestis 21. sajandini säilinud teostest, mis kuulub sellesse objektide klassi, mis olid tihtipeale kiriku sisustuse üheks hinnalisemaks osaks<sup>1</sup>. Mustpeade retaabel pole siiski tähelepanuväärne ainult oma harulduse tõttu, vaid paistab silma ka oma kõrge kunstilise väärtuse poolest. Sellele vastavalt on kunstiajaloolased retaablilt enam kui sajandi pikkuse uurimisloo jooksul ka nii mõndagi kirjutatud<sup>2</sup>. Siinkirjutaja arvamuses on aga kollektiivne käsitlus ikka veel puudulik. Seda vajakajäämist illustreerib hästi Émile Mâle sissejuhatuses teosele “L'Art religieux après le Concile de Trente” (1932: VIII), mida lubame endal siinkohal pikemalt tsiteerida:

*[...] je m'étonne que les historiens de l'art du XVIIe siècle se demandent si rarement ce que représentent les tableaux qu'ils étudient. Leurs analyses sont purement techniques. Ils cherchent ce*

---

<sup>1</sup> Anu Mänd (2019) loetleb Eesti ja Riia peale kokku vaid 20 retaablilt, millest omakorda ainult neli on säilinud terviklikult, mitmete maalingud on suures osas hävinenud ning valdavast enamusest on järgi vaid mõned kujud.

<sup>2</sup> Ülevaatliku historiograafilise bibliograafia leiab Mänd (2019: 204).

*qu'un peintre doit à la composition des Carrache ou aux violents contrastes du Caravage; ils signalent parfois dans son œuvre quelques lueurs de la lumière du Corrège ou quelques touches vénitiennes; ils nous révèlent enfin ses dons particuliers et son génie propre. Cette subtile alchimie est souvent pleine de finesse et de goût, et je la trouve, pour ma part, fort intéressante; mais cette analyse reste incomplète. J'ai voulu étudier, ici, un autre côté de ce diptyque qu'est l'œuvre d'art. Je ne parle dans ce livre, ni de la grammaire, ni du style des artistes, mais de leur pensée. Cette pensée, étant celle de l'Église, ne saurait être indifférente. On sentira de la sorte ce que l'art religieux du XVIIe siècle a été pour les contemporains et on en comprendra mieux le vrai caractère.*

Ehkki Mâle räägib siin 17. sajandi maalikunstist ja selle uurijatest, siis tabas mind seda teksti lugedes äratundmine. Semiootika kui uurijapoolne kalduvus huvitub üle kõige tekstide tähendusest. Mida aga tähendab tõsiasi, et retaabli autor on oma eeskujuks võtnud Jan van Eycki loomingu ühele 15. sajandi Tallinna jutlustajavennale või soolasilgukaupmehele, kes pole tõenäoliselt van Eycki nime oma elu sees kuulnudki. Pilk, millega vaatavad Mustpeade retaablit Mai Lumiste, Anu Mänd ja Kerttu Palginõmm, on kaasaegse kunstiajaloolase pilk, mis – nagu sellel teemal üllitatud kirjutiste hulk ja maht näitab – on võimeline tegema mitmeid tabavaid tähelepanekuid ja looma valgustavaid seoseid. See pilk pole aga sama, millega seda vaatas teose algne mudellugeja. Vaevalt eeldas Püha Lucia legendi meister oma retaabli vaatajatelt sügavat õpetatust 15. sajandi Madalmaade tahvelmaalikunsti vallas ja treenitud silma, mis oleks suure hulga visuaalse materjali kõrvutamisel võimeline eristama erinevate meistrite käekirju. Küll aga sai ta eeldada head tutvust Piibli, pühakute elulugude ning kiriku õpetusega Jumalast, maailma korrast ja inimhinge päästest.

Kuivõrd retaabli tellijate näol oli tegemist kaupmeestega, kes oma konkreetsemast ärist hoolimata võisid olla kursis ka luksuskaupade – kangaste, manuskriptide, turviste ja juveelide – turuväärtusega üldisemalt, siis tuleb nõustuda Kerttu Palginõmmega ja arvestada ka retaabli mudellugeja võimetega lugeda ja hinnata retaabli nii-öelda materiaalsel poolt. Pole kahtlustki, et selle retaabli puhul olid oluline ka eneseesitlus ja identiteediloomine. Kuid selle partikulaarse sõnumi kõrval on sellel kristliku religioosse kunsti teosena ka universaalne tähendus, mida aitas mõista see kristlikus õpetus, mida retaabli juures anti. Kogu senise uurimuse juures jääb endiselt õhku küsimus kuidas kajastub retaablil see, mida Mâle (1932: VIII) nimetab “la pensée de l'Église”. Just sellele küsimusele vastamine ongi järgneva töö eesmärgiks.

# 1 Tallinna Mustpeade Maarja altari retaabel

## 1.1 Retaabli kirjeldus

Tallinna Mustpeade Maarja altari retaabel on kahe tiivapaariga polüptühhon, mis võimaldab retaablit avada kolme erinevasse positsiooni. Mõõtmelt muljetavaldav teos – maalid on 2,55 meetrit kõrged<sup>3</sup>, nii et neil kujutatud figuurid on veidi vähem kui elusuurused – koosneb kokku üheksast maalitud tahvlist, milles võib stiili põhjal ära tunda hiliskeskajase<sup>4</sup> Madalmaade koolkonna töö.

Retaabli esimeses, suletud positsioonis on kujutatud *grisaille*-tehnikas figuuridega Neitsi Maarja kuulutamise stseeni. Vasakul tiival<sup>5</sup> on hallides toonides maalitud ingel Gabriel, kes kõnetab paremal tiival olevat Maarjat ja ulatab talle liilia. Paremal tiival seisab Neitsi Maarja, pilk ära pööratud, ühes käes raamat ning teine tegemas hoiduvat žesti. Mõlemad figuurid seisavad pjedestaalidel ning on asetatud arhitektuursetesse niššidesse; nende peade kohal ripuvad vasksest-metalsest läikivad baldahhiinid, mida võib tolle perioodi Madalmaade kunstile omase varjatud sümbolismi<sup>6</sup> kontekstis tõlgendada pühapaistetena. Ehkki Gabriel ja Maarja on maalitud erinevatele tahvlitele, siis annavad ühelt tahvlilt algav ja teisel jätkuv kirjarull<sup>7</sup> ning vasakul tahvli alumises nurgas paistev Maarja mantli nurk tunnustust ruumiühtsuse taotlusest.

---

<sup>3</sup> Niguliste kiriku peaaltari retaabli – suurima, mis Eestis säilinud – korpus on vaid paar sentimeetrit kõrgem

<sup>4</sup> Ehkki tolle perioodi Madalmaade kunsti puhul räägitakse ka Põhjamaade renessansist, jääme siinkohal periodiseeringus hiliskeskaja juurde.

<sup>5</sup> Mänd (2019: 149) juhib tähelepanu, et kunstiajaloolises kirjanduses on tavaks retaableid kirjeldada lähtuvalt heraldilisest positsioonist. Selles töös lähtume retaabli poolte kirjeldamisel vaataja positsioonist ning vastupidised olukorrad on tekstis selgelt märgitud.

<sup>6</sup> Madalmaade hiliskeskajasele ja renessansskunstile omane võte, kus varasemas kunstis kasutatud eksplitsiitsed sümbolid asendatakse samas funktsioonis argielust pärit objektidega, vt Harbison 2002: 52; Panofsky 1966: 141.

<sup>7</sup> Maarja kuulutamise stseenides on sellele rullile kirjutatud sõnad, millega ingel Maarjat tervitab (Lk 1:28 “Rõõmusta, sa armuleidnu! Issand on sinuga!”), kuid siin on need sõnad jäetud lisamata, eeldades, et vaataja teab neid sõnu peast.

Esimest tiivapaari avades paljastub teine, suletud positsiooniga erksalt kontrastis olev polükroomne poolavatud positsioon. Sisemise tiivapaari vasakpoolisel tahvlil on kujutatud põlvitavat niudevöös Jeesus Kristust, kes näitab temast paremal kujutatud Jumal-Isale oma haavu. Kristuse ümber on kujutatud tema kannatusriistu (*arma Christi*): ta põlvitab sambal, mille külge ta rooskamisel seotud oli, tema ees põrandal lebavad piits ja okstest vits, Kristuse taga seisvad inglid kannavad üks risti ja naelu, teine oda ja okaskrooni. Kristuse vastas parempoolisel tahvlil on kujutatud Jumal-Isa, kes istub baldahhiini all ja aulina taustal rikkalikult kaunistatud troonil. Oma kõikvõimsuse märkidenä hoiab Jumal-Isa valitsemisaua ja riigiõuna (maine võim) ning paavstlikku *triregnum*'it ehk kolmekordset tiaarat (vaimne võim). Jumal-Isast vasakul on halo sees kujutatud valge tuvina Püha Vaimu.



Joonis 1. Mustpeade retaabli suletud positsioon (Allikas: Eesti Kunstimuseum)

Välimise tiivapaari vasakul tiival on taaskord kujutatud Neitsi Maarjat, kes vasaku käega paljastab oma rinna ning parema käega osutab oma jalge ees viieteistkümnele palves põlvitavale meesfiguurile. Paremal tiival on kujutatud Ristija Johannest, kes hoiab oma paremas käes raamatut, millel lebab tall, ning oma vasaku käega teisele viieteistkümnest palvetavast meesfiguurist koosnevale grupile. Kuna retaabel valmis Mustpeade vennaskonna tellimusel, siis võib nendes meestes näha mustpäid.



Joonis 2. Mustpeade retaabli poolavad positsioon (Allikas: Eesti Kunstimuuseum)

Kolmandas, avatud positsioonis on kujutatud *sacra conversazione*'t ehk püha keskustelu, mis kujutab endast kompositsiooni, mille keskel istub kroonitud Neitsi Maarja, Jeesuslaps süles (niinimetatud *Maestà*-tüüp, mis koos krooniga viitab Maarjale kui taevasele kuningannale), olles kummaltki poolt ümbritsetud pühakutega. Mustpeade retaablil seisavad kummalgi pool Jumalaema kaks turvise sõdurpühakut: vasakpoolses on piigi otsas oleva lipu ja jalge alla tallutava lohema järgi võimalik ära tunda Püha Jüri, parempoolse isikus selgus puudub. Üldine konsensus (nt Karling, 2006 [1937]: 85; Lumiste, 1961; Mänd, 2000) leiab, et tegemist on Püha Viktoriga, kelle näol võis Anu Männi (2003) järgi olla tegemist ka Tallinna linna

kaitsepühakuga, kuid konkreetsete atribuutide puudumisel<sup>8</sup> pole kindel, millise Püha Viktoriga konkreetset tegemist on. Tallinna dominiiklaste kloostri martüroloogiumis (Kala, 2013: 189) ning potentsiaalselt 16. sajandi Tallinnast pärit kalendris (Mänd, 2007b: 72) on Püha Viktori päevana<sup>9</sup> ära märgitud 10. oktoober, mis on just nimelt Xanteni Viktori päev (LCI VIII 1976 **sub** Viktor von Xanten), kuid Niguliste kiriku pealtari retaablil, mille Suurgild ja Mustpeade vennaskond kahasse tellisid, on kujutatud hoopis Marseille' Viktori legendi. Kerttu Palginõmm (2020: 16) pakub Püha Viktori kõrval võimalusena välja ka Püha Mauritiuse ehk Mustpeade vennaskonna nimipühaku<sup>10</sup>, kuid selles töös jääme Püha Viktori juurde<sup>11</sup>.

Kontrastina kesktahvli sõdurpühakutele on tiibadel kujutatud hoopis kaht vaimulikku pühakut. Vasakul tiival on näha kehvast, nööriaga võõratatud rüüs paljajalgset ja stigmatiseeritud Püha Franciscust Assisist, samas kui paremal tiival on kujutatud nunnarüüs naist, kes hoiab käes abtissisaua ja raamatut, kelles rõivastuse ja tema jalge ees oleva roti põhjal võib ära tunda Püha Gertrudi Nivelles'ist.

Millega Mustpeade retaabel Madalmaade hiliskeskaegse maalikunsti kontekstis eriliselt silma paistab, on sellel kujutatud luksuskaupade rohkus. Ehkki piltidele rikkalike kangaste ja hinnaliste esemete maalimine oli iseenesest küllaltki levinud, siis Mustpeade retaablil on Püha Lucia legendi meister kaldunud peaaegu et liialdusse. Religioossed stseenid, mida kujutati tavaliselt kas looduses või kujuteldavas arhitektuurilises ruumis, taustal maastiku- või linnavaade, on siin asetatud kallihinnaliste ja kauget päritolu põrandaplaatide, damasti ja kuldbrokaadiga viimistletud ruumiga<sup>12</sup>. Jumal-Isa ning Maarja rõivad ja võimusümbolid, avatud positsiooni baldahhiin, inglite tiiarad ja Nivelles'i Gertrudi abtissisau on kaunistatud rohkete kalliskividega. Jumalaema jalad puhkavad damastist padjal ja tema ette on erilise austuse märgina laotatud Anatoolia päritolu vaip (Palginõmm 2019: 74). Sõdurpühakud kannavad uhkeid turviseid, nende keepe hoiavad kinni kullast ja kalliskividest prossid ning

---

<sup>8</sup> Pühaku käes oleva krutsifiksi põhjal toob Anu Mänd (2019: 203) ühe võimalusena välja ka Püha Eustachiuse, keda peab seda samas väga vähetõenäoliseks variandiks.

<sup>9</sup> Tallinna dominiiklaste martüroloogiumis on päev pühendatud Pühale Gereonile ja tema kaaslastele (Teeba leegionile), kelle hulka kuulus ka Xanteni Viktor.

<sup>10</sup> Ehkki parempoolse sõdurpühaku heleda naha tõttu ei tundu tema samastamine üldiselt tumedanahalise kujutatud Püha Mauritiusega kuigi tõenäoline, ei ole see samas ka võimatu, kuivõrd leidub ka küllaldaselt näiteid sellest, kuidas Mauritiust on kujutatud heleda nahaga.

<sup>11</sup> Marseille' või Xanteni Viktori eristamisel ei tundu olevat ka tähtsust, kuivõrd Anu Mänd (2003: 24) osutab, et keskaegsed tallinlased ise ei paistnud neil kahel vahet tegevat. Julgeme siinkohal ka väita, et ka küsimusel, kas siin on tegemist Püha Viktori või Püha Mauritiusega, ei ole nii-öelda "funktsionaalses" plaanis erilist tähendust, kuivõrd mõlema puhul on tegemist sõdurpühakute ja märtritega, kes tapeti oma usu eest Jeesusesse Kristusesse ning kes on osa samast Teeba leegioni legendist. Niisiis kehastaksid mõlemad pühakud samu ideaale.

<sup>12</sup> Erinevate luksusesevete täpsema identifitseeringu jaoks vt Palginõmm (2019) ja (2020).

Püha Jüri mütsil ilutseb liilia-kujuline ilunõel. Ristija Johannes, Franciscus ja Gertrud hoiavad käes kaunilt köidetud raamatuid. Donaatorid on rietatud heast villasest kangast karusnahaga palistatud rõivastesse, vööl nahast rahakukrud, sõrmes pitsersõrmused ning üks paremal tiival kujutatud kaupmeestest sõrmitseb merevaigust palvehelmeid (Palginõmm, 2020: 200, 202).



Joonis 3. Mustpeade retaabli avatud positsioon (Allikas: Eesti Kunstimuseum)

## 1.2 Retaabli aja- ja uurimislugu<sup>13</sup>

Nagu suuremat osa vanemat kunsti, nii varjutab ka Mustpeade retaabli ajalugu aegade hämarus ja kindlaid teadmisi on vähe. Täna Niguliste muuseumi püsiekspositsioonis asuva teose koduks oli kuni teise maailmasõjani Mustpeade vennaskonna maja, kust ka selle nimetamine Mustpeade retaabliks (Mänd 2019: 204). Uurijate konsensus on ka nõus, et algselt

<sup>13</sup> Kuivõrd siinse töö eesmärgiks on Mustpeade retaabli kompositsiooni uurimine, mitte selle aja- ja uurimisloosse täienduste lisamine, toetub see peatükk Kerttu Palginõmme põhjalikule käsitlesele tema doktoriväitekirjas (2020: 18–45) ning Anu Mäni koostatud ülevaatlile bibliograafia (2019: 204).

asus retaabel Tallinna dominiiklaste kloostri Katariina kirikus, kust mustpead selle 1524. aastal pildirüüste kartuses ära tõid. Selle arvamuse käis välja juba Gottfried von Hansen (1873), kes oli esimene, kes retaablilt kirjutas, mainides seda raamatus “Die Kirchen und ehemäligen Klöster Revals” seoses Tallinna dominiiklaste kloostriaga. Hansen omistas retaabli Jan van Eycki töökojale või mõnele tema õpilasele ning lisas, et retaabel saabus Tallinna 1495. aastal “üle lääne” (1873: 106; 1973 [1885]: 160). Wilhelm Neumann juhtis oma kirjutistes aga tähelepanu Mustpeade retaabli stiili olulistele sarnasustele Brugges töötanud Hans Memlingi loominguga ning omistas teose Memlingi töökojale (1887: 103; 1891: 96–97). Neumanni dateeringut ja atributsiooni kordab Alfred Vaga oma “Eesti kunsti ajaloo” esimeses köites (1932: 271).

Pöörde retaabli atributsioonilukku tõi Mai Lumiste, kes 1960. aastal avaldatud ajaleheartiklis ja 1961. aastal ajakirjas “Kunst” ilmunud põhjalikus uurimuses nimetas võrdleva stiilikriitika alusel retaabli autoriks hoopis niinimetatud Püha Lucia legendi meistri – tänaseni vaid tole pseudonüümi all tuntud<sup>14</sup> 15. sajandi lõpul Brugges tegutsenud meistrile, kes sai oma nime 1903. aastal Max Friedländerilt Brugge Jakobi kirikus Püha Lucia legendi kujutava triptühhoni järgi, mis on kindlalt dateeritav 1480. aastasse (Zdanov 2013). Oma analüüsis ei too Lumiste välja mitte ainult Mustpeade retaabli autori käekirja erinevusi Memlingi käekirjast, vaid joonistab ka põhjalikult välja tema stiili iseloomulikud jooned ja demonstreerib veenvalt nende ühtimist Püha Lucia legendi meistri käekirjaga nii detailide kujutamises, kompositsioonis kui ka üldises kunstilises kontseptsioonis. Dateeringu osas väidab Lumiste arhiiviallikele toetudes, et retaabel telliti 1481. aastal ning saabus Tallinna 1495. aastal (Lumiste 1961: 32).

Püha Lucia legendi meistrit oli Mustpeade retaabliga küll seostanud juba 1930ndatel aastatel Sten Karling, kelle arvates töötas too Mustpeade retaabli kallal koos Memlingiga (Karling, 2006: 85). Tallinna kunstiajalugu käsitlev raamat, mille käsikirjas Karling selle seose tegi, avaldati aga postuumselt alles 2006. aastal (Palginõmm 2020: 22). Lisaks avaldas 1961. aastal Belgias Mustpeade retaabli Püha Lucia legendi meistrile atribueeriva artikli Nicole Veronee-Verhaegen, kes oli Lumiste kutsel käinud Tallinnas retaabliga tutvumas (Palginõmm 2020: 23).

Juhan Maiste on välja pakkunud aga teistsuguse atributsiooni, omistades töö põhias Memlingile ja tema töökojale ning pakkudes ka, et eriti figuuride maalimisel võis panuse anda

---

<sup>14</sup> Täna on küll välja toodud neli võimalikku kandidaati – Pieter Casenbroot, Jan de Hervy, Jan Fabiaen ja Francois van den Pitte –, kuid konkreetsete ürikuliste tõendite puudumisel on tegemist siiski vaid spekulatsioonidega (Palginõmm, 2020: 25).

Tallinna päritolu Michel Sittow, kes oli Memlingi õpilane (Maiste 2002 [1994]: 150–151; Maiste, 2005: 18). Lisaks sellele näib Maiste (2002) olevat esimene, kes tuvastas poolavatud positsioonis topelteestkoste. Ehkki Anu Mänd on argumenteerinud jõuliselt Maiste teooria vastu (Mänd 2007c: 45–48; Mänd 2007a), on viimane jäänud sama arvamuse juurde, lubades siiski, et üks retaabli juures töötanud meistritest oli ka Püha Lucia legendi meister (Maiste 2007: 195; Maiste 2020: 77). Memlingi ja/või Sittowi osadust retaabli teostuses peab võimalikuks ka Palginõmm (2020: 210).

Mustpeade retaablit on mitmel korral käsitletud ka Anu Mänd (2000; 2007c; 2019), kes on uurinud nii selle ikonograafiat (osutades seejuures poolavatud positsiooni topelteestkoste motiivi seosele “Speculum humanae salvationisega” ja pakkudes argumente selle poolt, miks üks või teine pühak on retaablile maalitud), tellijaid (osutades, et kuivõrd Suurgildi liikmed kasutasid ka dominiiklaste Katariina kirikus ka Mustpeade altareid, võib üks donaatorite grupp olla mõeldud kujutama suurgildnikke, ning pakkudes välja ka kahe portreeliku täpsusega kujutatud mehe võimalikud identiteedid) kui ka selle dateeringut, täpsustades, et suure tõenäosusega telliti altar millalgi 1480ndate aastate esimeses pooles ja jõudis Tallinna 1493. aastal (Mänd, 2007c: 39).

Kui varasemas uurimisloos on keskendutud pigem retaabli kunstilisele, tehnilisele ja ikonograafilisele poolele, siis alates 2010ndatest aastates on uurijad hakanud tähelepanu pöörama ka retaabli sisule ja tähendusele. Lühikese kuid huvitava analüüsi pakuvad Elina Gertsman ja Elina Räsänen (2012), lähenedes retaablile kehalisuse ja ruumilisuse mõistete kaudu. Nende järgi on retaabli lugemise võtmeks keha ja selle transformeerumine. Suletud positsiooni Maarja kuulutamise stseenis töötatakse Sõna saamist lihaks ning viidatakse neitsi emaks saamisele. Poolavatud positsioonis on kujutatud inkarneerunud Kristuse stigmadega märgistatud keha ja neist haavadest voolavat verd, mis on lunastuse pandiks ja pääste lubaduseks; lisaks sellele ka Maarja, kes sarnase rinnale osutava poosi kaudu on samastatud Kristusega, mis läbi Maarja rinnapiim omandab Kristuse verega sarnase puhastava võime. Avatud positsioonis on kujutatud samaaegselt nii Kristuse inkarnatsiooni (Jeesuslaps) kui kannatust (krutsifiks), näidates teda samaaegselt nii inimese kui Jumala ja päästjana. Läbi nende positsioonide muutub Maarja esmalt neitsist kogu inimkonna eest kostvaks emaks ja siis troonivaks taevaseks kuningannaks; Kristuse keha transformeerub esialgsest lubadusest läbi inkarnatsiooni Jumalaga kauplemise vahendiks, muutudes seejärel ema süles istuva süütalapsena inimlikuks.

Retaablil kujutatud luksuskaupade rohkuse tõttu lähenetakse teises olulises uurimissuunas teosele materiaalsuse, kunstimajanduse, silmatorkava kulutamise ja eneseesitluse kontseptsioonide kaudu. Selle suuna peamiseks esindajaks on Kerttu Palginõmm, kes käsitleb teemat mitmetes artiklites (Palginõmm, 2011; Palginõmm, 2012; Palginõmm ja Leimus, 2015) ning oma doktoriväitekirjas (Palginõmm, 2020). Tema uurimuste keskmes on retaablil kujutatud konkreetsed esemed ja nende päritolu ning see, mida see ütleb autori ja tellijate kohta. Ühelt poolt kandub kujutatud kulla, karra ja muude luksuskaupade sära Palginõmme (2020: 213–214) järgi üle ka selle tellijatele, väljendades nende staatust, jõukust ja prestiiži. Kujutatud luksuskaupade kaasaegsus retaabli maalimisaja suhtes ja maali stiil viitavad Püha Lucia legendi meistri kuulumist Madalmaade koolkonda, kuid samas ka mõningatele Hispaania maalikunsti mõjudele (*ibid.*: 212). Retaabli avatud positsioonis Madalmaade maalikunstis traditsioonilise maastikuvaate asemel kujutatud *millefleur*-mustriga verdüür ning muud kujutatud luksuskaubad viitavad kaudselt Bruggele kui teose sünnilinnale – suurele ja hiilgavale kaubalinnale, kuhu voolasid kokku kaubad Euroopast ja Lähis-Idast, kuid mille hiilgeaeg oli toona juba möödumas (*ibid.*: 214).

Lehti Mairike Keelmann (2015; 2019) on käsitlenud Mustpeade retaablit hansakaubanduse ja (kunsti)туру kontekstis. Tema jaoks on retaablil kujutatud luksuskaupade, retaabli vormi, valmistaja, pühakute valikute ning poolavatud positsiooni eestkoste stseeni valguses üheks olulisemaks teemaks tellijate eneseesitlus, andes tunnistust mustpeade jõukusest, sotsiaalselt prestiižsest positsioonist<sup>15</sup>, elukutselistest huvidest ning nende kompleksest identiteedist nii mobiilsete hansakaupmeeste kui tallinlastena.

### 1.3 Retaabli tellijatest ja asukohast

Millal Mustpeade vennaskond täpselt asutati, ei ole teada. Esimene kirjalik mainimine on ühes 1400. aastal Tallinna dominiiklaste kloostriiga sõlmitud lepingus, kus mustpead klooster leppisid kokku mustpeade poolt kirikusse toodud esemete ja annetuste kasutus- ja omandiõiguses (Kala 2013: 303–304). Kuigi on usutav, et vennaskond asutati selle lepingu sõlmimistest varem, siis ei ole võimalik öelda, kas see toimus juba ammu või vahetult enne

---

<sup>15</sup> Suur ja keskkaupehed moodustasid keskaegse Tallinna eliidi.

(Kala, Kreem ja Mänd 1999: 12). Esimesed teated mustpeadest Liivimaal ei pärine aga mitte linnadest, vaid hoopis ordu- ja piiskopilossidest, kus selle nime alla näisid koonduvat valvemeeskonnad ja talliteenrid (*ibid.*). Mustpeade vennaskonna liikmeskonna moodustasid peamiselt küll vallalised kaupmehed, kaupmehesellid ja meremehed, nii kohalikud kui võõramaised (Leimus jt 2011: 21), kuid on oletatud, et säärase nimevalikuga võidi soovida end seostada ševalresksete ideaalidega (Kala jt 1999: 12). Milline oli Tallinna mustpeade tegelik sõjaline ettevalmistus või roll, ei ole päris kindel. Kuigi Mustpeade vennaskonda on mõnikord peetud omamoodi Tallinna omakaitsevääeks, siis Jüri Kivimäe (1999: 17) lubab selles kahelda. Samas on teada, et mustpead osalesid kevadisel papagoilaskmise võistlusel – ammulaskmise oskus oli oluline linnakaitse aspektist (Leimus jt 2011: 62–63) – ning 16. sajandist on teada, et mustpeadest moodustus arvestatav ratsasalk, mis saatis Liivimaa ordumeistrilt tema visiitide puhul linna ning lõi 1560. aastal Tallinna alla tulnud Vene sõjaväega ka väikese lahingu (Kivimäe 1999: 18–19, 24). Friedrich Amelungi ja Georges Wrangelli (1930: 46–47) järgi pärineb mustpeade suurem sõjaline organiseeritus ja valmisolek siiski alles 16. sajandi algusest. Juba varasemat sõjalis-rüütellike ideaalide väärtustamist lubavad siiski oletada Mustpeade vennaskonnale olulisemad pühakud, kelleks Neitsi Maarja kõrval olid sõdurpühakud Püha Jüri<sup>16</sup> ja Püha Mauritius (Kala jt 1999: 11). Mustpeade vennaskonnal olid väga tihedad sidemed peamise Tallinna kaupmeeste ühenduse, Suurgildiga. Esiteks on oletatud, et Mustpeade vennaskond on Suurgildist<sup>17</sup> välja kasvanud, teiseks olid mitmed suurgildnike pojad mustpead ning kui mustpea abiellus ja Tallinna kodanikuks sai, läks ta üle Suurgildi (Leimus jt 2011: 21).

Keskaegses ühiskonnas oli gildidel ja vennaskondadel kolm peamist funktsiooni: sotsiaalne, representatiivne ja religioosne. Need ühendused korraldasid liikmete seltsielu, pakkusid sotsiaalhoolekannet, aitasid edendada ja kaitsta liikmete professionaalseid huve (eriti, kui tegemist oli ametialase ühendustega, nagu näiteks Suurgild, Mustpeade vennaskond või Kanuti gild) ning kandsid hoolt ka liikmete hingede eest, sõlmides tavaliselt lepinguid mõne kindla kirikuga, kuhu rajati altareid, käidi koos teenistustel, telliti missasid ja eestpalveid ning maeti kadunukesi (Leimus jt 2011: 17, 81).

Tallinna Mustpeade vennaskonna “kodukirikuks” oli dominiiklaste kloostri Püha Aleksandria Katariinale pühendatud kirik. Ordo Praedicatorum (OP) ehk Jutlustajavendade ordu ehk dominiiklaste asutajaks oli Püha Dominicus, kes sündis millalgi 1170. aastatel

---

<sup>16</sup> Püha Jüri oli oluline pühak ka Suurgildile (Leimus jt 2011: 88)

<sup>17</sup> Algse nimega Lastegild, mis võis algselt samuti koondada just vallalisi kaupmehi (Leimus jt 2011: 27–29)

Hispaanias Caleruegas aadliperekonda, sai aastatel 1184–1198 Palencia katedraalikoolis õppides hea hariduse ning astus varakult vaimulikuseisusesse (Kala 2013: 22–23; GEMAA **sub** Dominican Order). 1207. aastal asus Dominicus Toulouse'i, võttes oma missiooniks katarluse vastu jutlustamise ja ketserite õigesse usku pööramise; selles tegevuses hakkas tema ümber kogunema samasuguste jutlustajate kogukond, kes kujundasid oma vaimuliku elu mungaordude järgi ning oma tegevust Jeesuse apostlite järgi, pannes rõhku jutlustamisele ja hoides vara vaid *in communis* (GEMAA **sub** Dominican Order). Tänu Dominicuse lobitööle Roomas andis paavst Honorius III 1216. aastal uue ordu asutamisele oma heakskiidu (NCE 2002 **sub** Dominicans).

Dominiiklaste kui ordu iseloomul on kaks peamist poolust: monastiline elu ning apostellik jutlustamine. Jutlustajavennad võtsid oma tegevuse aluseks Püha Augustinuse reegli, mis tähendab, et dominiiklased ei olnud mitte mungad, vaid regulaarkanoonikud, mis võimaldas neil ühendada jutlustaja ja hingekarjase funktsiooni range kloostrikorraga, hõlmates endas ühiselu, tunnipalvuste lugemist ning kuulekuse, vooruslikkuse ja vaesuse vannete võtmist (Kala 2013: 26, 32; NCE 2002 **sub** Dominican Spirituality). Dominiiklaste puhul oli varast loobumine täielik, mistõttu kuuluvad nad mendikantide ordude hulka<sup>18</sup>. Tulenevalt jutlustamise tähtsusest dominiiklaste tegevuses omistab ordu erilist tähtsust haridusele. Nii on nende 1228. aasta põhikirjas kirjutatud, et ordu asutati “algusest peale spetsiaalselt jutlustamiseks ja hingede päästmiseks, ja meie õppetöö peab selleks toimuma peamise asjana ja innukalt ülima püüdlikkusega, et võiksimel ligimeste hingedele kasulikud olla” (Thomas 1965: 311)<sup>19</sup>. Hariduse rõhutamine ei olnud ka mitte tühi sõnakõlks, sest dominiiklaste ridadesse kuulusid kaks kirikudoktorit – Aquino Thomas ja Albertus Magnus – ning ilma nendeta ei ole dominiiklastest kirjameeste ja mõtlejate nimekiri pikk ja kuulsusrikas (DTC **sub** Frères Prêcheurs). Dominiiklaste puhul väärivad märkimist ka nende eriline pühendumus Neitsi Maarjale, kelle kaitse alla Dominicus oli ordu asetanud (Voragine 2012: 433, 436). Pöördumised Neitsi Maarja poole olid oluline osa nende liturgiast (NCE 2002 **sub** Dominican Spirituality) ning ordu mängis olulist rolli roosikrantsi kui isikliku vagaduse vahendi populariseerimisel, mille legendi järgi olla Neitsi Maarja ise ilmutuses Dominicusele andnud (ODCAA **sub** Rosary).

---

<sup>18</sup> 1475. aastal anti siiski dominiiklastele õigus kollektiivselt vara omada (ODCC **sub** Dominican order).

<sup>19</sup> Thomas, Antoninus Hendrik 1965. *De oudste constituties van de dominicanen*. Leuven: Leuvense Universitaire Uitgaven, 311 — viidatud Kala (2013: 33–34) kaudu

Dominiiklased, nagu ka teised kerjusvendade ordud, eelistasid rajada oma konvente linnadesse, kus oli ühelt poolt lihtsam tegeleda jutlustamise ja hingehoiuga, teiselt poolt ka lihtsam almuseid koguda. Ehkki dominiiklaste konventide levik ei olnud nii kiire ja laialdane kui näiteks frantsisklastel, siis suundusid jutlustajavennad juba üsna varakult ka Põhja-Euroopasse, rajades 1223. aastal konventi Lundis (Kala 2013: 30, 55). Pärast esimest luhtunud katset rajada<sup>20</sup> Tallinna konvent Toompeale asusid dominiiklased 1246. aasta teist asutamisotsuse järgselt hoopis all-linna (*ibid.*: 80).

Kloostrihoonete rajamisega alustati tõenäoliselt juba 13. sajandil, kuid oma lõpliku kuju omandasid kirik ja klausuur alles 14. sajandi lõpus või 15. sajandi alguses (Kala 2013: 89). Pühale Aleksandria Katariinale pühendatud kirik oli kolmelööviline kodakirik klausuuriga kiriku põhjaküljel, olles seejuures mõõtmetelt suurim pühakoda Tallinnas. Kuna 1525. aastal dominiiklaste konvent laiali saadeti, sealne sisustus ja kirikuvarad laiali veeti ning kirik 1531. aastal põles, puudub kiriku sisustuse kohta terviklik ülevaade; mingisuguse kujutluse võimaldavad siiski saada erinevad ilmikute annetusi jäädvustad ürikud (Kala 2013: 96. Tiina Kala järgi on dominiiklaste kirikust teateid 15 altari kohta – umbes poole vähem, kui neid on teada Nigulistest või Olevistest –, millest kaks (Maarja, Gertrudi ja Dorothea ning Kolmainu, Ristija Johannese ja Cristoforuse altarid) kuulusid teadaolevalt mustpeadele ning üks kullasseppade tsunftile, asudes ülejäänud kirikust puitseinaga eraldatud kabelites (*ibid.*: 101–102). Nii mustpeade kui kullasseppade altarid olid kõige muu seas varustatud altarilinate, retaablite, antependiumite, missarüüde ja küünlahoidjatega, mustpeade puhul on ka teateid monstrantsi, pühakujude (Neitsi Maarja ja Kristus), baldahhiini, kardinale ja erinevate altaririistade kohta (*ibid.*: 98–100).

Tallinna seltsingutest olid dominiiklastel kõige lähedasemad suhted Mustpeade vennaskonnaga: dominiiklaste kirikus asusid nende altarid, neile oli kohustuslik osavõtt seal peetavatest teenistustest suurematel pühadel, jutlustajavennad said neilt regulaarseid annetusi ning üks kloostri kahest ilmalikust eestkostjast oli tavaliselt mustpea (Kala jt 1999: 13). Lisaks mustpeadele olid dominiiklastel suhted ka Suurgildiga (kes kasutas mustpeade altareid), kullasseppadega, habemeajajatega, 16. sajandi algusest on teateid ka Hiiobi vennaskonna ja Luuka gildi annetustest (Kala 2013: 311–314).

---

<sup>20</sup> Kas 1229. või 1239. aastal; põhjalikuks arutluseks dateeringu üle vt Kala (2013: 73–79).

## 1.4 Altariretaablitest

Kristlikus kirikus toimuva liturgia keskmeks on missa ja selle keskmeks omakorda armulaud, kus usklikud kinnitavad ühelt poolt oma osadust Jeesuses Kristuses ja tema lunastatud päästes ning teiselt poolt osadust usklike kogukonnast (1Kr 10:16-17). Armulaua sakramendi eeskujuks on evangeeliumitest tuntud viimane paasasöömaaeg (Mt 26:17-29, Mk 14:12-25, Lk 22:7-20), kus Jeesus andis söögilaua äärde kogunenud jüngritele oma ihu ja oma verd. Kuivõrd armulauda kontseptualiseeritakse nii viimse õhtusöömaaaja *qua* kogukondliku söömaaaja kui ka Kristuse *qua* ohvritalle ohverduse kaudu<sup>21</sup>, siis on kristliku usutalituse keskseks lookuseks altar(ilaud).

Kristluse esimestel sajanditel oli altar kaetud vaid altarilinaga ning sellele lubati asetada ainult missa läbiviimiseks vajalikke, praktilise otstarbega esemeid (karikas, pateen, tsiboorium, krutsifiks, vajalikud raamatud jmt). Kuigi need esemed võisid olla rikkalikult kaunistatud, hoiduti pikka aega altaritele piltide või kujude asetamisest (ehkki näiteks altari taga olev sein võis olla kaunistatud maalingute või mosaiikidega) (Barbier 1968: 199–200). Figuraalseid kaunistusi võis aga esineda altari esiküljel. Esiteks võis olla kaunistatud altari stipes ehk tüves ise, teiseks võis figuraalseid kaunistusi leida altari esiküljel rippuvalt frontaalilt või antependiumilt, mis võis olla kangast, rikkalikumalt kaunistatud variantides aga ka puidust või metallist.

Retaabli all mõistetakse maalitud ja/või nikerdatud tahvlit, mis seisab altari tagumisel serval või altari taga<sup>22</sup> (Mänd 2019: 13). Esimesed teated retaablitest pärinevad 11. sajandist, laiemalt hakkasid need levima 13. sajandi lõpus (Mänd 2019: 13). Nende väljakujunemist võis ajendada teise aastatuhande algussajanditel toimunud liturgiline muutus, kus missat, mida seni oli peamiselt peetud näoga rahva poole, nii et preester seisis altari taga, hakati pidama seljaga rahva poole, nii et preester seisis altari ees (Van der Ploeg 2002: 104). See tähendas, et figuraalsed antependiumid muutusid raskesti nähtavateks ja ebapraktilisteks, kuid altari peale sai nüüd asetada suuremaid esemeid, kartmata, et need seejuures liturgiat segaks. Võib arvata, et mõnedel juhtudel tõstetigi antependiumid lihtsalt altari eest altari peale, nii et vähemalt oma algselt vormilt ongi retaablid arvatavasti kujunenud välja antependiumitest (*ibid.*: 108).

---

<sup>21</sup> Vt 1Kr 10:16-21

<sup>22</sup> Ehkki selle puhul võiks kõne alla tulla ka ehisseina mõiste.

Retaablite laiemat levikut 13. sajandil seostatakse kerjusvendade ordudega (peamiselt frantsisklaste ja dominiiklastega), kes kasutasid retaableid ja muid pilte vagadusliku õhkonna loomiseks, hardusliku kontemplatsiooni suunamiseks ning jutluste ja õpetuse sisu kinnistamiseks (Van der Ploeg 2002: 114). Arvatavasti mängisid retaablite kujunemisel olulist rolli kõrvalaltarid. Ühelt poolt soodustas nende asukoht – tavaliselt vastu seina, mitte seinast eemal, nagu enamus kõrgaltareid – altari taguse kaunistamist<sup>23</sup>, teiselt poolt oli kõrvalaltarite levik seotud nii-öelda privaatvagaduse levikuga, kus nii eraisikud kui ka erinevad professionaalsed ja usulised ühendused hakkasid püstitama kirikutesse altareid ja tellima nende juurde vikaariaid, et nende liikmete hingeõnnistuse nimel missasid ja palveid loetaks (Grove Art Online 2003 **sub** Altar).

Kui Itaalia traditsioonis koosnes retaablite figuraalne osa peamiselt maalidest ja need olid liikumatud, siis Madalmaade ja Saksa alade retaablites oli levinud ka figuraalse skulptuuri<sup>24</sup> kasutamine (Grove Art Online 2003 **sub** Altarpiece). Saksa aladel tekkis 14. sajandil niinimetatud tiibretaabel, kus retaablile lisati kas üks või kaks paari liigutatavaid tiibu (Ehresmann 1982: 359). Ehkki ühe tiibretaabli tekke teooria järgi oli see tingitud retaablisse asetatud reliikviade eksponeerimisega, siis Donald Ehresmanni järgi oli see pigem kõrvalhoovus ning tiibaltari väljakujunemise peamiseks ajendiks tuleks lugeda soovi retaabli välimust liturgilisele kalendrile vastavalt varieerida (Ehresmann 1982: 368).

Retaablite – või täpsemalt öeldes nende kujutiste – funktsioon oli peamiselt harduslik, pakkudes motiive palveteks ja vagadeks mõtisklusteks (Van der Ploeg 2002: 114). Kujutatud teemad võib laias laastus jagada kaheks: 1) marioloogilised ja kristoloogilised teemad nagu Maarja kuulutus ja inkarnatsioon, ristilöömine ja ohvrisurm, mis omavad euharistilisi tähendusi ja peegeldavad seeläbi altaril läbiviidavat liturgiat, 2) pühakud ja nende elulood kui kristliku elu ja vagaduse musternäidised (Williamson 2004: 363).

---

<sup>23</sup> Vastu seina asuval altaril pole ka võimalik teenistust pidada muul moel, kui altari ees, mis jällegi soodustab figuursete kaunistuste asetamist altari taga servale või selle tagusele seinale.

<sup>24</sup> Nagu nimigi viitab, on nikerdretaablid valdavalt puidust. Puhtad nikerdretaablid on harvad, enamasti on tegemist tiibaltaritega, kus skulpturaalne on vaid retaabli kehend ehk korpus (ja võib-olla ka avatud positsiooni tiivad), mida varjavad maalitud tahvlitega tiivad.

## 2 Kompositsioonist semiootilises valguses

*By making visual categories explicit, by extracting underlying principles, and by showing structural relations at work, this survey of formal mechanisms aims not to replace spontaneous intuition but to sharpen it, to shore it up, and to make its elements communicable.*

- Rudolf Arnheim (2004: 8)

Vassily Kandinsky (1970: 74) järgi koosneb kunstiteos kahest osast: sisemisest elemendist, milleks on teose sisu, ja välimisest elemendist, milleks on teose vorm. Need kaks elementi on teineteisest lahutamatud, sest väljendatud saamiseks vajab sisu vormi: “la forme est l’expression matérielle du contenu abstrait” (1970: 74). Kui semiootika kui uurijapoolne kalduvus huvitub üle kõige tekstide tähendusest, siis semiootika kui meetod huvitub teksti vormi ja tähenduse omavahelisest suhtest. Uurimaks kuidas väljendub Mustpeade retaablis *la pensée de l’Église*, tuleb niisiis pöörata tähelepanu retaabli vormile. Nagu uurimisloo ülevaatest näha, on Mustpeade retaabli varasemad uurijad keskendunud peamiselt teose stiili, atribuutsiooni, sotsiaalse funktsiooni (eneseesitlus) ning dateeringu ja ajaloo küsimustele, tegeledes mõnevõrra ka selle ikonograafiaga. See tähendab, et vaadeldud on nii vormi kui ka tähendust. Nagu aga varem viidatud, on senises uurimuses mõningad lüngad. Teose vormi poole pealt on vähe tähelepanu pööratud teose kompositsioonile, sisu poole pealt aga pole ammendavalt käsitletud teose kristlikku sõnumit. Täpsemalt formuleerituna on järgneva analüüsi eesmärgiks läheneda Mustpeade retaabli kompositsiooni kaudu selle vormile, et mõista seeläbi paremini teose sisu.

Visuaalkunsti teoste sisu ja nende väljenduse uurimisega tegeleb ikonograafia. Erwin Panofsky (1955: 28–29) järgi kujutab ikonograafiline analüüs endast kujutiste, lugude ja allegooriate analüüsi, mis seisneb **kunstiliste motiivide** ja kunstiliste motiivide kombinatsioonide ehk **kompositsioonide** seostamises **teemade** ja **ettekujutustega**.

Ikonograafilisele analüüsile järgneb Panofsky süsteemis omakorda ikonoloogiline tõlgendus, mis näeb teose teemades ja ettekujutustes selle sünnitanud ajastu väärtuste ja hoiakute, s.o **maailmapildi väljendust** (*ibid.*: 30), vastates küsimusele “Miks teksti sõnum on leidnud just sellise visuaalse väljenduse?” (Leeuwen 2008: 116).

Visuaalse väljenduse puhul on siinses töös fookuses kompositsioon. Kompositsioon on siin mõistetud kui (Arnheim 1982: 215–216):

*An arrangement of visual elements creating a self-contained, balanced whole, which is structured in such a way that the configuration of forces reflects the meaning of the artistic statement. Composition of shape concerns the arrangement of elements in two- or three-dimensional space; composition of color is based on syntactic relations such as similarity, complementarity, and contrast, as well as the relations between primary and secondary hues.*

Ehkki Palginõmm (2020: 91) kirjutab, et Püha Lucia legendi meister pööras oma töödes rohkem tähelepanu detailide, kaunistuste ja mustrite kujutamisele kui veenva ja ühtse kompositsiooni loomisele, siis ei saa nõustuda mõttega, nagu puuduks Mustpeade retaabli kompositsioonis läbiv kontseptsioon. Vastupidi, retaabli kompositsioon ja programm<sup>25</sup> on loodud selge mõttega, kuid on saanud kunstiliselt võrdlemisi vaimuvaese teostuse. Pigemini võiks öelda, et retaabli kompositsioon pole mitte kunstilise geenius, vaid skolastiliselt süsteemse mõistuse vili.

Panofsky järgi eeldab korrektne ikonoloogiline tõlgendus korrektset ikonograafilist analüüsi ja see omakorda korrektset ikonograafia-eelset kirjeldust (1955: 32–33). Sellest johtuvalt koosneb järgnev analüüs tinglikult kahest osast. Esmalt uuritakse retaabli kompositsiooni, pöörates seejuures tähelepanu selle tähenduslikele aspektidele. Hiliskeskaegse Madalmaade päritolu altariquetaabli kompositsiooni semiootilise analüüsi mudeli pakub Boriss Uspenski (2013) oma artiklis “Jan van Eyck’i Genti altari kompositsioon semiootilises valguses”. Uspenski käsitluses on kompositsiooni põhielementideks figuurid, või täpsemalt öeldes figuuride omavaheline asetus. Pöördudes tagasi eelnevalt toodud kompositsiooni definitsiooni juurde, siis on näha, et Uspenski tegeleb figuuride *resp.* visuaalsete elementide asetusega ruumis, see tähendab vormikompositsiooniga. Seda lähenemist järgib ka sinne

---

<sup>25</sup> Programm siin mõistetud kui kontseptsioon, mis seob kokku retaabli – või ka missuguse teise mitmetest kujutistest koosneva teose – erinevad kujutised ja määrab nende omavahelise paigutuse. Programmist võiks niisiis mõelda kui Riffaterre’i (1978) hüprogrammi analoogist mitmest iseseisvast osast koosnevas visuaalkunstilises tervikus.

analüüs<sup>26</sup>. Uspenski analüüsi peamiseks fookuseks on täpsemalt öeldes ruumi struktureerimine (*ibid.*: 539). Nimelt leiab ta, et Genti retaabli on kujutatud nii profaanset kui sakraalset maailma, mille erinevus väljendub peamiselt selles, mis vaatepunktist maalidel kujutatud ruumi korrastatakse. Peamiseks ruumikorrastuslikuks printsibiiks on parem–vasak, kus parem võrdub aupositsiooniga, kõrgema ja positiivsema väärtusega. Maalist väljaspool olevast vaatajast lähtuv ruumikorrastus võrdub Uspenski järgi profaanse ruumiga, samas kui maali sees asuvast vaatajast lähtuv ruumikorrastus võrdub sakraalse ruumiga.

Uspenskist lähtuvat üldist lähenemist on siin täiendatud Gunther Kressi ja Theo van Leeuweni (2006) terminoloogilise raamistikuga kompositsiooni kirjeldamiseks. Kressi ja Leeuweni (*ibid.*: 177) järgi koosneb kompositsioon kolmest osast: 1) **informatsiooniväärtusest**, mis tuleneb kompositsiooni elementide asumisest teatava semantilise väärtusega positsioonides, 2) **väljapaistvusest**, mis kirjeldab elementide suhtelist silmahakkavust kompositsiooni teiste elementidega võrreldes, ning 3) **raamistusest**, mis kirjeldab elementide omavahelist ühendatust või lahtatust. Elementide asetuse järgi jaotuvad kompositsioonid kaheks: 1) **polariseerituteks**, kus kompositsiooni keskel ei ole ühtegi elementi, ning 2) **tsentraliseerituteks**, kus mingi element asub kompositsiooni keskmes (*ibid.*: 209). Viimased jaotuvad veel omakorda 1) **triptühhonlikeks**, kus elemendid on asetatud keskme ümber kas a) **horisontaalteljel** või b) **vertikaalteljel**, ning 2) **ringikujulisteks**, kus elemendid on keskme ümber asetatud nii horisontaalsel kui vertikaalsel teljel. Kompositsiooni erinevate elementide tähenduslike kvaliteetide kirjeldamiseks lisavad nad järgmised kategooriad (*ibid.*):

- **serv** – tsentraliseeritud kompositsiooni mittekesksed elemendid, mis on omavahel identsed või peaaegu identsed, luues kompositsioonis sümmeetriat;
- **vahendaja** – triptühhonliku kompositsiooni kese, mis toimib servas asuvate elementide vahendaja ja lepitajana;
- **antu** ja **uus** – triptühhonlikus kompositsioonis vastavalt keskmest vasakul ja paremal asuvad elemendid, mis ei ole omavahel identsed;
- **ideaalne** ja **reaalne** – triptühhonlikus kompositsioonis vastavalt keskmest üleval ja all asuvad elemendid, mis ei ole omavahel identsed.

---

<sup>26</sup> Lühiduse huvides kasutatakse järgnevas mõistet kompositsioon, pidades selle alla silmas siiski vaid vormikompositsiooni.

Analüüsi teises osas toimub sellisel moel kirjeldatud kompositsiooni tähendustamise, üritades vastata eelnevalt esitatud 'miks?' küsimusele. Olukorras, kus teose enda vorm ei anna kätte teose kunstilise lausungi tähenduse mõistmiseks vajalikke kultuurilisi taustateadmisi, tuleb uurijal teos asetada kohasesse taustsüsteemi, mis hõlmab mõttelugu, erinevaid relevantseid ja kaasaegseid tekste (nii visuaalseid kui verbaalseid<sup>27</sup>), algset vaatajaskonda ja asukohta ning funktsiooni (Williamson 2004: 397). Teose taustsüsteemist leitavate ideede, ettekujutuste ja hoiakutega varustatult on võimalik pöörduda tagasi uuritava teksti enda juurde ja hakata tegema oletusi selle võimalike loomisaegsete tähendustamisviiside kohta.

Järgneva analüüsi puhul on taustsüsteemi taasloomisel eriti oluline roll kirjalikel tekstidel, mis ei tohiks aga tulla üllatusena. Kuna meid huvitab täpsemalt *la pensée de l'Église*, siis on tekstide poole pöördumine eriliselt õigustatud, sest raamatu- ja sõnakeskse religioonina levisid kristlikud ideed ja maailmavaade just nimelt verbaalselt, kas siis kirjutiste, või väga olulises osas ka suulise õpetuse ja jutlustamise kaudu. Lisaks sellele ei olnud toonane kirikukunst mõeldud toimima iseeneses ja eneseküllasena. Vastupidi, see oli mõeldud toimima intertekstuaalselt, aktiveerides vaatajas kiriku õpetust ja suunates tema religioosseid mõtisklusi.

Viimase metodoloogilise märkusena tuleb siin kommenteerida kasutatavat "lugemisviisi". Nagu peatükis 1.4 välja toodud vahetati tiibretaablite positsioone vastavalt liturgilisele kalendrile. See tähendab, et usklik, kes võtab osa teenistusest altari ees, kus retaabel seisab, avaneb erinevatel aegadel retaabel erinevatest vaadetest. Tänapäeval puudub aga kindel teadmine selle kohta, millal retaableid missugustesse positsioonidesse avati ning millal ja kuidas see avamine käis. Kas see toimus näiteks püha esimese tunnivalvuse ajal, mil tõenäoliselt ainsad, kes avamist nägid, olid kloostrielanikud? Või toimus see liturgia käigus, nii et positsioonide vaheldumist nägid ka teenistusest osa võtavad ilmikud? Niisiis takistab retaabli pragmaatilist, lugejakeskset analüüsi võimatus teha kindlaks kes, millal, mis kontekstis ja milliste retaabli osadega täpselt kokku puutus. Ehkki ei ole teada kui paljud ja millises kontekstis said kunagi kogeda Mustpeade retaablit selle algse loomise ja sihtotstarbelise kasutamise kontekstis, "loetakse" selles analüüsis retaablit kui tervikteksti, võttes arvesse selle kõiki kolme positsiooni kui ka nende omavahelisi seoseid ühe tervikteksti sees.

---

<sup>27</sup> Nagu Leeuwen (2008: 101) märgib, on ikonograafia oma võrdlusmaterjali valimisel intertekstuaalne.

### 3 Tallinna Mustpeade Maarja altari retaabli kompositsioon semiootilises valguses

*Incipit Speculum humanae Salvationis,  
In quo patet casus hominis et modus reparationis.  
In hoc speculo potest homo considerare,  
[...] quomodo per misericordiam Dei sit reformatus.*  
- Speculum humanae salvationis, ptk 1, 1–5<sup>28</sup>

#### 3.1 Suletud positsioon

Retaabli suletud positsioon koosneb kahest tahvlist, millel kummalgi on kujutatud üht figuuri – vasakul tahvlil ingel Gabriel ja paremal tahvlil Neitsi Maarja. Vasaku tahvli paremas servas on kujutatud tekstirulli otsa, mis jätkub parema tahvli vasakul serval, sidudes kahel eraldi tahvlil kujutatu kunstiliselt ühtseks ruumiks<sup>29</sup>. Kummagi figuuri kohal ripub baldahhiin ning figuurid on seisavad pjedestaalidel niššides, olles niimoodi asetatud rõhutatult ruumilisse- arhitektuurilisse ruumi. Selle kompositsiooni lihtsustatud vorm on kujutatud joonisel 4.

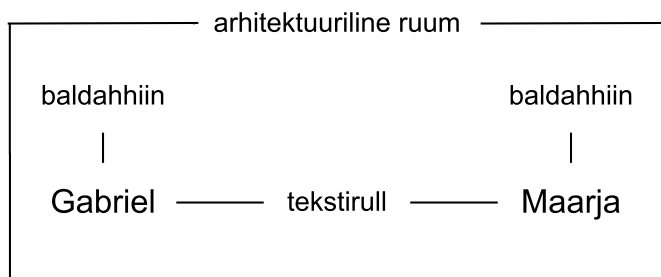
Ehkki elemente on asetatud ka vertikaalsele teljele, siis on suletud positsiooni kompositsiooni selgeks dominandiks horisontaalne telg. Sellest lähtudes võib seda kirjeldada kui tsentraliseeritud triptühhonlikku kompositsiooni, kus vasakult paremale lugedes on Gabriel antu, Maarja uus ning nende vaheline tekstirull vahendaja. Kompositsiooni vasakult paremale lugemist õigustab esiteks Euroopa kultuuris üldlevinud kirjutamisviisist tulenev kalduvus lugeda ka kujutisi vasakult paremale. Teiseks õigustab seda ka elementide nii-öelda

---

<sup>28</sup> Siin ja edaspidi on “Speculum humanae salvationise” tsiteerimisel lähtutud Lutzi ja Perdrizet’ (1907) tekstikriitilisest editsioonist.

<sup>29</sup> Pane tähele ka Neitsi Maarja mantli nurka, mis paistab vasaku tahvli all paremas nurgas.

kronoloogiline järgnevus, mis vastab sellele, kuidas seda sündmust kirjeldab Luuka evangeelium (1:28-29): 1) Gabriel – “Tema juurde tulles”; 2) kirjarull – “ütles Gabriel: “Rõõmusta, sa armuleidnu! Issand on sinuga!””; 3) Maarja – “Tema oli aga vapustatud nende sõnade pärast ja imestas, mida see teretus võiks tähendada.”



*Joonis 4. Suletud positsiooni kompositsioon*

Semantilised paarid Gabriel–antu ja Maarja–uus ühtivad ka kujutatud stseeni tähendusega. Maarja kuulutus, millega teatatakse Neitsi Maarjale, et Püha Vaim tuleb tema peale ja ta toob ilmale lapse, keda hüütakse Jumala Pojaks, on inimliku pääste loo algus (O’Collins 2007: 85). Ehkki inglid figureerivad ka Uues Testamendis, siis on neil juba pikk traditsioon ja etableerunud positsioon Jumala saadikutena Vanast Testamendist samas kui Uue Testamendi kontekstis on nad pigem kõrvaltähtsusega (vt ABD **sub** Angels). Kuid kui imepäraseid sünde leiab ka Vanast Testamendist<sup>30</sup>, siis see, et poeg sünniks neitsist, on midagi täiesti uut ja selle läbi saavad võimalikuks **Uue** Testamendi sündmused<sup>31</sup>.

Suletud positsiooni puhul on kõige olulisem ruumi struktureerimise küsimus. Kristlikus ruumikorrastuses on üheks olulisemaks printsiibiks parem–vasak, kus paremale omistatakse positiivne tähendus või kõrgem väärtus, samas kui vasakule omistatakse negatiivne tähendus või madalam väärtus. Sellist ruumikorrastusprintsiipi leiab nii Vana-Egiptuse, Kreeka ja Rooma kultuurist kui ka Vanast<sup>32</sup> ja Uuest Testamendist<sup>33</sup> (LCI **sub** Rechts und Links). Kuivõrd suletud positsioonis asub kõrgemat au vääriv Maarja<sup>34</sup> paremal ja Gabriel vasakul, siis järelikult kehtib see printsiip ka suletud positsioonis.

<sup>30</sup> Nt Saara, 1Ms 18

<sup>31</sup> Uue Testamendi seostamisele paremaga ning Vana Testamendi seostamisele vasakuga viitab ka Louis Réau (1958 I: 71), vt samuti Uspenski (2013: 545).

<sup>32</sup> Nt Ps 110:1, ka Kg 10:2

<sup>33</sup> Mt 22:44, Mt 25:33, Lk 20:42

<sup>34</sup> “la Vierge, qui est la plus haute en dignité” (Réau 1958 I:71), samuti Ave Maria sõnad “õnnistatud oled sa naiste seas”.

Printsiibi enda rakendumisest olulisem on aga selle implikatsioon suletud positsioonis kujutatud ruumile. Uspenski (2013: 546) eristab kunstiteostes kaht erinevat vaatajapositsiooni: välimist ja seesmist. Välimine vaatepunkt kujutab endast kujutise vaataja positsiooni, seesmine vaatepunkt aga lähtub kellestki või millestki kujutise sees. Vaatajapositsiooni asukoht omakorda paneb paika kujutatud ruumi korrastamise referentspunkti. Genti retaablil kujutatud erinevates binaarsetes paarides (näiteks Sünaog–Kirik, Neitsi Maarja – Ristija Johannes) on tähtsam element asetatud kord vaataja poolt paremale, kord vasakule, mis Uspenski jaoks tähistab vaatajapositsiooni muutumist – kui väärtuslikum element asub vaataja jaoks paremal, on teose vaatajapositsioon välimine; kui aga väärtuslikum element asub vaataja jaoks vasakul, siis on vaatajapositsioon seesmine (*ibid.*). Välimise vaatajapositsiooni järgi korrastatud ruum on kujutab seejuures maist ja profaanset ruumi, kus elutseb vaataja ise, samas kui seesmise vaatajapositsiooni järgi korrastatud ruum kujutab aga teispoolsust, seondudes niisiis taevase ja sakraalsega.

Rakendades seda põhimõtet Mustpeade retaabli suletud positsioonile on näha, et ka siin on ruum korrastatud välisest vaatajapositsioonist lähtuvalt, see tähendab – kujutatud on maist ruumi. Selle tõlgenduse kasuks räägib veel teisigi tegureid. Esiteks arhitektuurilise tausta kujutamise viis, kus varjude ja eenduvate pjedestaalidega on rõhutatud nišside sügavust ja ruumilisust<sup>35</sup>. Teiseks *grisaille*'s kujutatud figuurid, mis oma hallikate toonidega mõjuvad justkui kivist skulptuuridena, missuguse võtte kasutamisega kunstnik rõhutab eriliselt nende figuride (siinkohal sõna plastilises mõttes) reaalsust. Selline kujutamise viis leidis 15. sajandi Madalmaade maalikunstis laiemat kasutamist, kuid Paul Philippot (1966: 230) juhib tähelepanu, et kuivõrd see realistlik ruum eksisteerib teose enda sees<sup>36</sup>, siis ei ole selle võtte eesmärk mitte tuua kujutatut vaatajaga samasse ruumi, vaid luua teose enda sees realistlik ruum, mille terviklikkuse tajumiseks peab vaataja teose “sisse astuma”.

Suletud positsiooni *qua* maise ruumi tõlgendust toetavad ka Gabrieli ja Maarja peade kohal rippuvad baldahhiinid. Nagu retaabli kirjelduses märgitud, võib neid Madalmaade kunstile omase peidetud sümbolismi vaimus tõlgendada pühapaistetena<sup>37</sup>. See valik kujutada

---

<sup>35</sup> Eriti selgelt joonistub see välja võrdluses poolavatud ja avatud positsiooni väga tasapinnalise ja kitsa ruumiga.

<sup>36</sup> Seda asjaolu rõhutavad Mustpeade retaablil tahvlite raamid, mis justkui aknaraamidena katavad kirjarulli ja Maarja mantli serva

<sup>37</sup> Peidetud sümbolismina võib tõlgendada ka skulpturaalseid figuure endid – Gabriel ja Neitsi Maarja ei saa ju tegelikult praegusel hetkel siin ruumis olla, sest sündmusest endast on möödas sajandeid ning nad mõlemad asuvad taevas. Nii on nende figuride näol tegemist kujudega, mille eesmärk on suunata vaatajat mõtisklema inkarnatsiooni müsteeriumi üle.

suletud positsioonis pühapaisteid metalselt läikivate baldahhiinidena ei ole aga mitte põhimõtteline, vaid selgelt markeeritud valik, sest poolavatud ja avatud positsioonides on kujutatud vastavalt Püha Vaimu ja Neitsi Maarja pea ümber traditsioonilisi halosid. See tähendab, et suletud positsioonis on rõhutatult järgitud profaanse maailma, argireaalsuse reegleid – saamata kujutada pühapaistet, mida pead ümbritseva vikerkaarse või kuldse kettana tegelikkuses ei esine, lisas kunstnik pildile reaalselt eksisteerida võiva eseme, mis toimiks pühapaiste sümboli või metafoorina.

Suletud positsiooni puhul väärrib märkimist ka selle ajalisus. Nimelt on selles positsioonis kujutatud äärmiselt täpset ajahetke – Gabrieli žest ja kirjarull viitavad sellele, et ta on just Maarjat tervitanud (“Rõõmusta, sa armuleidnu” Lk 1:28), Maarja maha pööratud pilk ning kaitsev žest viitavad tema vapustusele (Lk 1:29)<sup>38</sup> ning vooruslikule tagasihoidlikusele (Voragine 2012: 198), Maarja käes oleva raamatu liikumises tardunud lehed viitavad Püha Vaimu kohalolule (Williamson 2004: 391)<sup>39</sup>. Niisiis on kunstnik kujutanud tardunud tegevust, väga konkreetset hetke uskliku inimese jaoks vägagi reaalsest sündmusest. Selline ajaline spetsiifilisus rõhutab veelgi suletud positsiooni reaalsust.

### 3.2 Poolavatud positsioon

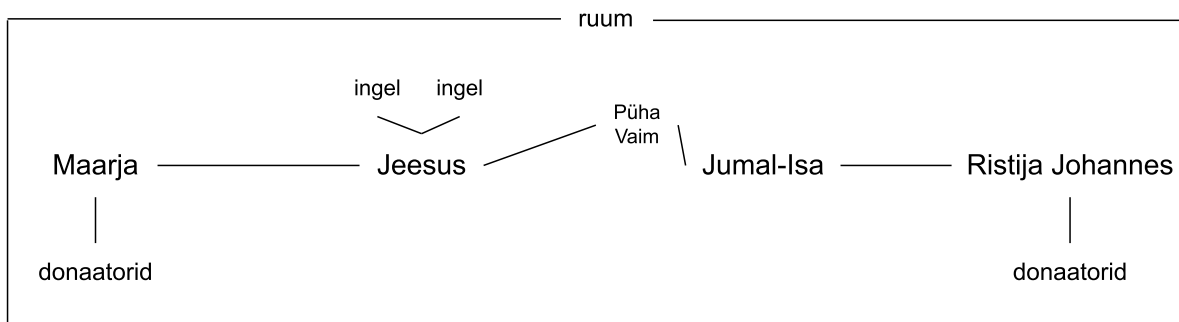
Poolavatud positsioon koosneb neljast võrdsest tahvlist. Vasakult esimesel tahvlil on kujutatud Neitsi Maarjat, kelle ees põlvitavad viisteist meest. Vasakult teisel tahvlil on kujutatud põlvitavat Jeesus Kristust, kelle taga seisavad kaks kannatusriistu kandvat inglit. Vasakult esimese ja teise tahvli figuurid on kergelt pööratud kolmandal tahvlil kujutatud trooniva Jumal-Isa poole; tahvli vasakus servas on kujutatud tuvi kujul Püha Vaimu. Vasakult neljandal tahvlil on taaskord kujutatud viitteist meest, kelle eestkostjaks on seekord Ristja Johannes. Kõigil tahvlitel kujutatud ruumi põrand on kaetud ühesuguste keraamiliste plaatidega

---

<sup>38</sup> Võrdle seda Genti retaabli Maarja kuulutuse stseeniga, kus Maarja tõstetud pilk, rinnal ristatud käed ja tema peale lendav Püha Vaim viitavad juba järgmisele ajahetkele, kus Maarja kostab: “Vaata, siin on Issanda teenija, sündigu mulle sinu sõna järgi!” (Lk 1:38).

<sup>39</sup> Williamson osutab võimalusele, et need raamatulehed võivad liikuda ka seetõttu, et tolleaegsetes köidetes kippusid lehed avatuna plokist lahti tõusma. Et aga siin liiguvad lehed tõepoolest mingisuguse müstilise iili või liikumise tulemusena kinnitab Mustpeade retaabel ise, sest köitest tulenevat lehtede lahtitõusmist on näha avatud positsioonis Püha Gertrudi käes olevas raamatus, mis aga erineb selgelt Maarja käes olevast raamatust.

ning seinu katab samasuguse mustriga roheline damast<sup>40</sup>, millega kunstnik seob kõik tahvlid ühtseks ruumiks. Suletud positsiooni kompositsiooni lihtsustatud vorm on kujutatud joonisel 5.



Joonis 5. Poolavatud positsiooni kompositsioon

Taaskord on kompositsioonis domineerivaks teljeks horisontaaltelg, kuid selle klassifitseerimine on seekord keerulisem. Ehkki kompositsioon koosneb rohketest figuuridest, siis tähenduslikult keskse telje moodustavad vaid neli figuuri – Maarja, Jeesus, Jumal-Isa ning Ristija Johannes –, kõik teised figuurid on nii tähenduslikult kui kompositsiooni poolest neile allutatud. Pühadest tegelastest tunduvalt väiksemana, põlvitavatena ning tahvli tasapinnal allpool kujutatud donaatorid on visuaalselt pühadele tegelastele allutatud, funktsioneerides Maarja ja Johannese omamoodi atribuutidena, viidates nende rollidele eestkostjatena. Jeesuse taga seisvad inglid ei oma siin muud rolli, kui olla Jeesuse kannatusriistade kandjad. Võrdlemisi väiksena ja tahvli serva maalitud Püha Vaim mõjub teineteisele otsa vaatavate Kristuse ja Jumal-Isa vahel kõrvalisena<sup>41</sup>. Seda rõhutab ka poolavatud positsiooni vorm – neli tahvlit, igal tahvil oma dominant, vastavalt Maarja, Kristus, Jumal-Isa ning Ristija Johannes. Seega on tegemist polariseeritud kompositsiooniga, kus moodustuvad kaks kontsentrilist paari: keskel, kompositsiooniliselt olulisemal positsioonil Kristus ja Jumal-Isa (moodustades koos Püha Vaimuga nende vahel Kolmainsuse) ning servades Maarja ja Ristija Johannes.

<sup>40</sup> Kurioosumina on Jumal-Isa tahvli taustal kujutatud damasti muster teiste tahvlitega võrreldes silmnähtavalt nihkes. Millest see motiveeritud võiks olla, ei oska siinkirjutaja arvata.

<sup>41</sup> Inglise ja Püha Vaimu kõrvalisuse poolt räägib ka see, et poolavatud positsioonis kujutatud topelteestkoste stseeni vähimateks identifitseerivateks komponentideks on rinda näitav Neitsi Maarja, haavu näitav Kristus ning Jumal-Isa – inglid ja Püha Vaim on selle stseeni jaoks sekundaarsed.

### 3.2.1 Sümmeetria ja eestkoste

Kahe erineva elemendi sümmeetriline positsioneerimine võimaldab neid samastada ja rõhutada nende ühiseid tähendusi, kuid nende erinev asetus selles sümmeetrilises kompositsioonis toob esile ka nende erinevuseid (Måle 1972: 9; Kress ja Leeuwen 2006: 209). Kui kompositsiooni keskset positsiooni hõivab Jumal (nii et poolavatud positsiooni kompositsiooni võiks lugeda triptühhonlikul kujul Maarja–Jumal–Johannes), siis teeb ta seda oma erinevates isikutes, rõhutades niimoodi Jumala erinevaid toimimisviise päästeloos. Nii on keskmises sümmeetriapaaris vasakul kujutatud Jeesus Kristust, Jumal-Poja inkarnatsiooni. Seejuures on teda kujutatud niudevöös, kätel, jalgadel ja küljes ristilöömisel kannatatud haavad, ümbritsetuna oma kannatusriistadest. Kehalisuse, inkarnatsiooni, kannatuse ja ristisurma motiivide inkorporeerimisega rõhutatakse Jumal-Poja rolli inimkonna Lunastajana. Parem pool on aga kujutatud Jumala Loojalikku aspekti. Kroon, aujärg ja teised võimusümbolid rõhutavad Jumal-Isa kui Maa ja Taeva valitsejat<sup>42</sup> ja seaduse andjat.

Välimises sümmeetriapaaris on vasakul kujutatud Neitsi Maarja ja paremal Ristija Johannes. Maarja ja Johannes komplementaarsus ja olulisus on kahetine. Esiteks on neil mõlemal võtmeroll inimlikus päästes. Maarja kaudu sai võimalikuks Sõna inkarnatsioon, Jeesuse misjon, kannatus ja ristisurm, millega lunastati inimhingede pääste. Ristija Johannes sümboliseerib aga ristimise sakramenti. Vaid ristimise kaudu saavad inimesed osaks kristlikust kogudusest, see tähendab Kristuse ihust, ja seekaudu ka lunastusest (NCE **sub** Baptism (in the Bible)). “Speculum humanae salvationis” 12. peatüki järgi peab igaüks, kes soovib siseneda Jumala templisse (siin mõistetuna kui Taevas), olema ennemalt veega ristitud: “Ita omnes qui voluerint intrare coeleste Domini templum, / Necessè habent ut prius laventur per baptismum.”. Ristimise sakrament aga toimib vaid tänu Johannesele, kuna vaid selle läbi, et ta Jeesuse Jordanis ristas, omandasid veed selle vooruse, et neis puhastatu taevariiki siseneda võib (*ibid.*).

Lisaks Maarja ja Johannese olulisusele inimlikus päästes on nad ka Kristuse veresugulased – Maarja kui ema, Johannes kui Maarja sugulase Eliisabeti poeg (Lk 1:36). See kombineerituna nende oluliste rollidega Jeesuse elus – ilmaletooja ja ristija – ning asjaoluga, et nad olid esimesed, kes tunnistasid Jeesuse jumalikkust (Jh 1:29; Walter 1968: 327) teeb neist kahest mõjukad eestkostjad. Eestkoste on teatud tüüpi palve, kus keegi – enamasti keegi, kes

---

<sup>42</sup> Sest kes midagi loob, sellel on loodu üle võim ja voli.

on palve adressaadile lähemal või omab tema juures mõjuvõimu – palub kellegi teise – enamasti kellegi palve adressaadist kaugemal asuja – hea käekäigu eest (NCE **sub** Intercession). Kuivõrd kristlaste palvete (lõpp)adressaadiks on Jumal, siis on eestkoste seda mõjusam, mida lähemal on eestkostja Jumalale (Aquino Thomas “Summa Theologiae” 2a2æ q. 83 art. 11), ning kuna Jumalale kõige lähemal on pühakud, kes on taevasse pääsenud, siis mida kõrgem au on pühakul taevas, seda mõjusam on tema eestkoste (DTC **sub** Marie III. Vie glorifiée; conséquences qui en découlent). Kuna Maarja ja Ristija Johannes on ühed kõige auväärsemad pühakud<sup>43</sup> on nad seega ka ühed kõige võimsamad eestkostjad.

Eestkoste motiiv keskaegses kristlikus kunstis on seotud ühelt poolt personaalvagaduse, teiselt poolt Maarja- ja pühakutekultuse levikuga. Keskajal laienes jõudsalt pühakute kummardamine üldiselt ning Neitsi Maarja kummardamine spetsiifilisemalt, väljendudes pühakutel abi ja eestkoste palumises ning nende nimetamises nii riikide, linnade, kirikute, korporatsioonide kui üksikisikute kaitsepühakuteks (Vauchez 1996: 339). Selle laienemise ajendiks olid ühelt poolt usklike järjest isiklikum suhe pühakutega (*ibid.*) ning teiselt poolt uskumus, et mida rohkem eestpalveid sinu hinge eest loetakse, seda hõlpsam saab olema pääs taevariiki – et aga palve toimimine oleks kindlustatud, on vaja kedagi, kes taevas palvetaja eest kostaks (Mänd 2019: 18). Kirikukunstis, mida järjest enam tellisid lisaks kirikule endale ka eraisikud ja korporatsioonid, leidis see pühakutekultus oma visuaalse väljenduse. Stseenid, kus pühak teose tellijat esitleb ja nende eest kostab, või kus tellija on püha sündmuse – näiteks Jeesuslapse sünni – tunnistajaks, muutusid 15. sajandil peaaegu et üldlevinuks (Mâle 1922: 163). Nii ei ole ka mingi ime, et kohtame eestkoste motiivi ka Mustpeade retaablil.

Eestkoste motiiviga seotult siseneb retaabli poolavatud positsiooni kompositsiooni aga teatav asümmeetria. Nagu varasemas kirjanduses korduvalt viidatud (Maiste 2002 [1994]; Mänd 2007; Gertsman ja Räsänenen 2012; Keelmann 2015; Palginõmm 2020), on poolavatud positsioonis kujutatud topelteestkoste stseeni. See kujutab endast kompositsioonilist lahendust, kus oma rinda paljastava Neitsi Maarja pöördub inimkonna pattude lunastamiseks oma poja poole, apelleerides emalikule hoolele ja armastusele, mida sümboliseerib rinnapiim, millega ta tole üles kasvatas. Oma küljehaavale osutav Kristus edastab Maarja palve Jumal-Isale, apelleerides oma kannatusele ja ristisurmale, millega ta inimkonna pääste lunastas. Niisiis

---

<sup>43</sup> Maarja tulenevalt oma jumalaema rollist ja osadusest Kristuse kannatuses (NCE sub Intercession), Ristija Johannese erilise pühaduse kohta vt Voragine (2012: 330–335),

koosneb topelteestkoste minimaalselt kolmest elemendist: 1) Neitsi Maarjast<sup>44</sup>; 2) Kristusest, kes näitab oma stigmasid ning pöördub Jumal-Isa poole, et too võtaks kuulda Neitsi Maarja ja tema enda eestkostet; ning 3) Jumal-Isast, kes võtab Kristuse palve kuulda<sup>45</sup>.

Topelteestkoste teoloogiliseks aluseks on keskajal levinud arusaam Neitsi Maarjast kui vahendajannast (*mediatrix*) või kaaslunastajannast (*coredemptrix*). Tulenevalt tema rollist inimliku pääste loos ja tema armutäiusest (NCE **sub** Mary, Blessed Virgin, II (in theology)) ning keskaegses uskumuses ka sellest, et oma emaliku kaastunde täiuslikkuse tõttu kandis Maarja samuti Kristuse kannatusi<sup>46</sup> (SHS ptk 30; Püha Birgitta 2006: 84) on Maarjal kõigi pühakute seas eriline positsioon. Sellest tulenevalt tõuseb Maarja soterioloogias Jeesusega peaaegu et samale pulgale, ehkki siiski pügal madalamale, sest Maarja mõjukus eestkostja ja lunastajana tuleneb tema pojast ja osadusest tema kannatuses, samas kui Kristus ise ei ripu oma päästja ja lunastaja rollis kellestki ega millestki (NCE **sub** Mary, Blessed Virgin, II (in theology)). Kuid nii, nagu Kristus ei saa ära öelda millestki, mida tema armastav ja kannatav ema temalt palub, nii ei saa ka Jumal-Isa Kristusele, oma ustavale sulasele, midagi ära öelda (DTC **sub** Marie III. Vie glorifiée; conséquences qui en découlent), mistõttu Maarja eestkoste on tugev ja selle toimimine kindlustatud ning seetõttu loomulikult ka väga ihaldatav.

Kujutavas kunstis peetakse topelteestkoste motiivi visuaalseks allikaks teost “Speculum humanae salvationis”<sup>47</sup> (Mänd 2007: 49). Nagu teose pealkiri vihjab, esitab SHS inimliku pääste lugu, alustades maailma loomisest ja lõpetades taevariigi tulekuga. SHSi lähenemine päästeloole on tüpoloogiline, mille järgi igale sündmusele<sup>48</sup> vastab üks või rohkem sündmust<sup>49</sup>, mis seda ette kuulutasid (Lutz ja Perdrizet 1907: 271). Tüpoloogilist lähenemist järgivaid teoseid leidis keskajal veelgi<sup>50</sup>, kuid kui enamasti olid sellistes raamatutes sündmused esitatud piltidena ja vaid lühikeste seletavate või identifitseerivate tekstidega, siis SHSi puhul saadab pilte võrdlemisi mahukas tekst (GEMAA **sub** Speculum humanae salvationis). Ehkki teksti autor on anonüümne ja täpne koostamisaeg teadmata, siis pidi see valmima millalgi 14. sajandi

---

<sup>44</sup> Tema ees võib olla kujutatud ka eestkostet paluvat donaatorit, nagu seda on näha Mustpeade retaablil

<sup>45</sup> Kujutatud võib olla ka rahutuvi kujul Püha Vaimu, kelle Jumal isa saadab taevast alla kui lepituse ja palve kuuldavõtmise märgi.

<sup>46</sup> Kannatuse lunastavast toimest keskaegses lunastusteoloogias vt Bynum (2004).

<sup>47</sup> Ld k ‘Inimliku pääste peegel’, edaspidi SHS.

<sup>48</sup> Tavaliselt kas Kristuse elus või Uues Testamendis, SHSi variandis inimlikus päästes.

<sup>49</sup> Tavaliselt võetud Vanast Testamendist.

<sup>50</sup> Nt “Biblia pauperum”, “Rota Ezechielis”, “Concordantiae caritatis”, vt Lutz ja Perdrizet (1907: 279).

esimesel poolel<sup>51</sup> ning autor oli suure tõenäosusega dominiiklane (Lutz ja Perdrizet 1907: 245; 251). SHSi standardvorm koosneb proloogist ja sisukorrast (*proœmium*), millele järgnevad 42 peatükki, igaüks 100 rida, milles esitatakse sündmus (tüüp) ja selle kolm ettekuulutust (antitüüp) ning mis on varustatud illustratsioonidega. Teksti lõpetavad kolm mittetüpoloogilist peatükki, igaüks kaheksa illustratsiooniga, mis käsitlevad vastavalt Kristuse seitset kannatust ning Neitsi Maarja seitset kannatust ja seitset rõõmu. Teksti “tuuma” moodustavad 42 sisupeatükki; olenevalt käsikirjast võivad proloog, sissejuhatus ja kolm viimast peatükki ka puududa. (Wilson ja Wilson 1984: 28) SHSi tekstis esitatavad ideed ei ole originaallooming, vaid tegemist on kompendiumiga, mis põhineb valdavas osas teiste autorite töödel (Lutz ja Perdrizet 1907: 259), andes niimoodi hea ülevaate toonastest uskumustest. Õieti oligi see mõeldud olema allikas, kust vennad saaksid ammutada inspiratsiooni jutluste jaoks (Wilson ja Wilson 1984: 28). Ehkki ei ole teada, kas Tallinna dominiiklaste kloostiraamatukogus SHSi eksemplar leidis, siis teose väga laia levikut<sup>52</sup> ja topeltestkoste esinemist Mustpeade retaablil arvestades tundub see vägagi tõenäoline (Palginõmm 2020: 186). Kuna on ka tõenäoline, et jutlustajavennad retaabli tellimisel mustpeasid programmi koostamisega abistasid, siis on suur tõenäosus, et SHS avaldas Mustpeade retaabli ikonograafiale mõju.<sup>53</sup>

Topeltestkoste motiiv pärineb SHSi 39. peatükist, mis erineb teistest sellega, et koosneb kahest tüübist ja kahest antitüübist. Esimene tüüp on Kristus, kes näitab Jumal-Isale oma stigmasid ja palub, et too annaks inimestele andeks nende patud. Teine tüüp on Neitsi Maarja, kes paljastab oma rinna ning palub omakorda Kristuselt, et too andestaks inimestele, kes on tema vastu patustanud. Ehkki SHSi käsikirjades on Kristus–Jumal-Isa ning Maarja–Kristus stseenid kujutatud eraldi illustratsioonidena, siis peagi kombineeriti need kaks stseeni üheks, kasutades seejuures enamasti kolmnurkset kompositsiooni<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Wilson ja Wilson (1984: 27) pakuvad vahemiku 1309–1324.

<sup>52</sup> Tänapäevani säilinud üle 350 käsikirja, mitmed neist ka rahvakeeltes (Wilson ja Wilson 1984: 25).

<sup>53</sup> Vaid ühe näitena võib SHSi mõju näha Jeesuse ja Jumal-Isa kujutamises viisis poolavatud positsioonis. SHSi 39. peatükis on Jeesuse eestkoste antitüübiks Rooma rüütel Antipater, kes riigivastases truudusetuses süüdistatuna läheb Julius Caesari ette ning näidates tolele haavu oma kehal, mida ta Rooma eest võideldes kannatanud on, omandab keisrilt õigeksmõistmise. Selle episoodi kirjeldusele järgneb pikk loetelu, kus Jeesust võrreldakse rüütliga ning tema kannatusriistu (*arma Christi*, ld k ‘Kristuse relvad’) rüütli varustusega. Sellele vastavalt on Mustpeade retaablil kujutatud Kristust kui ustavat läänimeest aupaklikult oma isanda ees põlvitamas, saadetuna tema ametiriistu kandvatest ingelikest kannupoistest. Sellesinases peatükis on küll ka kirjas, et Jeesuse kannatusriistu kannab Neitsi Maarja, kuid kuna Mustpeade retaablil on Maarja juba hõivatud donaatorite eest kostmisega, siis on ta selles rollis asendatud inglitega.

<sup>54</sup> Nt Noorema Püha Hõimkonna Meistri “Eestkoste”, Domenico Ghirlandaio “Kristus ja Maarja kostavad inimkonna eest”, Benozzo Gozzoli “Püha Sebastian eestkostjana”, Lorenzo Monaco “Kristuse ja Maarja eestkoste”. Kuigi Goswin van der Weydeni “Antonius Tsgrooteni triptühhoni” kompositsioon on lineaarne, on see siiski kolmeosaline. Ka mõnedes raamatuillustratsioonides on kujutatud kombineeritud topeltestkostet, nt SHSi

Tulles tagasi Mustpeade retaabli poolavatud positsiooni kompositsiooni juurde, siis nagu eelnevalt märgitud, koosneb topesteestkoste kolmest elemendist. Mustpeade retaabli poolavatud positsioon on aga retaabli kahetiivalisest vormist tulenevalt neljaosaline. See tähendab, et kuigi kompositsioon näib olevat sümmeetriline, siis ikonograafiliselt on see asümmeetriline, kus kolm vasakpoolset tahvlit moodustavad omaette terviku, millesse parempoolne tahvel hästi ei sobi. See asümmeetria on nähtav ka siis, kui vaadata kompositsiooni tähendushierarhiliselt. Mitmete tähistajatega markeeritult on hierarhiliselt kõige tähtsam Jumal-Isa, kes aga asub retaabli vormist tulenevalt mitte kompositsiooniliselt kõige olulisemal positsioonil – keskel –, vaid keskmest paremal. Seejuures on ta pilk pööratud oma paremal käel, aupositsioonil asuvatele Kristusele ja Maarjale, samas kui tema vasakul, tähtsuselt vähemolulisel käel olev Ristija Johannes näib seisvat lausa tema selja taga.

Selle nurga alt kompositsiooni vaadates tekib küsimus, mis põhjusel võidi poolavatud positsiooni valida sinna vormi poolest halvasti istuv ikonograafiline tüüp. Selles otsuses mängivad rolli kaks peamist tegurit. Esiteks on retaabli funktsiooni – meenutame, et religioosse kunsti tellijad soovisid, et nende annetusest ja teose ees loetavatest eestpalvetest neile osaks saav õnnistus leiaks ka visuaalset kinnitust teoses endas (Måle 1922: 163) – ja tellijaskonda silmas pidades vajalik kujutada sellel ka tellijaid, milleks eestkoste motiiv sobib hästi. Teiseks asub retaabel Neitsi Maarjale pühendatud altariil, mis nõuab samuti retaablil visuaalset kajastamist. Topelsteestkoste rahuldab need mõlemad vajadused suurepäraselt.

Retaabli neljaosalisest vormist tulenevalt on aga kolmeosalise topesteestkoste kasutamise puhul vaja täita veel üks tahvel. Mustpeade retaablil on sinna valitud Ristija Johannes, kes Neitsi Maarjat peegeldades samuti grupi mustpeade eest kostab. Mis võis seda valikut motiveerida? Nagu eelnevalt viidatud, on Ristija Johannes oluline tegelane päästeloos ja mõjukas eestkostja. Kuid kas sellel on ka ikonograafiline alus? Varasemas kirjanduses viidatakse, et Johannes on laenatud kas deēsise (Mänd 2007c: 51) või viimsepäeva (Palginõmm 2020: 186) ikonograafilistest tüüpidest. Deēsis (kr k 'palve') on peamiselt bütsantsi ja ortodoksi kirikukunstis levinud motiiv, mis koosneb Jeesus Kristusest keskel ning eestkostvatest Neitsi Maarjast ja Ristija Johannest tema paremal ja vasakul käel<sup>55</sup>. Lääne kunstis esineb see enamasti osana viimsepäeva ikonograafiast (LCI **sub** Deesis). Niisiis on Maarja, Kristuse ja Johannese

---

käsikiri Bibliothèque nationale de France Ms. fr. 6275, 41r (horisontaalne kolmeosaline kompositsioon); samuti leht, mis kuulus kunagi Jean de Berry tellitud Très Belles Heures de Notre-Dame'i juurde (Louvre RF2025) (kolmnurkne kompositsioon).

<sup>55</sup> Arutluseks deēsise vormi ja tähenduse kohta vt Walter (1968).

koos kujutamisel arvestatav ikonograafiline pretsedent, eriti eestkoste kontekstis<sup>56</sup>. Kompositsiooni lõpetamiseks viimsepäeva ikonograafia poole pöördumisele juhatab ka SHS, sest topelteestkoste 39. peatükile vahetult järgneva 40. peatüki teemaks on just nimelt viimsepäev, mille illustratsioonides on tihti kujutatud ka Ristija Johannest<sup>57</sup>.

Hoolimata niisiis sellest, et topelteestkoste suunast lähenedes näib Ristija Johannes poolavatud positsiooni kompositsiooni kehvasti sobivat, siis nagu näha, teevad nii kirjanduslikud kui ikonograafilised argumendid temast hea kandidaadi eestkoste stseenis Neitsi Maarja komplementeerimiseks, olemata seejuures tähenduslikust aspektist marginaalne, väid hoopis täiendades poolavatud positsiooni soterioloogilist sõnumit. Arvestamaks niisiis Ristija Johannese väga olulise rolliga retaabli kompositsioonis ja päästeloos, oleks Panofskyst (2015: 26) lähtudes õigem nimetada poolavatud positsiooni **kombineeritud eestkosteks**.

### 3.2.2 Ruum ja aeg poolavatud positsioonis

Nagu eelnevas arutluses selgus, on ka poolavatud positsioonis sümmeetriliste paaride elementide asetamisel kasutatud tähendushierarhilist parem–vasak printsiipi. Avatud positsioonist erinevalt on aga see parem–vasak orienteeritud mitte retaabli vaataja, vaid Jumal-Isa järgi. See tähendab, et ruumi korrastav vaatepunkt on liikunud pildi sisse, mis Uspenski (2013) järgi viitab sellele, et tegemist on sakraalse ruumiga. Arvestades pildil kujutatud taevaseid tegelasi – Jumal-Isa, inglid, üles tõusnud Kristus, taevase võetud Maarja ning Ristija Johannes, kes pühakuna ja märtrina läks kristliku uskumuse järgi samuti otse taeva (Vauchez 1996: 315; Brown 1982: 80) –, on tegevuse asetumine taevase ruumi ka loogiline.

Selle tõlgenduse vastu näib aga käivat donaatorite kohalolu. Nende puhul tuleks aga tähelepanu pöörata mitmetele meestele, kelle pilk on langetatud ega näi nende ümber toimuvale jumalikule audientsile vähimatki tähelepanu pöörvat. Tegemist on Madalmaade religioosses

---

<sup>56</sup> Näiteks ka eelmainitud Noorema Püha Hõimkonna Meistri “Eestkostes” saadavad doonorit lisaks topelteestkostena kujutatud taevastele eestkostjatele ka maised eestkostjad, kellest üheks on Ristija Johannes.

<sup>57</sup> Ehkki selle põhjal võib tunduda, nagu siseneks poolavatud positsiooni viimsepäeva temaatika, siis on siin pigem rõhutatud deesisel eestkostelist kui apokalüptilise kohtumõistmise aspekti, kuivõrd SHSi 40. peatükk rõhutab, et viimsepäeva rangest ja julmast kohtumõistmisest ei päästa enam isegi Neitsi Maarja eestkoste: “Mater misericordiae, quae nunc omnibus peccatoribus semper est parata, / Tunc nullius erit adiutrix neque advocata”. Samuti on viimsepäeva kohtunikuks – nii kristlikus ikonograafias üldiselt kui ka SHSi järgi – Jeesus Kristus, mitte Jumal-Isa.

kunstis levinud võttega, kus donaatorit on kujutatud mõtliku, palvesse süüvinuna<sup>58</sup>, nii et pühak, kelle juures ta viibib, või püha sündmus, mille tunnistajaks ta on, on tõlgendatavad palvetaja nägemusena. Selle kasuks räägib ka mustpeade kujutamine eestkostjatest palju väiksemana, mis ühelt poolt võib viidata tähendusperspektiivi kasutamisele, teiselt poolt aga erinevate ruumide ühtesulatamist. Poolavatud positsiooni võiks niisiis näha kui altari ees peetavast teenistusest osa võtvate ning Neitsi Maarjalt ja Ristija Johanneselt eestkostet paluvate mustpeade palvete realisatsiooni, nende palvete toimivuse kinnitust, kujutades seda, kuidas taevased eestkostjad mustpead oma kaitse alla võtavad. Võrreldes suletud positsiooniga, mille ruumi asetus on väga selge, on poolavatud positsiooni ruum ebaselgem, lisades muidu selgelt sakraalsesse ruumi donaatorite inkorporeerimisega maise ruumi elemente<sup>59</sup>.

Kui avatud positsiooni iseloomustas kronoloogiline täpsus, siis poolavatud positsiooni puhul on seegi hägusam. Mustpeadest (ja võib olla ka suurgildnikest) tellijate kujutamine toob tegevusaja selgelt olevikku. Ka eestkoste stseen ise on olevikuline. Kui SHSi peatükid 1–36 tegelevad minevikusündmustega ning peatükk 40 viimsepäevaga, siis peatükid 37–39 on kõik olevikulised, käsitledes seda, kuidas Maarja, me kaitsja ja vahendajanna jätkuvalt ja pidevalt Jumala ees inimhingede pääste eest seisab. Samasugune väsimatu advokaat on ka Jeesuse, kellel on “selle tõttu, et ta jääb igavesti, muudetamatu preestriamet. Just seepärast ta võibki päriselt päästa neid, kes tulevad Jumala ette tema läbi, **elades aina selleks, et nende eest paluda.** [siinkirjutaja rõhutus – R. K.]” (Hb 7:24-25). Eestkoste motiiv väljendab niisiis usklike ja nende hingede eest igapäevaselt loetavate palvete jätkuvat ja pidevat liikumist mööda pühakute redelit üles Maarja, Jeesuse ja lõpuks Jumalani, kes annab neile positiivse vastuse.

### 3.3 Avatud positsioon

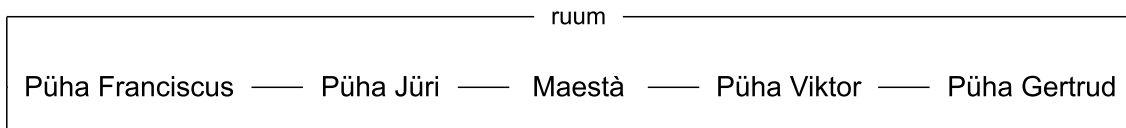
Retaabli viimane, avatud positsioon koosneb ühest suuremast kesksest tahvlist ning kahest väiksemast tahvlist tiibadel. Vasakul tahvlil on kujutatud Püha Franciscust Assisist. Keskmisel tahvlil hõivab keskset positsiooni troonil istuv Neitsi Maarja Jeesuslapsuga, tema paremal käel seismas Püha Jüri ja vasakul käel Püha Viktor. Paremal tahvlil on kujutatud Püha

---

<sup>58</sup> Pane tähele ka mitmete meeste palveasendis käsi ning roosikrantsi mehe käes paremal tiival.

<sup>59</sup> Vrd taaskord Noorema Püha Hõimkonna Meistri “Eestkostega”, kus on samuti kujutatud nii maist kui ka taevast ruumi, ehkki palju selgemalt piiritletuna.

Gertrudit Nivelles'ist. Sarnaselt poolavatud positsiooniga on avatud positsiooni tahvlid neil läbivalt kujutatud keraamiliste põrandaplaatide ja seinal rippuva kuldbrokaadiga seotud ühtseks ruumiks. Avatud positsiooni kompositsiooni lihtsustatud vorm on kujutatud joonisel 6.



Joonis 6. Avatud positsiooni kompositsioon

Kõik viis figuuri asetsevad samal horisontaalsel joonel ning tegemist on tsentraliseeritud triptühhonliku<sup>60</sup> kompositsiooniga, mille keskpunktiks on Maarja. Kompositsiooni peamisteks korrastusprintsipideks on keskel–ääres, sümmeetria ning paremal–vasakul.

Mustpeade retaabli avatud positsiooni tegelasi vaadates ühendab neid kõiki kaitse merest või veest lähtuvate ohtude vastu, mis Tallinna suguse merelinna elanikele ja eriti kaupmeestele, kellest paljud olid ilmselt ka Tallinna üle mere tulnud, oli vägagi oluline. Püha Gertrudi *vita* järgi päästis tema appi kutsumine laeva merekoletise käest, kes ähvardas laeva hukutada (McNamara, Halborg ja Watley 1992: 226). Nii oli Gertrud tuntud meresõitjate ja rändurite kaitsepühakuna ning Tallinnas tegutses ka temale pühendatud väikegild, mis ühendas just nimelt neid inimgrupe (Kala 2010: 10). Püha Viktoritgi (täpsemalt Marseille' Viktorit) loetakse meremeeste kaitsjaks, kuna legendi järgi heideti tema surnukeha merre<sup>61</sup> (Louis Réau järgi tulenes seos Viktori ja meremeeste vahel sellest, et Marseille' sadamat kaitses Viktorile pühendatud klooster, vt Réau 1958 III.3: 1320; 1463). Rahvaetümoloogia kaudu (Maarja, ld k Maria, ja *mare* ld k 'meri') on üheks Neitsi Maarjale omistatud epiteediks *Stella maris* (ld k 'mere täht'), mistõttu ka teda on peetud meresõitjate kaitsjannaks (Réau 1958 II.1: 66). Kõige kuulsam legend Püha Jürist räägib tema lohetapmisest, keda ka retaablil tema jalge all on kujutatud. Kuldlegendi järgi elutses see koletis aga Silena linna lähedal asuvas järves (Voragine 2012: 238). Püha Franciscuse puhul loetleb Püha Bonaventura tema eluloos viis lugu selles, kuidas Franciscus kellegi merehädast või uppumisest päästis (Bonaventura 1904: 185–189).

Pühakute vaatamine läbi sümmeetriapaaride annab aga nüansseerituma pildi. Kummalgi pool Maarjat asuvad pühakud moodustuvad kaks sümmeetriapaari. Esimesse kuuluvad kohe Maarja kõrval asuvad Püha Jüri ja Püha Viktor, kes on mõlemad sõdurpühakud ning märtrid.

<sup>60</sup> Siin mõistatud üldise mõistena kompositsioonilise tüübi kohta, mitte kolmeosalise teosena.

<sup>61</sup> Nagu on kujutatud Niguliste pealtari retaabli poolavatud positsioonis kujutatud Püha Viktori legendis.

Teise sümmeetriapaari moodustavad Maarjast kaugemal seisva kaks vaimulikku – ja seejuures mitte ainult niisama vaimulikud, vaid ka religioosse ordu liikmed –, Püha Franciscus kui frantsisklaste ordu rajaja ning Püha Gertrud kui abtiss. Seega on Maarjale lähemal või kaugemal, see tähendab tähtsamal või vähemtähtsamal positsioonil asumisega loodud sümmeetriagruppide vahelisel kontrastil ka tähenduslik tagapõhi – seesmise sümmeetriagrupi pühakud on *vita activa* esindajad samas kui välimise sümmeetriagrupi pühakud on vaimuliku *vita contemplativa* esindajad. Erinevused on aga täheldatavad ka mõlema grupi sees. Palginõmm (2020: 164) tõlgendab Püha Jüri mütsi kaunistavat *fleur-de-lys*-kujulist ilunõela kui pühaku pühendumust Neitsi Maarja teenimisele. Kuivõrd krutsifiks ei ole Püha Viktori atribuut, siis võiks seda ilunõelaga sarnaselt tõlgendada pühaku pühendumuse märgina, väljendades seekord pühendumust Jeesusele Kristusele. Niisiis kehastavad mõlemad sõdurpühakud rüütellikku ideaali, pühendumust oma isandale/emandale ning valmidust tema eest võidelda ja vajadusel ka (märtri)surma surra.

Avatud positsiooni ruumikorrastuse aluseks on taaskord parem–vasak, kusjuures referentspunktiks võib lugeda Maarjat. Selle arvamiseks annab alust kummagi sümmeetriapaari pühakute asetumine kummalegi poole Maarjat.

Arvestades seda, mida sai eelnevalt öeldud Püha Jüri ja Püha Viktori pühendumusmärkide kohta, võib Püha Jüri aupositsioonile asetamine tunduda peaaegu et ketserlik, kuid arvestades, et tegemist on Maarja altariga ja Neitsi Maarja oli Suurgildi – retaabli teise tellijaskonna – jaoks oluline pühak (Mänd 2000: 224), siis on selline asetus mõistetav. Kristust ei ole seejuures unustatud, vaid on esindatud nii lapsena Maarja süles kui krutsifiksina Viktori käes, mis läbi hoitakse meeles, et Maarja, kes on küll avatud positsioonis kesksel kohal, on seal vaid tänu oma staatusele Jumalaemana, nii nagu ka Maarja eestkoste jõuab Jumalani läbi Kristuse. Püha Jüri kaalub Püha Viktori üle ka sellega, et mustpeade võimalikku omakaitsefunktsiooni silmas pidades oli Jüri muu seas ka amburite ja ratsarüütelite kaitsepühak (Réau 1958 III.2: 573) ning üldiselt palju levinum ja tuntum pühak kui Viktor, kuuludes Saksa aladel levinud kultuses neljateistkümne abipühaku (*Nothelfer*) hulka.

Parem–vasak ruumikorrastus heidab huvitava tähendusvarjundi ka nii-öelda *vita contemplativa* pühakute grupile. Meenutame, et retaabel asus dominiiklaste kloostrikirikus, mustpeadel ja dominiiklastel olid soojad suhted ning suure tõenäosusega olid dominiiklased ka retaabli ikonograafilise programmi koostamise juures. Sellega seoses on mõned autorid (Gertsman ja Räsänen 2012: 144; Palginõmm 2020: 180) tõstatanud küsimuse, miks on retaablil

kujutatud Püha Franciscust ja mitte Püha Dominicust, kes oli ju jutlustajavendade ordu asutaja ning kelle jaoks mängis Neitsi Maarja olulist rolli, nii et kogu dominiiklaste ordu oli tema kaitse alla seatud. Keskajal põhines kristlaste vahekord pühakutega suuresti isiklikel afektiivsetel sidemetel, mille aluseks olid peamiselt uskliku ja pühaku kuulumine samasse ametisse, rahvusesse või poliitilisse gruppi (Vauchez 1996: 399). Nii pöördusid inimesed keskajal peamiselt pühakute poole, kellega nad tundsid endal olevat isiklik side. Kuna pühakutes nähti ka olulisi eestkostjaid, siis muutis see jagatud suhe loodetavasti tõenäolisemaks ka pühaku eduka sekkumise. Nagu eelnevalt juba näidatud, kõnetavad kõik avatud positsiooni pühakud mustpeasid isiklikult. Dominicuse kasuks ei räägi aga eriti midagi peale tema Maarjakummardamise.

Siinkohal osutub taas valgustuslikuks SHS, mille 37. peatükis sekkub Neitsi Maarja Jumala ees inimkonna kasuks ning esitleb Jumalale kaht eestvõitlejat, keda ta soovib saata maailmasse usu eest võitlema ja patuseid pöörama: Püha Dominicus ja Püha Franciscus. Seega pakub SHS Dominicuse asemele teise kandidaadi, kes on seejuures samuti Neitsi Maarja erilise soosingu all, on samuti kerjusvendade ordu asutaja ning kõnetab ka otsesemalt retaabli tellijaid, kuivõrd Franciscus oli sünni poolest kangakaupmehe poeg ja pidas seda ametit mõnda aega oma nooruses, hüljates aga üsna pea oma kergemeelse elu vagaduse ja vaesuse kasuks (Voragine 2012: 606).

Kuid mida arvata selles valguses Franciscuse asumisest Maarja paremal käel ja Gertrudi asumisest Maarja vasakul käel? Siinkohal tuleks täheldada, et kui Franciscus oli kerjusvend, nagu ka dominiiklased, siis Gertrud oli traditsioonilise, Benedictuse reegli järgi eralduses elava nunnakloostri abtiss. Seega võib siin ehk eeldada dominiiklaste sekkumist retaabli ikonograafiasse: ühelt poolt selles, et lisaks sõdurpühakutele – kes, tõsi, on aujärjele lähemal ja privilegeeritumas positsioonis – on kujutatud ka vaimulikke pühakuid, kellel ei puudu siiski ka relevantsus tellijate endi jaoks; teiselt poolt selles, et privilegeeritumale positsioonile Maarja paremal käel on asetatud just nimelt kerjusvend, kes kõnetab nii altari eest hoolitsevaid dominiiklasi kui ka teenistusest osa võtvaid mustpeasid kindlasti rohkem, kui klausuuri sulgunud nunn.

Nagu teistegi positsioonide juures, on ka avatud positsiooni puhul oluline ruumikorrastuse küsimus. Nagu juba mainitud, on pühakute asetusest näha, et ruum on korrastatud paremale ja vasakule Maarja vaatepunktist. Seega on avatud positsiooni ruumikorrastuse aluseks poolavatud positsiooniga sarnaselt pildisiline vaatepunkt, mis lubab

seada tõlgendada taevaliku ruumina. Seda, mis ruumiga tegu on, saab aga veel konkretiseerida. Esiteks paistab Franciscuse ja Gertrudi taga pink, millele on laotatud rikkaliku lillemustriga verdüür, milles Palginõmme (2020: 152) järgi võib näha viidet paradiisiaiale. Teiseks viitab ka pühakute kujutamise viis taevale. Émile Mâle'i (1972: 282–283) järgi on pühakute kujutamiseks kaks peamist viisi: kas mitmetest episoodidest koosneva legend, mis näitab pühakut aktiivses tegevuses maises maailma ja rõhutab tema väga elu ning kannatusi, või siis vastupidiselt, kujutades püha isikut tegevusetult kuid väärikalt seismas, rõhutades nõnda tema vaimset suursugusust ning võitu surma ja maiste vaevade üle. Mustpeade retaabli avatud positsioonis on selgelt kasutatud teist kujutamise viisi, mis tähendab, et pühakud ei ole angažeeritud maisesse tegevusse, vaid nad on siin juba maisest elust lahkunud. Pühakute privileegiks oli aga purgatooriumisse minemise asemel pääseda otse taevasse (Vauchez 1996: 315; Brown 1982: 80). Kolmandaks viitab avatud positsioonis taevariigile Neitsi Maarja enda kujutamise viis. Nagu varem osutatud, on siin kujutatud *Maestà*-tüüpi, see tähendab lapsega Maarjat aujärjel, tihtipeale ka kroonituna. Kristliku legendi järgi võeti Maarja pärast tema surma taevasse ning seati seal aujärjele (Voragine 2012: 466), millest tulenevalt omistati talle ka tiitel *Regina coeli*<sup>62</sup>. SHSi 39. peatüki järgi jagas Jumal pärast Maarja taevassevõtmist oma kuningriigi kaheks: õigluse ja halastuse valdadeks. Esimese osa jättis ta endale, samas kui teise osa üle seadis ta valitsema Maarja. Niisiis ei väljenda avatud positsiooni võimumärgid – kroon, baldahhiin, rikkalikud riided, padi ja vaip jalge all<sup>63</sup> ning õukondlasi meenutavad pühakud – mitte lihtsalt Maarja erilist auväärsust, vaid ülistavad tema tegelikku kuninglikku staatust, kujutades taevast valitsejannat oma valdustes.

### 3.4 Üldkompositsioon

Olles käsitletud kõiki Mustpeade retaabli positsioone eraldi, saame tulla retaabli kui terviku kompositsiooni juurde. Kuna tiibretaablid olid enamuse ajast suletud ning neid avati

---

<sup>62</sup> Maarja kui kuninganna oli dominiiklaste jaoks oluline ja nende mälu pidevalt aktiivne, kuna jutlustajavendade seast sai alguse komme lõpetada kompletoorium (päeva viimane tunnivalvus) antifoona "Salve regina" (Bonniwell 1944: 151). C. H. Lawrence'i (2013: 81) arvates võis selline praktika levitada ettekujutust Maarjast kui kuningannast ka ilmikute seas, kuivõrd dominiiklaste kirikutes oli kompletoorium avalik ning hilise õhtutunni tõttu, mis ajaks tööd olid lõpetatud, sai nendest osa võtta ka suurem hulk inimesi. Maarja kroonimine on ka kristlikus kunstis levinud eraldi ikonograafiline tüüp.

<sup>63</sup> Palginõmm (2020: 188) toob välja, keskajal ei pandud Madalmaades vaipu põrandale.

vastavalt altaril toimuvale teenistusele või liturgilisele kalendrile, siis tuleks retaabli lugemist alustada suletud positsioonist ning liikuda avatud positsiooni poole, nagu siinses analüüsis seni tehtud. Selliselt lugedes moodustub positsioonidel kujutatud stseenidest jada, mis on esitatud joonisel 7 ning mida võiks nimetada retaabli üldkompositsiooniks. Kuivõrd positsioonide asetumist teineteise taga on kahemõõtmelise skeemi kujul raske edasi anda, on joonisel sissepoole liikumine asendatud ülespoole liikumisega, missugune tõlgendus, nagu järgnevas näha, on retaabli enda sisust tulenevalt samuti õigustatud.



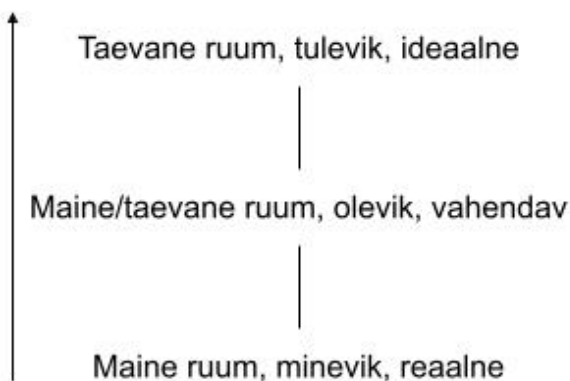
*Joonis 7. Mustpeade retaabli üldkompositsioon*

Eelneva analüüsi käigus selgus, et retaabli igas positsioonis oli kompositsioonist tuleneva ruumikorrastuse põhjal võimalik määrata see, missuguse ruumiga on tegemist, ning kujutatavate sündmuste ning muude detailide põhjal panna paika ka kujutatava stseeni aeg. Nii on suletud positsioonis kujutatud maist ruumi ning minevikusündmust. Poolavatud positsioonis segunevad maine ja taevane ruum ning sündmused on olevikulised. Avatud positsioonis on kujutatud taevariiki, see tähendab selgelt taevast ruumi. Puudutamata on veel jäänud avatud positsiooni aja küsimus. Kuivõrd kõik tegelased, keda seal kujutatud, on oma pühaduse tõttu võetud otse taevasse, siis võiks arvata, et ka siin on kujutatud olevikku. Seevastu valitseb avatud positsioonis hoopis teatav ajatus. Kuigi pühakud on juba praegu taevas ja kostavad jumalikus õukonnas inimeste eest, siis ei ole neid siin kujutatud eestkostmise tegevuses. Nagu eelnevalt Mâle'ile tuginedes järeldasime, on pühakuid siin kujutatud aupaklikus tegevusetuses, tõstetuna välja maisest ruumist ja ajast. Ajatusele (või õigemini kronoloogilisele kokkusurutusele) viitab ka Neitsi Maarja kujutamise viis, sest kuigi teda on kujutatud kroonituna aujärjel istumas – au, mille osaliseks sai ta pärast Jeesuse surma – on tal siin käes Jeesuslaps, mis aga lõhub sündmuste järgnevuse loogika. See aga polegi siinkohal oluline, sest nagu pühakuid, nii on ka

Maarjat siin kujutatud ajatult, rohkem religioosse idee väljenduse või sümbolina kui luust ja lihast naisena.

See tõlgendus pole aga täielik. Nagu peatükis 3.2.1 näidatud, tugineb poolavatud positsioon SHSi 39. ja 40. peatükile. Neile järgnevad 41. peatükk, mis kirjeldab hukkamõistetute piinlemist põrgus, ning sellele omakorda SHSi põhiosa viimane, 42. peatükk, mis kirjeldab rõõme, mis õigeksmõistetutele paradiisis osaks saavad. Kuivõrd viimsepäevaga lõppeb maine aeg, siis sellele järgnebki ajatu aeg: nagu kirjutab apostel Peetrus: “Issanda juures on üks päev nagu tuhat aastat ja tuhat aastat nagu üks päev” (2Pt 3:8); ning SHS peatükk 42: “Gaudia beatorum tam [...] durabilia sunt, quod nequeunt terminari”. Kuna aga viimnepäev on alles ees, siis tuleks retaabli suletud ja poolavatud positsiooni kontekstis pidada avatud positsiooni tähenduses operatiivsemaks ajaks tulevikku, mitte igavikku, sest retaablit vaatava uskliku jaoks on paradiisi pääsemine eesmärgiks, tulevikupürgimuseks ja lubaduseks (Hebblethwaite 2010: 67).

Olles asetanud avatud positsioonil kujutatu tulevikku joonistub retaabli positsioonide vahel välja selge progressioon kahel teljel: kronoloogiliselt – minevikust tulevikku; ruumiliselt – maa pealt taevasse. Kuna maa–taevas suhet kujutatakse visuaalkunstis vertikaalteljel, siis on ka Mustpeade retaabli positsioonide asetamine vertikaalteljele õigustatud, nagu on kujutatud joonisel 8.



*Joonis 8. Mustpeade retaabli üldkompositsiooni aegruumid*

Retaabli üldkompositsiooni võib niisiis kirjeldada kui vertikaalteljele asetatud triptühonlikku tsentraliseeritud kompositsiooni. Suletud positsioon on seeläbi seostatud reaalsega, avatud positsioon ideaalsega ning poolavatud positsioon toimib nende kahe pooluse vahendajana (Kress ja Leeuwen 2006: 209). Nõnda kinnitab retaabli üldkompositsioon retaabli üksikute positsioonide tõlgendusi: Maarja kuulutus kui reaalne ajalooline sündmus, taevariik

kui ideaalne seisund ning eestkoste kui see, mille kaudu on võimalik saavutada ja kindlustada pääsemine esimesest teise.

Kuna retaabli üldkompositsioon koosneb mitmest omavahel ajalises järgnevuses asuvast stseenist, siis siseneb retaablisse kui teksti narratiiv. Mis lugu see tekst jutustab? Retaabli süžee koosneb kolmest episoodist ning selle alguse moodustavad Maarja kuulutamine (reaalne) ning selle lõpetab taevariik (ideaalne). Neis kahes võib aga ära tunda kristliku päästeloo lõpu ja alguse. Kirikuisade jaoks oli Sõna inkarnatsioon maailma ajaloos pöördeline sündmus, millega Jumal sai inimeseks, nii et inimesed võiksid saada jumalikeks (O'Collins 2007: 85). Inimese viimaseks eesmärgiks aga on Aquino Thomase järgi õnnis nägemus Jumalast, mis saab talle osaks pärast ülestõusmist, kuid millest väljavalitud (pühakud) – olles oma väga elu tõttu juba puhastunud ega vajades seetõttu taeva pääsemiseks puhastustuld – saavad osa juba varem (Hebblethwaite 2010: 57). Kuid nagu on kirjutatud SHSi 8. peatükis, siis “Non tamen statim post Christi ortum humanum genus est liberatum, / Sed quando vinum sanguinis sui in cruce Regi coelesti est oblatum.” Niisiis on päästeloo alguse ja lõpu kokku sidumiseks vajalik veel üks sündmus, mis ületaks “lõhe, mille rebis kosmosesse Aadama allumatus Eedeni aias” (Bynum 2004: 180): Kristuse kannatuslugu ja ristisurm.

Kui päästeloo algus on kujutatud suletud positsiooni Maarja kuulutuses ning selle lõpp avatud positsiooni pühas keskustelus, siis selle “lõhe” ületamist käsitleb poolavatud positsioon. Nagu peatükis 3.2.1 näidatud, on poolavatud positsiooni peamiseks teemaks eestkoste, kuid samal ajal hõlmab see endas teisigi teemasid. Oma haavu näitav Kristus ja tema kannatusriistad viitavad tema ohvrisurmale ning tema veri ja ihu armulaua sakramendile, millega usklikud kinnitavad oma osadust Kristuses ja tema lunastavas ohverduses. Oma rinda paljastav Maarja viitab üheaegselt tema emadusele Jumalasünnitajana, tema osadusele ja kaastundele Kristuse kannatustes ning halastusele, mida ta näitab üles Jumala ees inimeste pattude andeksandmist paludes. Ristija Johannes viitab Jeesuse kui lunastaja tunnistamisele ning ristimise sakramendile<sup>64</sup>, mille puhastava toime läbi saab võimalikuks pääs taevariiki. Võetuna koos eestkostega, millega saavutatakse Jumal-Isa käest pattude andeksandmine<sup>65</sup>, on poolavatud positsioonis ühendatud kõik vajalikud tingimused, et üks hing saaks päästetud ning jõuaks siinsest ilmast taevariiki.

---

<sup>64</sup> Suure tõenäosusega oli Mustpeade Maarja altaril missa pidamisel retaabel avatud just poolavatud positsioonis, välja arvatud suurematel pühadel, mispuhul see avati täielikult.

<sup>65</sup> Mida kinnitab Jumal-Isa saadetud rahutuvi – Püha Vaim.

Nii, nagu väljendab päästelugu Mustpeade retaabli kompositsiooni ruumiline liikumine, niisamuti teeb seda ka kompositsiooni ajaline liikumine. Tuginedes apostel Pauluse kirjutistele ütleb Alistar McGrath (2017: 250–251):

*In dealing with the Christian understanding of salvation, we must therefore appreciate that it has past, present, and future elements. It is not simply a future hope, nor is it simply a past achievement. It is about a past event which secures the foundation of salvation; the present-day assurance that something has happened which transforms the believer's relationship to God and to others; and the fact that something remains to be achieved, in terms of both personal transformation and the consummation of the believer's hopes in the New Jerusalem.*

Sedasama põhimõtet võib näha kajastumas ka Mustpeade retaabli kompositsioonis. Suletud positsioonis on kujutatud Maarja kuulutust ja Sõna inkarnatsiooni – minevikusündmust, millega algas päästelugu ning sai võimalikuks ristisurm. Poolavatud positsioonis on kujutatud taevast eestkostet, kus Kristus – ja tema kaudu Maarja ja Johannes – pidevalt ja lakkamatult inimeste pattude andeksandmist paluvad (O'Collins 2007: 216). Avatud positsioon omakorda kujutab lubadust inimliku pääste täideminekust, mis päädib viimsepäeva järel taevariigi tulekuga.

Olles tõdenud, et Mustpeade retaabli kompositsioon väljendab nii ruumiliselt kui ajaliselt inimliku pääste lugu, on siinkohal vajalik üks täpsustus, sest lisaks päästeloole on retaabli kompositsioonis veel üks läbiv joon, mis esineb kõigis kolmes positsioonis – Neitsi Maarja. Antifoonis “Salve Regina” pöörduakse Maarja poole kolme tiitliga: Kuninganna, Ema ja Neitsi. Igas Mustpeade retaabli positsioonis on kujutatud ühte neist aspektidest: suletud positsioonis Neitsit, poolavatud positsioonis Ema ning avatud positsioonis Kuningannat. Seega pole retaabli fookuses mitte päästelugu, vaid Neitsi Maarja roll päästeloos. Lisaks Maarja kolmekordsele kujutamisele kinnitab seda kompositsiooni stseenide valik. Kuigi 15. sajandi Madalmaade altariretaablite kontekstis on Maarja kuulutus võrdlemisi konventsionaalne ja mitte kuigi tugevalt markeeritud valik, siis kombineeritud eestkoste ning eriti püha keskustelu on selgelt Maarja-kesksed valikud. Kui retaabli teemaks oleks lihtsalt päästelugu, siis oleks selle loo lõpetamiseks olnud loogilisem valik viimnepäev. Sellisel juhul asetuks aga fookusesse mitte Maarja, vaid Kristus. Ühendamiseks retaabli ikonograafias Maarja kummardamine ning mustpeade korporatiivsed huvid on püha keskustelu sisuliselt ainus võimalik valik.

## Kokkuvõte

*Une belle œuvre est [...] la liaison régulière de deux éléments, l'intérieur et l'extérieur. Cette liaison confère à l'œuvre son unité. L'œuvre devient sujet.*

- Kandinsky 1970: 74

Tallinna Mustpeade Maarja altari retaabel on Eesti keskaegse kunstipärandi üks kauneimaid pärle, lummates nii oma hingestatult maalitud figuuride, luksusliku sära kui lootustandva sõnumiga inimlikust päästest. Kuid lisaks sellele, et retaabli tellinud Mustpeade vennaskonna liikmed soovisid taolise luksusliku ja kallihinnalise teose tellimisega demonstreerida omaenda jõukust ja prestiiži, millele on keskendunud suur osa senistest uurimustest, oli selle eesmärgiks ülistada ka nende Jumalat, Jeesust Kristust ja tema ema, Neitsi Maarjat, kes ta ilmale tõi.

Kristluse keskseks sõnumiks on lugu Jumalast, kes armastas oma loodut nii väga, et andis oma ainusündinud poja, et too sünniks inimesena, näitaks oma eeskujuga ja õpetusega, kuidas elada õiget ja vaga elu ning suri seejärel ristil ohvrisurma, et kanda ära inimkonna patud ja nad lunastada seeläbi, et nad võiksid puhastatutena naasta õndsasse taevasesse paradiisi. Keskaja jooksul see lugu täienes, pattude andestamiseks ei piisanud enam ainult uskliku enda palvetest, vaid pääsemise kinnitamiseks hakati pöörduma aina rohkemate pühakute poole. Seejuures oli neist pühakutest kõige tähtsam Neitsi Maarja, halastav ema, kes sünnitas Jeesuse Kristuse, Jumala Poja ning kes on alati valmis inimkonna eest kostma.

See lugu leidis ühe oma eredama ja populaarsema väljenduse 14. sajandi teoses "Speculum humanae salvationis", mis jutustas kompaktses ja atraktiivselt illustreeritud vormis kogu inimliku pääste loo, alustades maailma loomisest, läbides Jeesuse sünni, surma ja ülestõusmise, Kristuse ja tema ema pideva eestkostva sekkumise selle maailma patuste eest ja

lõpetades maailma lõpuga, mil nurjatutele saavad osaks põrgupiinad ning õigeksmõistetud saavad nautida paradiisi vilju.

Seda lugu peegeldab ka Mustpeade retaabel. Suletud positsioonis kujutatakse päästeloo algust – Maarja kuulutamist, millega liha sai sõnaks. Poolavatud positsioonis on kujutatud Neitsi Maarja, Ristija Johannese ja Jeesus Kristuse eestkostmist, kes vahendavad donaatoreid palveid Jumal-Isale, et too nende patud andeks annaks. Seejuures sümboliseerivad Maarja, Johannes ja Kristus kolmekesi samme, mis on vajalikud taevariiki pääsemiseks: Maarja – kaastunde kaudu Kristuse kannatusest osa saamist, Johannes – Kristuse kui Lunastaja tunnustamist ja ristimist, Kristus – lunastavat ohvrisurma ja euharistiat. Nende tingimuste täitmisel on usklikul võimalik pääseda avatud positsioonis kujutatud taevariiki, kus teda ootavad ees Maarja ja pühakud, kelle kaitsele usklik siinses maailmas on lootnud.

Lisaks Mustpeade retaabli ikonograafiale peegeldab seda sõnumit ka teose kompositsioon. Nagu kompositsiooni analüüs näitas, väljendab iga positsiooni puhul figuride asetus kindlat ruumikorrastust, mis suletud positsiooni puhul lähtub välisest vaatajapositsioonist ning poolavatud ja avatud positsiooni puhul seesmisest vaatajapositsioonist, markeerides nende ruumid vastavalt maise ja taevasena. Nõndasamuti on iga positsiooni puhul võimalik iseloomustada seal kujutatava sündmuse aega. Suletud positsioonis on kujutatud minevikusündmust, poolavatud positsioonis Maarja, Johannese ning Kristuse pidevat ja kestvat eestkostet. Avatud positsioon kujutab taevase paradiisi ajatut igikestvust, mis usklikku pärast viimsetpäeva ootab.

Kõigi kolme positsiooni kompositsioonist tulenevad ajalised ja ruumilised karakteriseeringud ühtivad retaablil kujutatud päästeloo stseenidega sellel kujul, nagu Piibli, kirikuisade kirjutiste ning vagadusliku kirjanduse nagu “Speculum humanae salvationis” põhjal neid 15. sajandi kristlikes uskumustes tunti. Nii, nagu Sõna sai lihaks, on inimliku pääste lugu saanud retaabliks, mis funktsioneerib ise justkui üks inimliku pääste peegel.

Mustpeade retaabli kompositsiooni sõnum on niisiis üldinimlik – või vähemalt üldkristlik – ja universaalne. Nagu aga eriti avatud positsiooni pühakute valik ning vähemal määral retaabli üldkompositsioon näitab, on retaabli ikonograafia partikulaarne, lähtudes retaabli tellijate huvidest, asetades mustpead isiklikult Neitsi Maarja ja Ristija Johannese mõjusa eestkoste alla ning valides taevast kuningannat saatma pühakud, kes mustpeasid isiklikult kõnetavad. Mustpeade retaabel on seega hea näide universaalse ja partikulaarse, isikliku ja üldinimliku segunemisest hiliskeskajses kristlikus kunstis.

## Kasutatud kirjandus

- ABD** = *The Anchor Bible Dictionary* 1992. Freedman, David Noel (toim.). New York jt: Doubleday.
- Amelung, Friedrich; Wrangell, Georges 1930. *Geschichte der Revaler Schwarzenhäupter*. Reval: F. Wassermann
- Arnheim, Rudolf 1982. *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- 2004. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Barbier, Edmond 1968. Les images, les reliques et le face supérieure de l'autel avant le XI<sup>e</sup> siècle. — Grabar, André; Hubert, Jean (toim.), *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 199–208.
- Birgitta, Püha 2006. *The Revelations of St. Birgitta of Sweden. Volume I, Liber Caelestis, Books I–III*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Bonaventura, Püha 1904. *The Life of Saint Francis*. London: J. M. Dent and Co.
- Bonniwell, William R. 1944. *A History of the Dominican Liturgy*. New York: Joseph F. Wagner, Inc.
- Brown, Peter 1982. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bynum, Caroline Walker 2004. *The Power in the Blood: Sacrifice, Satisfaction, And Substitution in Late Medieval Soteriology*. — Davis, Stephen D.; Kendall, Daniel;

O'Collins, Gerald (toim.), *The Redemption: An Interdisciplinary Symposium on Christ as Redeemer*. Oxford, New York: Oxford University Press, 177–204.

**DTC** = *Dictionnaire de théologie catholique*. Vacant, Jean Michel Alfred; Mangenot, Eugène; Amann, Émile (toim.). Paris: Létouzey et Ané.

Ehresmann, Donald L. 1982. Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece. — *The Art Bulletin* 64, 3: 359–369.

**GEMAA** = *The Grove Encyclopedia of Medieval Art & Architecture* 2012. Courihane, Colum (toim.). Oxford, New York: Oxford University Press.

Gertsman, E., Räsänen, E. (2012). Locating the Body in Late Medieval Reval. J. Weiss ja S. Salih (toim.), *Locating the Middle Ages: The Spaces and Places of Medieval Culture* (lk 137–158). London: King's College London, Centre for Late Antique & Medieval Studies.

Hansen, Gotthard von 1873. *Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals*. Reval: Lindfors' Erben.

— 1973. *Die Kirchen und ehemalige Klöster Revals*. Hannover-Döhren: Hirschheydt.

Harbison, Craig 2002. *Recesskunst põhja pool Alpe*. Tallinn: Kunst.

Hebblethwaite, Brian 2010. *The Christian Hope*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Kala, Tiina; Kreem, Juhan; Mänd, Anu 1999. Mustpeade vennaskond keskajal. — Kreem, Juhan; Oolup, Urmas (koost.), *Tallinna Mustpead: Mustpeade vennaskonna ajaloo ja varadest*. Tallinn: Ilo, 11–16.

Kala, Tiina 2010. Keskaegse Tallinna väikekorporatsioonid ja nende usuelu normatiivsed vormid. *Tuna* 2010, 2: 6–24.

— 2013. *Jutlustajad ja hingede päästjad. Dominiiklaste ordu ja Tallinna Püha Katariina konvent*. Tallinn: TLÜ Kirjastus.

Kandinsky, Vassily 1970. Sur la peinture. *Communication et langages*, 1970, 8: 73–82.

Karling, Sten 2006. *Tallinn: kunstiajalooline ülevaade*. Tallinn: Kunst.

- Keelmann, Lehti Marie 2015. Amber rosaries, Baltic furs, and Persian carpets. The Tallinn Mary Altarpiece as an object of Hanseatic conspicuous consumption? — Grzechnik, Marta; Hurskainen, Heta (toim.), *Beyond the Sea: Reviewing the Manifold Dimensions of Water as Barrier and Bridge*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 53–84.
- 2018. Success, salvation and servitude: Tallinn’s Brotherhood of the Black Heads and its relationship with local and regional saint cults. — Kelley, Emily; Turner Camp, Cynthia (toim.), *Saints as Intercessors between the Wealthy and the Divine: Art and Hagiography among the Medieval Merchant Classes*. London, New York: Routledge, 204–237.
- Kivimäe, Jüri 1999. Lahing Jeruusalemma mäe taga *anno* 1560. — Kreem, Juhan; Oolup, Urmas (koost.), *Tallinna Mustpead: Mustpeade vennaskonna ajaloost ja varadest*. Tallinn: Ilo, 17–33.
- Kress, Gunther; Leeuwen, Theo van 2006. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London, New York: Routledge.
- LCI = *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1976. W. Braunfels (toim.). Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder.
- Leeuwen, Theo van 2008. Semiotics and Iconography. — Leeuwen, Theo van; Jewitt, Carey (toim.), *Handbook of Visual Analysis*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: SAGE Publications, 92–118.
- Leimus, Ivar; Loodus, Rein; Mänd, Anu; Männisalu, Marta; Raisma, Mariann 2011. *Tallinna Suurgild ja gildimaja*. Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum.
- Lumiste, Mai 1961. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas. Mustpeade altari autori probleemist. *Kunst* 1961, 2: 32–42.
- Lutz, Jules; Perdrizet, Paul 1907. *Speculum humanae salvationis. Band I*. Leipzig: Karl W. Hiersemann.
- Maiste, Juhan 2002 [1994]. Die Renaissance in Tallinn. Ein neuer “Stil” in der alten Hansestadt. — *Tuldud teed tagasi*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 137–177

- 2005. Michel Sittow – Tallinna mees. — Kodres, Krista (toim.), *Eesti kunsti ajalugu 2. 1520–1770*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 15–27.
- 2007. Lübecki linnas Tallinnas. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 16, 1-2: 191–200.
- 2020. Artistic Genius versus the Hanse Canon from the Late Middle Ages to the Early Modern Age in Tallinn. *Baltic Journal of Art History* 20: 59–80.
- Mâle, Émile 1922. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Paris: Armand Colin.
- 1932. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin.
- 1972. *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*. New York: Harper.
- McGrath, Alister E. 2017. *Christian Theology: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- McNamara, Jo Ann; Halborg, John. E; Whatley, E. Gordon (toim.) 1992. *Sainted Women of the Dark Ages*. Durham ja London: Duke University Press.
- Merback, Mitchell B. 2013. The Man of Sorrows in Northern Europe: Ritual Metaphor and Therapeutic Exchange. — Puglisi, Catherine R.; Barcham, William L. (toim.), *New Perspectives on the Man of Sorrows*. Kalamazoo: Western Michigan University, 77–116.
- Mänd, Anu 2000. Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altarist ja selle ikonograafiast. — Abel, Tiina; Mänd, Anu; Rast, Reet (toim.), *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 219–239.
- 2007a. Lucia legendi meister identifitseeritud? Lucia legendi meistrist, Tallinna mustpeade retaablilt ja “Eesti kunsti ajaloo” 2. köite avapeatükist. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 16, 1-2: 173–190.
- 2007b. Ootamatu leid Riias – 16. sajandi kalender Tallinnast? *Tuna* 2007, 3: 70–86.
- 2007c. The Altarpiece of the Virgin Mary of the Confraternity of the Black Heads in Tallinn: Dating, Donors, and the Double Intercession. *Acta Historiae Artium Balticae* 2007(2): 35–53.
- 2019. *Keskaegsed altarid ja retaablid*. Tallinn: Muinsuskaitseamet.

- NCE** = *The New Catholic Encyclopedia, Second Edition* 2002. Marthaler, Berard L. (toim.). Detroit: Gale.
- Neumann, Wilhelm 1887. *Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Reval: Franz Kluge.
- 1891. Die Revaler Flügelaltäre des 15. Jahrhunderts. *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands* 1890: 92–98.
- O’Collins, Gerald 2007. *Jesus Our Redeemer: A Christian Approach to Salvation*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- ODCAA** = *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture (2 ed.)* 2013. Devonshire Jones, Tom; Murray, Linda; Murray, Peter (toim.). Oxford, New York: Oxford University Press.
- ODCC** = *The Oxford Dictionary of the Christian Church* 2022. Louth, Andres (toim.). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Palginõmm, Kerttu 2011. Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge. *Baltic Journal of Art History* 3: 89–114.
- 2012. Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel – kostbare Stoffe und ein unbekannter Meister? *Baltic Journal of Art History* 4: 117–142.
- 2015. Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter vor dem Hintergrund des Wertes der abgebildeten Luxusgüter. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 24, 3-4: 49–85.
- 2019. Brugge Püha Lucia legendi meistri Maarja altari retaabel ja asjade võim. — Palginõmm, Kerttu (koost.), *Asjade võim*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 50–77.
- 2020. *Pracht und Luxus zwischen Brügge und Reval: das Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Revaler Schwarzenhäupter des Meisters der Legende der Hl. Lucia*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Panofsky, Erwin 1955. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday Anchor Books.

- 1966. *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Volume One*. Cambridge: Harvard University Press.
- 2015 [1927]. *Imago pietatis. Un contributo alla storia tipologica dell'Uomo dei dolori e della Maria Mediatrix*. *Annali di critica d'arte* 2015, XI: 9–74.
- Peltier, Adolphe-Charles 1847. *Dictionnaire universel et complet des conciles tant généraux que particuliers, des principaux synodes diocésains, et des autres assemblées ecclésiastiques les plus remarquables. Tome deuxième*. Paris: Ateliers Catholiques du Petit-Montrouge.
- Philippot, Paul 1966. Les grisailles et les “degrés de réalité” de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles. — *Bulletin – Musées royaux des beaux-arts de Belgique* 15, 4: 225-242.
- Réau, Louis 1958. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Riffaterre, Michael 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington, London: Indiana University Press.
- Uspenski, Boriss 2013. *Vene kultuuri jõujooni*. Tartu: Ilmamaa.
- Vaga, Alfred 1932. *Eesti kunsti ajalugu I*. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus.
- Vaucher, André 1996. The Saint. — Le Goff, Jacques (toim.), *Medieval Callings*. Chicago: The University of Chicago Press, 312–345.
- Voragine, Jacobus de 2012. *The Golden Legend*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Walter, Christopher 1968. Two Notes on the Deësis. — *Revue des études byzantines* 26: 311-336.
- Williamson, Beth 2004. Altarpieces, Liturgy, and Devotion. *Speculum* 79, 2: 341-406.
- Wilson, Adrian; Wilson, Joyce Lancaster 1984. *A Medieval Mirror*. Berkeley: University of California Press.
- Zdanov, Sacha 2013. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? Révision des hypothèses et propositions d'identification. *Koregos. Revue et Encyclopédie Multimédia des Arts* (Reporticle 76, 2013).

## Summary

### **The Composition of the Virgin Mary Altarpiece of Tallinn's Brotherhood of Black Heads in a Semiotic Light**

The Virgin Mary Altarpiece of Tallinn's Brotherhood of Black Heads, a double-winged polyptych, is one of the most remarkable pieces of medieval art to have survived until the 21st century in Estonia, not only for its rarity, but also for its artistic merit. The previous research on the altarpiece has mostly dealt with its history, stylistic criticism, attribution as well as socioeconomic questions such as conspicuous consumption, self-representation and artistic production and exchange in Late Medieval Europe and the Hanse network. However, it is the opinion of the author that the current state of research has still left unanswered the question of the altarpiece's universal, Christian message.

Approaching the question from the semiotic methodological standpoint, which looks at the interrelation between a text's form and meaning, the main research question of the paper is how 15th century Christian religious thinking, as it was put forth in the Bible, the writings of the Church Fathers and Medieval theologians as well as in popular books such as the "Speculum humanae salvationis", is reflected in the altarpiece's composition. The analysis takes as its model Boriss Uspenski's article "Jan van Eycki Genti altari kompositsioon semiootilises valguses", which at how the altarpiece's composition signifies the viewpoint according to which the pictorial space of the altarpiece is organised, which in turn allows the space depicted to be characterise either as profane and earthly or sacred and heavenly. The methodological metalanguage is augmented with terminology provided by Gunther Kress and Theo van Leeuwen (2006) for the description and semiotic analysis of pictorial compositions.

The analysis of the altarpiece reveals that the composition of each of the positions the altarpiece can be opened in allows for the identification of the character of the pictorial space in Uspenski's terms. As such, the closed position depicts earthly space, while the half-open

position depicts a heavenly space with a certain intermingling of earthly elements and the fully open position depicts an entirely heavenly and sacred space. The particular temporal character of each of the positions can also be determined: the closed position depicts an event of the past – the Annunciation –, the half-open position depicts the present and continuous intercession of the Virgin Mary, John the Baptist and Jesus Christ on humanity's behalf and the open position depicts the Kingdom of Heaven, the timeless paradise, which awaits the faithful in the future, after the end of days and the Last Judgement.

Based on this analysis, the Virgin Mary Altarpiece of Tallinn's Brotherhood of Black Heads can be said to represent the Christian story of human salvation not merely iconographically in the scenes it depicts, but also compositionally by way of the spaces it constructs. In this way, the altarpiece can itself be said to be a Mirror of Human Salvation.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, \_\_\_\_\_,

*(autori nimi)*

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

*(lõputöö pealkiri)*

Mille juhendaja on \_\_\_\_\_,

*(juhendaja nimi)*

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*autori allkiri*

***pp.kk.aaaa***