

**TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIA TEADUSKOND
AJALOO OSAKOND
KUNSTIAJALOO ÕPPETOOL**

Krista Ivask

Kolgatagrupp Harju-Risti kirikust

Stiilist, tüübist ja meetoditest keskaegse puuskulptuuri uurimisel

Magistritöö

Juhendaja: Kaur Alttoa, MA

TARTU 2006

SISUKORD:

I.	Sissejuhatus	4
II.	Uurimistöö positsioonid ja meetodid	9
	II. 1. Keskaegse puuskulptuuri uurimise traditsioonid enne ja pärast II Maailmasõda Euroopas.....	9
	II. 2. Keskaegse puuskulptuuri uurimise traditsioonid Eestis.....	11
	II. 3. Käesoleva töö positsioonid ja meetodid.....	12
III.	Historiograafia	15
IV.	Kunst 1400. a. paiku ja “internatsionaalse gootika” mõiste	19
	IV. 1. Ajalised piirid.....	19
	IV. 2. Terminitest.....	20
	IV. 3. Naturalismist 1400. aasta paiku.....	22
	IV. 4. Õukond versus linnad.....	23
	IV. 5. Internatsionaalne-lokaalne.....	24
 <u>KOLGATAGRUPP HARJU-RISTI KIRIKUST</u>		
V.	Tehnoloogia. Skulptuuride materjalist ja valmistamisest keskajal	26
	V. 1. Mõõdud.....	26
	V. 1.1. Kolgatagruppide figuuride suurused.....	26
	V. 2. Materjal.....	27
	V. 2. 1. Materjali-uuringud.....	27
	V. 2. 2. Tamme ja pöõgi kasutamisest keskaja puuskulptuuris.....	29
	V. 3. Konstruktsioon ja seisund.....	31
	V. 3. 1. Puuskulptuuride valmistamise etapid.....	33
	V. 3. 2. Polükroomia.....	42
	KOKKUVÕTTEKS.....	44
VI.	Stiil ja tüüp. Aukoht ajas ja ruumis	45
	VI. 1. Krutsifiks.....	45
	VI. 1. 1. Reini- ja Maasi-jõe piirkond.....	46
	VI. 1. 2. Maasi-piirkonna 14. sajandi I. poole krutsifiksid.....	47
	VI. 1. 3. Liiliakrutsifiksid.....	49
	VI. 1. 4. Brabant ja Madalmaad u. 1400.....	51
	VI. 1. 5. Reinimaa ja Vestfaali näiteid u.1400.....	58
	VI. 1. 6. Böömi-Sileesia-Preisi näiteid u.1400.....	61
	KOKKUVÕTTEKS.....	69

VI. 2. Saatjafiguurid – Neitsi Maarja ja evangelist Johannes.....	71
VI. 2. 1. <i>Senine uurimisseis – Madalmaad</i>	73
VI. 2. 2. <i>Senine uurimisseis – Vestfaal ja Reinimaa</i>	75
VI. 2. 3. <i>Madalmaade näiteid 1400. aasta paiku</i>	78
VI. 2. 4. <i>“Internatsionaalse gootika” retrospektiivne iseloom</i>	80
VI. 2. 5. <i>Põhja-Saksamaa – Lüübek ja Alam-Saksimaa</i>	82
 KOKKUVÕTTEKS.....	 88
 VII. Algne asukoht	 89
VII. 1. Harju-Risti kirik.....	89
VII. 2. Monumentaal-krutsifiksid tsistertslaste kloostrikirikus. Normid, asukoht.....	91
VII. 3. Padise kloostrikirik krutsifiksi võimaliku asukohana.....	95
VII. 4. Saatjafiguuride võimalikud asukohad.....	99
 KOKKUVÕTTEKS.....	 103
 VIII. Lõppkokkuvõte	 105
 IX. Summary	 110
 X. Kasutatud kirjandus	 115
 XI. Illustratsioonide nimekiri	 126
 XII. Illustratsioonid	

I. Sissejuhatus.

Kristliku kunsti oluliste teemade hulka kuulus keskajal Maarja kujutamise kõrval Kristuse passioon, millest valdava osa haaras enda alla Kristuse kujutamine ristil. Krutsifiks (*crucifixus*) – see, kes on risti löödud – iseloomustab kitsamas tähenduses ristilöödud Kristust ilma saatjafiguurideta; esimesed teadaolevad kujutised jõuavad meieni 5. sajandist. Monumentaalsed triumfiristid, mis paiknevad pikihoone ja koori ühenduskohas, muutuvad eriti armastatuks alates 12. sajandist. Need esimesed üleelusuurused ristid on kui ruumivalitsevad triumfimärgid, ristilöödu võidu kuulutajad. Sellest ajast kuuluvad pea lahutamatuks saatjatena Ristilöödu kõrvale ka leinavad Neitsi Maarja ja evangelist Johannes.

Vähese Eestis säilinud puuskulptuuri hulgas moodustavad Ristilööduga seotud kujutised omaette kogumi. Varaseimateks näideteks on nn. Kärla krutsifiks Kuressaares, Saaremaa Muuseumis ning Eesti Ajaloomuuseumi kogudesse kuuluv Niguliste väike krutsifiks – vanimad keskaegse kirikuinventari näited Eestis. Ilmselt altarikrutsifiksina on kasutusel olnud Kolga-Jaani ja Karja ning Stockholmi Ajaloomuuseumisse viidud Ruhnu kiriku Ristilöödud. Suurte triumfikrutsifiksidena saame nimetada näiteid Harju-Risti, Rapla ja Kadrina kirikutest. Niguliste kirikus kõrgel triumfipalgil paiknenud Kolgatagrupp hävis 1944. aasta tulekahjus ning II Maailmasõja aastail on teadmata kadunuks jäänud 15. sajandi lõpust pärinenud Tartu Jaani kiriku krutsifiksigrupp. Eeldades esmalt ühe või enama krutsifiksi paiknemist igas keskaegses kirikus ning teisalt võrreldes enamikes Lääne- ja Põhja-Euroopa piirkondades säilinuga, on meile teadaolevate keskaegsete Ristilöödute arv Eestis ääretult väike. Materjalist, arvukatest sõdadest, tulekahjudest ja uutest pealekasvavatest kunstistiilidest tulenevalt on säilinud keskaegsete puuteoste hulk meil tervikuna kahetsusväärset väike. Siiski lubavad need vähesed üksikteosed lähemal uurimisel aimu saada siinsetel aladel valitsenud omaaegse nikerduskunsti mitmekesisusest nii kunstiliselt tasemelt kui teemaderingilt.

Eesti keskaegne puuskulptuur on teadlaste huvisfääris olnud alates 19. sajandi lõpust. Konkreetselt eelpool nimetatud näited (v.a. Kärla krutsifiks) on esmakordselt põhjalikumat käsitlemist leidnud 1946. aastal ilmunud S.Karlingi monograafias¹. Ühele teoste grupile keskenduv erikäsitus ilmus alles 1992. aastal K.Markuse sulest² ning puudutas Harju-Risti Kolgatagruppi. Siinkirjutaja lisas oma 2001. aastal kaitstud bakalaureusetööga keskaegsete krutsifikside uurimusse nn. Kärla krutsifiksi ning peatus lähemalt ka Niguliste väikesel Ristilöödul³. Viimaste aastakümnete jooksul on kunstiajaloolistes uurimustes muutunud nii rõhuasetused kui lisatud uusi meetodeid ning kaasatud teiste distsipliinide esindajaid. Sellest tulenevalt on vajalik ka üksikud Eestis säilinud teosed värskema pilguga uuesti üle vaadata ning erialakäsitluse tuua.

Käesolev uurimustöö on ajendatud soovist Eesti keskaegsete krutsifikside ja nendega seotud teemadega jätkuvalt edasi tegeleda ning keskendub järgnevalt Harju-Risti kirikus asunud Kolgatagrupile, mis on ühtlasi ainus säilinud monumentaalne grupp keskaegselt Eesti- ja Liivimaalt.

Kolm käsitletavat skulptuuri paiknesid väikeses maakirikus 1958. aastani, mil nad säilimiseks ebasobivatest tingimustest Tallinna Linna Arhitektuuri Mälestusmärkide Kaitse Inspektsiooni eestvõttel Tallinnasse transporditi. Grupp on kantud 1956. aastal Eesti kunstimälestiste kaitsenimestikku, kuulub alates 1978. aastast Eesti Kunstimuuseumi varade hulka ning on 1984. aastast eksponeeritud Niguliste muuseumis.

Harju-Risti Kolgataskulptuuride järgnev käsitus on suures osas jagatud kaheks. Esmalt esitatakse ülevaade uurimuse baasiks olevatest lähtekohtadest, historiograafiast ning laiemast, uuritava ajastu kunsti puudutavast taustast, seejärel keskendutakse konkreetselt Harju-Risti Kolgatagrupile. Kristust ja saatjafiguure vaadeldakse nendes alajaotustes eraldi, mis on tingitud asjaolust, et figuurid ei moodusta esmasel visuaalsel kõrvutamisel ühtset kooslust ning seniste uurimuste tulemused figuuride algse kokkukuuluvuse osas ei ole olnud ühesed.

¹ **Karling, S.** Medeltida träskulptur i Estland. Stockholm 1946.

² **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland und ihre Stilprobleme. – Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. XLV. 1992, lk 161-171.

³ **Ivask, K.** Kaks keskaegset puuskulptuuri Eestis. Bakalaureusetöö. Juhendaja K.Alttoa. Tartu Ülikool, filosoofia teaduskond, kunstiajaloo õppetool 2001. **Ivask, K.** Kärla krutsifiks. – Saaremaa Muuseum 2001-2002, Kuressaare 2003, lk 28-42. **Ivask, K.** Zwei mittelalterliche Holzkruzifixe aus Estland. – Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Homburger Gespräch 2003, Heft 20, Kiel 2005, lk 31-55.

Positsioonid ja meetodid. Nimetatud peatüki eesmärk on heita pilk keskaegsete skulptuuride uurimisloo erinevatele etappidele ning neid iseloomustavatele meetoditele ja traditsioonidele Põhja- ja Lääne-Euroopas laiemalt. Soovimata siin edasi anda lünkadeta uurimislugu enne ja pärast II Maailmasõda, nimetan mõned olulised jooned varasemates erialakäsitlustes, et seejärel konstrueerida Eesti keskaegse puuskulptuuri uurimise traditsioonid ning formuleerida käesoleva töö lähteaspekteerid ning rakendatavad meetodid. Lähemalt peatatakse terminite “stiil” ja “tüüp” kasutamisel.

Kunst 1400. aasta paiku. Siin antakse järgnevale Harju-Risti skulptuure puudutavale käsitlusele ajalised raamid ning visandatakse olulised mõisted, mis markeerivad käsitleva perioodi kunstisuhete ja -valikute tagamaid. Eesti keskaegse puuskulptuuri kontekstis, mil nimetatud ajavahemikku paigutuvad meie vähesest teadaolevast pärandist 11 (!) säilinud või kadunuks jäänud üksikteost, lisaks Tallinna reagojas eksponeeritavate pingistike külgoed, ei ole nende teoste uurimises teatavale homogeensusele perioodi skulptuuris seni tähelepanu pööratud.

Tehnoloogia peatükis puudutatakse mitmeid teemasid Harju-Risti Kolgatagrupi ja ka Eesti vanema puuskulptuuri uurimises esmakordselt. Nii käsitletakse teoste materjali ning valmistamise problemaatikat, baasiks vastavad uurimused Euroopa keskaegsest puuskulptuurist. Peamiselt toetatakse kolmele mahukamale tehnoloogia-alasele uurimusele Arnulf von Ulmannilt⁴, Gerhard Schneiderilt⁵ ning Peter Tångebergilt⁶, kuivõrd just nimetatud käsitlustes on põhjalikult peatunud ka varasemal teemakohasel kirjandusel ning võrdlusmaterjal kolme kogusummas haarab laia geograafilise ruumi.

Käesoleva uurimustöö raames on esmane eesmärk küsimuste ja probleemide tõstatamine, võimalike vastusteni jõudmine nõuab aga kindlasti jätkuvat sügavamalt ja põhjalikumalt tööd otseste võrdlusmaterjalidega.

Asukoht ajas ja ruumis. Nimetatud peatükis otsitakse Harju-Risti skulptuuride stiilist ja tüübist lähtuvaid dateeringuid ning võimalikku päriolu. Teoste lähemaks tundma

⁴ **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance. Darmstadt 1984.

⁵ **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung der Kölner Skulptur vom 11. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. – Die Holzsulpturen des Mittelalters (1000-1400), 1989, lk 65-83.

⁶ **Tångeberg, P.** Holzsulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik. Mittelalterliche Plastik in Schweden. Stockholm 1989.

õppimiseks ning käsitlemiseks tuleb pilk pöörata teistesse regioonidesse – iseloomulik avatus Euroopale tekitab siinsetelgi aladel keskajal arvukalt kultuurikontakte. Domineerisid suhted Saksa provintside (Vestfaal, Alam-Reinimaa, Saksimaa), aga ka Gotlandi, ning Preisimaa ja Kesk-Euroopa aladega. Hiliskeskajal tihenesid kontaktid ka Madalmaade jõukate kaubalinnadega. Nendel piirkondadel peatutakse ka käesolevas töös.

Esmalt käsitletakse seni kirjapandut, keskendudes peamiselt S.Karlingi ja K.Markuse uurimustes kasutatud võrdlusmaterjalile ning neist lähtuvate lõppseisukohtade kriitilisele kontrollile. Vaadeldakse lähemalt Maasi ja Reini jõe vahelise ala ning Madalmaade 14.sajandi ning 15.sajandi alguse skulptuuri näiteid, püüdes esitada piirkonna eripära kõne all olevas ajaruumis, selgitamaks välja seni kehtiva uurimistulemuse paikapidavust. Käesoleva alajaotuse viimases osas liigutakse aga piirkonnas, mis suures osas seni arvatust välja jääb, kuid millega Vana-Liivimaa kunsti- ning ajalugu keskajal omas samuti tihedaid sidemeid.

Rohkelt leiab siin peatükis kasutamist 1978. aastal ilmunud näituse kogumik “Die Parler und der Schöne Stil”⁷ ning seal avaldatud objektide erikäsitlelused, samuti täiendavate artiklitega varustatud kataloogid hiliskeskaegsest skulptuurist Belgias (Maasialadel ja Brabandis)⁸ ning Reini-aladel⁹. Põhja-Euroopa ja Madalmaade vaadeldava perioodi skulptuurikontaktide tänuväärseks tutvustajaks on Anna Elisabeth Albrechti uurimus Lüübeki kiviskulptuurist 1400. aasta paiku¹⁰. Saksa-Ordu aladelt pärineva materjali seoseid Böömi keskaegse kunstiga avab P.Tångeberg¹¹.

Harju-Risti väikeses maakirikus paiknenud Kolgata-figuuride algse asukoha peatükis otsitakse võimalikke kirikuid, kuhu konkreetsed teosed telliti. Analüüsitakse suurte figuuride sobivust väikesesse maakirikusse, krutsifiksi ikonograafilisi tähendusvälju ning seoseid tsistertslaste kunstitraditsioonidega.

⁷ **Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400.** Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Bd I-III. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Hrsg. v. Anton Legner. Köln 1978.

⁸ **Late Gothic Sculpture.** The Burgundian Netherlands. John W. Steyaert. Ghent 1994. **Laat-gotische beeldsnijkunst** uit Limburg en Grensland. Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst. Begijnhof – Sint-Truiden, 1990.

⁹ **Rhein und Maas.** Kunst und Kultur 800-1400. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und belgischen Ministerien für französische und niederländische Kultur. Bd I-II. Köln 1972. **Bildwerke des Köln-Lütticher Raumes** 1180-1430. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Teil I. 2002. **Die Holzskulpturen des Mittelalters** (1000-1400). Schnütgen-Museum. Bearb. von Ulrike Bergmann. Köln 1989.

¹⁰ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck um 1400 : Stiftung und Herkunft. Berlin 1997.

¹¹ **Tångeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix” in Vadstena und Nussbaumholzskulpturen aus dem Deutschordensland. Stockholm 1993.

Lahkelt osutatud abi eest sooviksin tänada kõiki, kes käesoleva töö valmimisele kaasa aitasid. Eelkõige olgu siin nimetatud mainekat Rootsi keskaja puuskulptuuri ja altarite uurijat Peter Tångebergi, samuti Kieli ülikooli professor Uwe Albrechti ning Minnesota kunstiajaloo osakonna professorit ja kauaaegset Madalmaade skulptuuri uurijat John W. Steyaerti, kellega peetud kirjavahetused aitasid täita olulisi lünki meie materjaliga seotud teoste käsitlemisel. Suur tänu igakülgse abi eest kuulub samuti Eesti Kunstimuuseumi polükroomia-konservaator Hedi Kardile ning kolleegidele Niguliste Muuseumist.

II. Uurimistöö positsioonid ja meetodid.

II. 1. Keskaegse puuskulptuuri uurimise traditsioonid enne ja pärast II Maailmasõda Euroopas.

Vanema puuskulptuuri uurimist Teise Maailmasõja eelsel perioodil iseloomustab valdavalt formalistliku suunilusega lähenemine, nn. "objektilugu"¹². Uuriti "kunsti", eesmärgiks teost konkreetsele kunstnikule või töökojale omistada või laiemalt kindlasse aja- ja geograafilisse ruumi paigutada; materjali süstematiseerida ning klassifitseerida.

Olulisim vahend ehk meetod soovitud tulemuseni jõudmiseks oli eelkõige stiilikriitiline¹³ analüüs, valdav just Saksa kunstiajalookirjutuses alates 19. sajandi lõpust¹⁴. Tihti piirdusid stiiliuuringud aga kunstiteoste hoolika kirjeldamisega¹⁵ – kirjeldati vormilisi iseloomujooni, ilmet, muljet jne. Objektide kõrvutamiseni konkreetse võrdlusmaterjaliga jõuti harvem. Stiili kirjeldamisel kasutati meelsasti subjektiivset iseloomustust - „närviline voldistik“, „imetlusväärne“, „hämastav“ jne. Ka seletamisel liiguti vabalt assotsieerival moel ning erinevatel tähendustasanditel, tuues esile näiteks valmistaja kujuteldava temperamendi, kandes skulptuuridele üleüldisi inimlikke kategooriaid ja omadusi – vormi seletati tähenduskandvana.

Meelsasti omistati ühele meistrile arvukalt teoseid, mille erisugususte seletamiseks loodi ettekujutus meistri nooruspõlve ja küpsema ea perioodidest.¹⁶

¹² Ülevaadet keskaegse skulptuuri uurimisloost Saksa kunstiajaloo enne ja peale II Maailmasõda vaata **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 15-20. **Bonsdorff, J.von.** Sten Karling und die Erforschung der Mittelalterlichen Holzskulptur vor dem Zweiten Weltkrieg als Ausgangspunkt für die heutige Forschung – Sten Karling and the Baltic art history. Tallinn 1999, lk 22-31. **Bonsdorff, J.von.** Kunsthandwerker und ihre Zünfte im Ostseeraum. Tallinn 31.08-10.09. 1989, lk 1-16. Ka **Bonsdorff, J.von.** Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters. Helsinki 1993, lk 13-21.

¹³ Mõiste "stiil" alla koondatakse kunstiajaloolistes uurimustes enamasti ühe kunstniku, piirkonna või epohhi tunnused, mis kirjeldavad kunstilisi iseärasusi, harjumusi, printsiipe jne. Mõiste tähendus ja kasutamine ei ole erinevates käsitlustes alati ühesed: **Suckale, R.** Stilgeschichte. – Kunsthistorische Arbeitsblätter 11/ 2001, lk 19-26. "Stiili" mõiste ajaloost: **Sauerländer, W.** From Stylus to Style: Reflections on the Faith of a Notion. – Art History. Vol. 6 No. 3, lk 253-270.

¹⁴ Näiteks: **Goldschmidt, A.** Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Lübeck 1889.

¹⁵ Albrecht toob siin välja varase Lüübeki skulptuuri võrdluse Vestfaali näidetega. **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 16j.

¹⁶ Näiteks: **Clasen, C-H.** Der Meister der Schönen Madonnen - Herkunft, Entfaltung und Umkreis. Berlin, New York 1974. Vaata C-A. Claseni kriitikat ka **Schmidt, G.** Kunst um 1400. Forschungsstand und

„Stiili-nõudvat ajavaimu“ („*Stilwollende Zeitgeist*“¹⁷) kummardavate kunstiajaloolaste kõrvale tõusnud uurijad soovisid kunstiteoste seletamise kaudu pakkuda lisa inimese, tema elu ja traditsioonide üleüldiseks mõistmiseks¹⁸. Nii kasutasid nad meelsasti laiendeid „bürgerlik“, „hansalik“ jne, et peegeldada tolleaegset sotsiaalset reaalsust¹⁹. Enamasti jäi aga puudu toetava ajaloolise (võimalusel arhivaalse) materjali läbitöötamisest.

Kui varasemad uurimused lisasid vormianalüüsile konteksti, siis otsiti seda kas liturgilistest seostest või ikonograafilistest tähendustaustadest²⁰.

Peale Teist Maailmasõda lisandus eelnevatele vormilis-esteetilistele uurimustele ajaloolis-kriitiline vaatenurk – süsteemsemalt hakati kasutama kirjalikke allikaid, nii otseseid kui sekundaarseid. Teoseid hakati uurima keskaegse linna sotsiaalstruktuuris - puudutati tsunftiseoseid, tellijate, annetajate, vahendajate ja meistrite teemat, ka kunstikaubandust laiemalt²¹. Samuti pöörati tähelepanu tööviisidele, materjalile ja tehnoloogiatele²²: „Kunstiteost tunnen ma alles siis, tema stiili, nähtavat kujutist mõistan vaid siis, kui olen eelnevalt teada saanud, milliste töövahendite, -riistade ja tehnika käigus on teos valminud“ – sellise avaldusega esines Willibald Sauerland 1988 aastal²³. Skulptuur uurimisobjektina oli muutunud „kunstist“ „käsitöök“.

Uuematest uurimustest on hea näide Anna Elisabeth Albrechti monograafia Lüübeki kiviskulptuurist 1400 aasta paiku²⁴, kus teoste valmistamisaja ning -põhjuste tuvastamisel toetutakse muuhulgas sotsiaalajaloolisele kontekstile. Autori töö baseerub ühelt poolt meetodiliselt kirjalikel allikatel Lüübeki memoriaalkultuurist ning teisalt stiilikriitika ja -seletuse kategooriatel²⁵, otsides skulptuuride kunstilist päritolu Lääne-Euroopast laiemalt. A.E..Albrecht peab oluliseks enne kunstnike ja töökodade otsinguid, otsustamist meistri või

Forschungsperspektiven. – Internationale Gotik in Mitteleuropa. Hrsg. Von Götz Pochat ja Brigitte Wagner. Grazer Jahrbuch 24. 1990, lk 38.

¹⁷ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 17.

¹⁸ Näiteks Walter Paatz ja Max Dvorak: **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 17.

¹⁹ Samas, lk 18.

²⁰ **Bonsdorff, J.von.** Sten Karling und, lk 25.

Ühe vähese erandina II Maailmasõja eelsete stiilianalüüsile keskendunud uurimuste kõrval võib nimetada: **Gatz, K.** Das deutsche Malerhandwerk zur Blütezeit der Zünfte. - Geschichte des deutschen Malerhandwerks. Hrsg. vom Reichsinnungsverband des Malerhandwerks. München. Callwey 1936

²¹ Näiteks: **Huth, H.** Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt 1967.

²² Näiteks: **Ulmann, A.von.** Bildhauertechnik. **Tängeberg, P.** Holzskulptur. Vaata ka artikleid kogumikust: **Unter der Lupe.** Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Anna Moraht-Fromm und Gerhard Weiland. Ulm, Stuttgart 2000. Jne.

²³ **Endemann, K.** Spurensicherung. Voraussetzung und notwendige Ergänzung Kunstwissenschaftlicher Analysen. – Unter der Lupe, lk 14 viide nr. 13.

²⁴ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck.

²⁵ Samas, lk 21.

selli käekirja üle, formuleerida küsimused sellel perioodil nn. „internatsionaalselt“ kehtiva stiili kunstiliste kontseptsioonide ja mehhanismide järele. See aga toob endaga kaasa pikka aega laialt kasutuses olnud stiilimõistetega kriitilise ümberkäimise ning stiilikategooriate revisjoni²⁶.

II. 2. Keskaegse puuskulptuuri uurimise traditsioonid Eestis.

Lääne-Euroopa sõjajärgne keskaegse skulptuuri uurimine näitab teadusliku diskursuse vahelduvaid huvisid ehk objektide uurimiseks on periooditi rakendatud erinevaid meetodeid. Kuidas selles valguses paistavad Eesti keskaegset puuskulptuuri käsitlevad uurimused?

Eesti materjali uurimislugu baseerub kuni möödunud sajandi 80ndate aastateni suures osas Sten Karlingil²⁷. Karlingi meetod tugineb sajandi esimesele poolele iseloomulikult stiili analüüsile, jättes osa teost ümbritsevast kontekstist – tööviisid, kunstiprodutseerijate organisatsiooni, ajastule iseloomuliku sotsiaalse situatsiooni jne – tähelepanuta või esitab viimase nõ. taustainfona, konkreetse skulptuuri pärinemissituatsiooniga sidumata. Siiski võib Karlingit arvata ajaloolis-kriitilise traditsiooni esindajate hulka²⁸, kuivõrd põimib uurimusse ajaloolisi fakte, ka kirjalikke allikaid. Taoline teadaolevate nimede ja säilinud teoste kohati vägivaldne kokkuviiimine on pälvinud hilisemates uurimustes aga kriitikat. Mai Lumiste ja Rasmus Kangropooli 1981. aastal ilmunud artikkel Tallinna maalijatest ja puunikerdajatest²⁹ heidab kriitilise pilgu seni autoriteetsena püsinud S.Karlingi uurimusele, kus “peaaegu kõik näib olevat leidnud endale koha”³⁰. Paraku ei vasta artiklile eelnev pilt paljuski sellele, mida säilinud faktilisest materjalist lähtudes rekonstrueerida saab – dokumentaalse materjali kriitilise läbitöötamise olulisim järeldus on fakt, et mitte üheltki meistrit ei ole teadaolevalt säilinud ainsatki dokumentaalselt mainitud teost, autentsete näidete puudumine välistab omakorda igasuguse võimaluse kunstiteoste stiilikriitilisele atribueeringule allikates mainitud isikutele³¹.

²⁶ **Albrecht, A.E.** Steinsulptur in Lübeck, lk 21.

²⁷ **Karling, S.** Medeltida träskulptur. Vanema skulptuuri uurimisega seotud meetodeid Karlingi ajal ja peale teda puudutab ka Jan von Bonsdorff. **Bonsdorff, J. von.** Sten Karling und, lk 22-31.

²⁸ Samas, lk 25.

²⁹ **Lumiste, M. Kangropool, M.** Tallinna maalijad ja puunikerdajad 14. ja 15. sajandil. Kunstiteadus. Kunstikriitika IV 1981, lk 155-176.

³⁰ Samas, lk 155.

³¹ Samas, lk 156.

Järgnevad uurijad on lisanud täiendavaid teadmisi Eesti keskaegse puuskulptuuri käsitlemisse, seda eelkõige uute meetodite rakendamise või vanade kriitilise ümbervaatamise baasilt³².

Laskumata siinkohal kõiki säilinud eksemplare puudutavatesse üldistustesse, tuleb rõhutada, et konkreetselt Harju-Risti kirikust pärineva kolme skulptuuri uurimisloos on tänini meetodina rakendatud peaausjalikult vormi kirjeldamist ning võrdlevat stiilianalüüsi. Esile toodus on palju subjektiivset (juhuslikku?), mistõttu ka järelduste tegemisel ei ole autorid üksmeelsed.

Nii ei eristata kas ajastule üldisemalt või kitsamalt piirkonnale iseloomulikke stiilikategooriaid ega peatuta motiivide ning tüüpide levikul keskaegses Euroopas laiemalt. Samuti jäetakse tähelepanuta skulptuuride ikonograafiline pool (krutsifiksi liialõpmikud), funktsioon ning skulptuuride valmistamise tehnoloogia. Põgusalt on puudutatud kolme figuuri algset kokkukuuluvust ning esmase asukoha küsimust.

II. 3. Käesoleva töö positsioonid ja meetodid.

Harju-Risti kirikust pärinevate skulptuuride kontekstis, kus kirjalikud allikad puuduvad, on see toetuspunkt töö metoodilises ülesehituses paraku kaduvväike. Nii jääb ka parema tahtmise juures vajaka dokumentaalsetest pidepunktidest teoste algse funktsiooni ja täpse asukoha ning dateeringu määratlemisel. Abiks saavad siinkohal olla vaid sekundaarsed andmed, mistõttu käesolevas töös rakendatakse nii mõneski punktis nn. negatiivset taktikat, elimineerides selgelt sobimatud variandid.

³² Järgnev loetelu ei ole ammendav historiograafia, vaid nimetab üksikud trükis ilmunud olulisemad uurimused Eesti keskaegse puuskulptuuri kontekstis– **Bonsdorff, J.von.** Revaler Meister Marquard Hasse – eine personenhistorische und stilkritische Umwertung. Konsthistorisk tidskrift 56, 1987, lk 96-113. **Bonsdorff, J.von.** Kunstproduktion, 1993. **Markus, K. Kreem, T-M. Mänd, A.** Kaarma kirik. Eesti kirikud I. Tallinn 2003 – pean siinkohal silmas eelkõige Kureene Siimonit ja Kaarma kiriku vana altarit käsitlevaid osi, kus peatutakse muuhulgas ka tellija problemaatikal ning vaadatakse kriitiliselt veel kord üle senised atribueeringud. **Mäesalu, A.** Kas “Taavet ja Koljat” on seni arvatust vanem? – Ars Estoniae Medii Aevi Grates Villem Raam. Viro Doctissimo et Expertissimo. Eesti Muinsuskaitse Selts 1995, lk 145-155. – A.Mäesalu artikli lisandus on küsimuse tõstatamine kunstiteose ja seal kujutatud relvastuse ning rõivastuse kaasaegsusest. **Petermann, K.** Bernt Notke. Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter, Berlin 2000. **Koppel, M.** „Minestanud Maarja.“ Taasleitid fragment Haapsalu toomkiriku hiliskeskaegsest altariretaablist? – Läänemaa Muuseumi Toimetised 9, 2005, lk 87-91.

Ehkki siinkirjutaja poolt 2001. aastal kaitstud bakalaureusetöö toetus oma põhiolemustelt samuti suures osas stiilianalüüsilise ja võrdlusele, lisas see vanima uurimuse kriitilise ülevaatamise Niguliste väikese krutsifiksi osas ning eelkõige Eesti varaseima puuskulptuuri, Kärla krutsifiksi, esmakordse sissetoomise erialakäsitlemisse – vaata ka **Ivask, K.** Kärla krutsifiks. **Ivask, K.** Zwei mittelalterliche.

Kui ei ole allikaliselt teada valmistamispiirkonda ja -aega ega algset asukohta, kus teos paiknes ning sedagi, kes tellis, kuidas kasutati jne, ei saa uurimises stiilikriitilisest meetodist mööda minna ka täna. Oluline seejuures on, et stiilimõisteid ei rakendataks teadusliku töö eesmärgina iseeneses, vaid instrumentidena ajastule ning piirkondadele iseloomulike suundumuste ja praktikate avamisel ning seletamisel³³.

Keskaegse skulptuuri käsitlemisel puuduvad ühesed kriteeriumid konkreetsete teoste omistamiseks ühele meistrile, suuremale töökojale (kust võib leida mitmele meistrile omast käekirja) või piirkonnale ja ajaperioodile laiemalt³⁴. Edukate meistrite stiili ja ka iseärasusi matkiti tema õpilaste või teiste meistrite poolt keskaja jooksul teadlikult.

Sarnaste joonte ilmnemisel uuritava objekti ja võrdlusmaterjali vahel tuleb seejuures tähelepanu pöörata asjaolule, et alati ei tulene kokkupuuted ühisest stiilist, vaid ka vormikasutusest ehk kaks teost võivad pärineda erinevast ajaperioodist (ka piirkonnast), kuid olla tagasi viidavad samale eeskujule³⁵. Huvi möödunud aegade kujutustüüpide vastu ei pruukinud peegeldada valmistaja „ajaloolist teadlikkust”, vaid visuaalse kultuuri leviku välja³⁶. Nii ei valmi keskaegne kunstiteos “looduse” objekti järgi, vaid võtab eeskujuks sarnase sellele, mida kujutada tahab, teisisõnu on pilt materiaalne realiteet ja juhindub kunstilisest traditsioonist kantud *exempla* järgi³⁷. Näidisteks võivad olla nii teosed samast kunstiliigist kui arvukalt ringelnud mustiraamatud või “mälapilt” inspireerinud teosest³⁸. See on ka oluline põhjus, miks samade vormide ja tüüpide kasutamine oli nii suurel määral levinud. Lisaks oli 14.-15. sajandi plastika nn. kombinatoorse iseloomuga³⁹, identsed motiivid

³³ Kunstiteose “stiil” kannab lisaks vormilisele, ka vaimset tähendust – stiili rakendamine on alati sõltuv religioonist, mentaliteedist, seda uurides saame me aimu töökoja, piirkonna või ajaperioodi vaimsetest hoiakutest, maailmanägemustest ja ühiskondlikest suhetest, traditsioonidest ja normidest. Vaata: **Suckale, R.** Stilgeschichte, lk 19-26.

³⁴ **Tängeberg, P.** Holzskulptur, lk 300.

³⁵ **Tängeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”, lk 18.

Mainzi peapiiskoppide hauaplaadid 15.sajandist on selle problemaatika heaks näiteks. Rida ühest piirkonnast pärinevaid hauamonumente (Johann II. von Nassau (surn.1419), Diether von Isenburg (surn. 1482) ja Berthold von Henneberg (surn. 1504)), mille dateering langeb u. 100 aasta sisse, näitavad, mil määral jäädigi piirkonnas truuks tüpoloogilistele traditsioonidele ja kuidas kunstnikud respektisid oma eelkäijate poolt ammu kasutusele võetud tüüpe. Hauamonumentide stiil osutab selgelt erinevale pärinemisajale. **Recht, R.** Motive, Typen, Zeichnung. Das Vorbild in der Plastik des Spätmittelalters. – Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Hrsg. Von F.Möbius, E.Schubert, Weimar 1987, lk 358j.

³⁶ **Recht, R.** Motive, lk 359. Ka M.V. Schwarz on arvanud, et pildi vormide valiku taga on enamasti teised pildid ja et oluline on uurida, millistest vanadest piltidest kombineeritakse uued (kunstiteose kompleksne pildikeel!) – see avab autori arvates pilgu kultuurilisele reaalsusele, tegelikkusele. **Schwarz, M.V.** Die Schöne Madonna als Komplexe Bildform. – Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd XLVI/XLVII. Beiträge zur Mittelalterlichen Kunst. Teil 2. 1993/94, lk 663.

³⁷ **Recht, R.** Motive, lk 355.

³⁸ **Jenni, U.** Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit. - Die Parler und der Schöne Stil, III, lk 139j.

³⁹ **Recht, R.** Motive, lk 366-67.

võisid ühelt figuurilt teisele kanduda sarnastes kombinatsioonides, kuid kasutati ka erinevaid tüüpe samaaegselt⁴⁰.

Nii uurimisobjektide kui nende konteksti käsitlemine baseerub käesolevas töös relatiivsel perspektiivil ning pole absoluutsete suurustena vaadeldavad, eesmärk ei ole nõ. „tööde omistamine meistrile“, vaid skulptuuride paigutamine tolleaegses situatsioonis laiemalt. Eelnevat tuleb käsitleda positsioonilt, kus teadmised Euroopa ida- ja läänepoolsete alade kunstisuhetest 14. ja 15. sajandi vahetusel ei saa üha muutuv ja täienev uurimispildis olla absoluutsed. Nii peab käsitletavate Harju-Risti skulptuuride piirkonna ja ajastu leidmiseks vaatlema üldiseid, paljudele teostele ühiseid, ajast ja ruumist tingitud, samuti ka ühele meistrile või töökojale iseloomulikke tüüpe, stiiljooni ja tehnikaid⁴¹.

Käesolev uurimistöö pakub eelnevale lisa ka konkreetsete skulptuuride tehnoloogilise valmistamise analüüsis, kus mitmeid teemasid puudutatakse Eesti vanema puuskulptuuri uurimise kontekstis esmakordselt. Täna on esmane eesmärk küsimuste ja probleemide tõstatamine, võimalike vastusteni jõudmine nõuab aga kindlasti edasist süvitsiminevat tööd.

Niisiis tugineb siinkirjutaja Harju-Risti skulptuuride paigutamisel aega ja ruumi kunstilise väljenduse, vormi, stiili, tüübi ja tehnika üldsummale ning lähtub eeldusest, et teoste ajaline ning ruumiline positsioon eelnevate uurimuste baasilt on täna lahtine.

⁴⁰ Nii näiteks näeme II. Maailmasõjas hävinud Niguliste kiriku Kolgatagrupi saatjafiguuride puhul Harju-Risti saatjafiguuridega sarnaste motiivide kasutamist. Nigulistest on aga Maarja käe näole toetanud ning Johannes hoiab käsi rinnal palves vt. **Raam, V.** Gooti puuskulptuur Eestis, Tallinn 1976, ill. 18, lk 20. Vaata ka terrakotast Maarjat Tartu Jaani kiriku Kolgatagrupist. Analoogsete juhimate puhul ei ole motiivide laia leviku puhul kõne all mitte liikuvad töökojad, vaid just kasutatud motiivide kiire tsirkulatsioon.

⁴¹ Peter Tångebergi erikäsitus Vadstena kloostrikiriku 15.sajandi algusesse dateeritud krutsifiksist, kus stiili uurimise kõrval toetatakse tehnoloogilistele iseloomujoontele, on heaks näiteks uurimise võimalikust õnnestumisest: **Tångeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”.

III. Historiograafia.

Erialakirjandusest leiame esimese tagasihoidliku märke Harju-Risti kirikust pärineva krutsifiksigrupi päritolu kohta Hans Wentzeli 1938. aastal ilmunud monograafiast Lüübeki varasest puuskulptuurist⁴²: „*Ratlos bin ich bei der schönen Kreuzgruppe in Risti (Estland): trotz der westlichen Gesamtstimmung (vgl. auch das Lilienkreuz) möchte ich sie zu den von Clasen bearbeiteten frühen preussischen Skulpturen rechnen*“⁴³.

K-H.Claseni raamat Preisi keskaegsest puunikerdusest ilmus 1939. aastal⁴⁴. Autor seostab Risti skulptuurid Elblagi/Elbingi Nikolai kiriku krutsifiksigrupi meistriga, kelleks peab 15. sajandi algul Gdanski/Danzigi ümbruses ning vahetult enne seda, 14. sajandi lõpul, Flandrias töötanud ning sealt ka pärinevat Johann von der Mattenit⁴⁵. Ehkki Clasen teeb siinkohal kaugeleulatuvaid järeldusi, toetub ta suures osas vaid Risti ja Elbingi Johanneste üldistele sarnasustele⁴⁶.

Ilmselt Claseni uurimuse põhjal pakub H.Wentzel 1939. aastal ilmunud artiklis⁴⁷ Lüübeki-Balti kunstisuhete kohta välja oletuse Harju-Risti Kolgatagrupi Flandria mõjudest⁴⁸. Clasen omakorda viitab aga peagi valmivale S.Karlingi monograafiale⁴⁹.

S.Karlingi teos „Medeltida träskulptur i Estland“ ilmus varsti pärast Teist Maailmasõda Rootsis ning on tänaseni ainus Eestis säilinud keskaegset puuskulptuuri ja altareid tervikuna käsitlev uurimus⁵⁰. Raamatu ilmumise ajal veel Harju-Risti kirikus paiknevale krutsifiksigrupile pühendab autor napilt kümme lehekülge⁵¹.

⁴² **Wentzel, H.** Lübecker Plastik bis zur Mitte des 14.Jahrhunderts. Berlin, 1938.

⁴³ Samas, lk 130

⁴⁴ **Clasen, K.H.** Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Berlin 1939. Bd I-II. Samal aastal ilmunud artiklis: **Clasen, K.H.** Grundlagen baltendeutscher Kunstgeschichte. – Ostbaltische Frühzeit. Hrsg. Von Carl Engel. Leipzig 1939, lk 478 nimetab autor, et Kolgatagrupp Harju-Ristilt väljendab preisi mõjusid.

⁴⁵ **Clasen, K.H.** Die mittelalterliche Bildhauerkunst I, lk 231j.

⁴⁶ Samas, lk 331: „...*Johannese hoiak (Gesamthaltung) viitab selgetele sarnasustele Elbingi Johannesega.*“ Clasen ei paku siinkohal välja selget dateeringut, kuid võrdlus Elbingi krutsifiksigrupiga (dateerib 1405) lubab oletada paigutamist 15.sajandi algusesse.

⁴⁷ **Wentzel, H.** Lübsche Kunstbeziehungen vor 1400. – Baltische Monatshefte. H. 4. Riga. 1939, lk 202-205.

⁴⁸ Samas, lk 205.

⁴⁹ **Clasen, K.H.** Die mittelalterliche Bildhauerkunst I, viide nr. 224.

⁵⁰ **Karling, S.** Medeltida träskulptur.

⁵¹ Samas, lk 30-42.

S.Karling ei leia Claseni poolt esile toodud Elbingi-Danzigi töökoja skulptuurides lähemat sarnasust Risti Kolgata-figuuridega⁵² vaid otsib kolme skulptuuri võrdlusmaterjali esmalt põhja pool Alpe paiknevast Lääne-Euroopa mandriosast, jäädes seejärel peatuma Belgia-Saksa piirialale. Krutsifiksi osas toetub Karling eelkõige liilialõpmikega kaunistatud ristipuu tüübile ning leiab siit lähtuvalt sarnasusi ka Ristilöödu-figuuridega Maaseiki lähedalt⁵³, tänase Belgia piirialalt. Saatjafiguuride puhul tuleb autori järgi kõne alla võrdlusmaterjal Maasi jõe ja Kesk-Reini vaheliselt territooriumilt laiemalt⁵⁴. Karling tõstatab siinkohal esmakordselt ka küsimuse, kas kolm figuuri on algselt üldse omavahel kokku kuulunud. Järeldus on siiski üks - Risti kiriku Kolgatagrupp on ühtne töö, mille on 1380. a. paiku valmistanud meister, kes tegutses Maasi jõe keskjooksul.

Stiilianalüüsi kõrval pöörab Karling tähelepanu ka grupi algse asukoha küsimusele ning pakub esimesena välja oletuse, et skulptuurid võisid esmalt kaunistada Padise tsistertslaste klostrikiriku interjööri. Argumentidena nimetab autor Harju-Risti kiriku väiksust ning nimetatud kiriku ja Padise tsistertslaste tihedaid sidemeid keskajal⁵⁵.

Järeldused, milleni S.Karling gruppi analüüsides jõuab, kinnistuvad Eesti kunstiajalukku järgnevas 45 aastaks⁵⁶. Ka 1976. aastal Villem Raami sulest ilmunud raamat Eesti keskaegsest puuskulptuurist⁵⁷ on oma olemuselt kokkuvõtte S.Karlingi monograafiast, lisades vaid üksikuid täiendusi. Nii pakub V.Raam välja, et Kolgatagrupp võis Harju-Risti kirikusse jõuda peale Padise kloostrisekulariseerimist 1559. aastal, muus osas refereerib aga varem öeldut⁵⁸.

Harju-Risti figuurid on käsitlemist leidnud ka paaris uurimuses väljaspool Eestit.

Carl-Axel Nordmann haarab Risti kiriku krutsifiksi Soome 14. sajandi monumentaalkrutsifikside analüüsi, toetudes dateeringutes ja algse asukoha küsimustes samuti S.Karlingile⁵⁹. Saatjafiguuridel Nordmann ei peatu.

⁵² **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 34.

⁵³ Samas, lk 32-33

⁵⁴ Samas, lk 33-42

⁵⁵ Samas, lk 30-31, 42.

⁵⁶ Neid seisukohti taasesitatakse lähemalt analüüsimata järgnevalt mitmel pool, näiteks: **Lumiste, M.** XV-XVI sajandi kunsti ekspositsioon Kadrioru lossis. - Kunst 2, 1967, lk 44-45; **Eesti kunsti ajalugu**. 1. kd, Eesti kunst kõige varasemast ajast kuni 19. saj. keskpaigani / Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut. Tallinn, 1975, lk 77 ja **Keevallik, J.** Vanad meistrid: kataloog. Tallinn 1975, lk 6. Sama kordub ka taasiseseisvumisejärgsetes Eesti kunstiajaloo üldkäsitlustes resp. kooliõpikutes, näiteks : **Helme, S. Kangilaski, J.** Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn 1999, lk 30.

⁵⁷ **Raam, V.** Gooti puuskulptuur.

⁵⁸ Samas, lk 17-19. Grupi valmistas Villem Raami järgi prantsuse ja edela-saksa kunsti hästi tundev meister, kes aastail 1370-80 töötas nähtavasti Reini jõest lõuna pool, kuskil Maasi jõe keskjooksu piirkonnas.

⁵⁹ **Nordman, K-A.** Medeltida skulptur i Finland. Helsinki 1964, lk 182, 219f, 222, 228f.

Suuremat tähelepanu osutab Risti krutsifiksile Gertrude Oldemeyer 1964. aastal ilmunud uurimuses nn. pehme stiili krutsifiksidest Mandri-Euroopas⁶⁰, kuid jällegi jäävad tähelepanuta saatjafiguurid ning sellega seoses grupi kui terviku küsimus.

Ühelt pool toetub Oldemeyer Karlingile, eeldades kolme skulptuuri algset kokkukuuluvust ning pärinemist 14. sajandi 80ndatest⁶¹, kuid päritolupiirkonna osas pakub ta täiendusi. Oldemeyer keskendub oma dissertatsioonis krutsifikside üldtüüpidesse rühmitamisele, näiteks: sirgelt ristil ripuvad, vasakule või paremale pööratud kehaga krutsifiksid jne. Risti Kristuse paigutab Oldemeyer ühte rühma tänase Rumeenia territooriumil Siebenbürgenis asuva Hermannstadti krutsifiksiga⁶², nähes nende vahel küllaltki kaugeleulatuvaid sarnasusi. Nimetatud rühma iseloomustab autori sõnutsi „ettevõlvunud“ kehahoiak ning figuuri topeltnihkumine risti ja kesktelje suhtes (*nn. Doppeltverschiebung*)⁶³, millise iseloomuga Ristilööduid võime kohata Madalmaadest kuni Põhja-Saksa rannikualani. Niisiis ei ole Oldemeyeri arutluskäik vastuolus S.Karlingi seniste seisukohtadega, avardades pigem võimalikku päritolupiirkonda. Ilmselt ei ole uurija isiklikult tuttav Harju-Risti skulptuuridega, viidates illustratsioonile K.H.Claseni eelpoolmainitud raamatus⁶⁴, mistõttu ei keskendu ka detailsemale kõrvutamisele esiletoodud võrdlusmaterjaliga.

Peale Sten Karlingit ilmunud erikäsitlustest on sisukaim 1992 aastal ilmunud artikkel Kersti Markuselt⁶⁵, kes teeb kokkuvõtteid ka senises uurimisseisus⁶⁶. Markus on seisukohal, et nende skulptuuride puhul on tegemist üksikjuhtumiga kogu Baltikumis, veel enamgi – *ka terves Põhjaregioonis ei leiame me Risti grupiga võrreldavat*⁶⁷. Nii keskendub ta esmalt skulptuuride ülipõhjalikule välisele kirjeldamisele⁶⁸ ning detailide omavahelisele võrdlusele, jõudes järeldusele, et saatjafiguurid ei ole krutsifiksiga algselt ühtsesse gruppi kuulunud. Kristuse analüüsi uut võrdlusmaterjali lisades nihutab Markus krutsifiksi dateeringu 15. sajandi algusesse ning päritolupiirkonna Brabandi aladele, Brüsselisse. Nimetamata küll ainsatki 14. sajandi 90ndatest aastatest Madalmaadest pärinevat skulptuuri, paigutab autor

⁶⁰ **Oldemeyer, G.** Die Darstellung des gekreuzigten Christus in der Kunst des Weichen Stils. Ph.D Diss, Albert-Ludwigs-Universität. Freiburg in Breisgau. Aachen, 1964, lk 176-182.

⁶¹ Samas, lk 178

⁶² G. Oldemeyer dateerib Hermannstadti krutsifiksi 1417 aastasse, seletamata jääb kahe krutsifiksi omavaheline lähem seos.

⁶³ Samas, lk 176jj

⁶⁴ Samas, lk 424, viide 451.

⁶⁵ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 161-171.

⁶⁶ K.Markuse artiklis on esmakordselt viidatud ka G.Oldemeyeri dissertatsioonile.

⁶⁷ Samas, lk 161.

⁶⁸ Kirjelduses ei puudutata materjali ja tehnoloogilisi aspekte.

järgnevalt nimetatud piirkonda ka saatjafiguurid. Diskussioonis Harju-Risti vers. Padise kaldub K.Markus aga esimese poole; täpsemalt peab ta võimalikuks, et krutsifiks on siiski algselt Risti kirikusse tellitud ning seal ka paiknenud. Saatjafiguurid võivad aga pärineda Padise kloostri kirikust ning nendega algselt kokku kuulunud krutsifiks hävis suure tõenäosusega Liivi sõjas⁶⁹.

⁶⁹ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland , lk 171

IV. Kunst 1400. a. paiku ja “internatsionaalse gootika” mõiste.

Harju-Risti kiriku krutsifiksigrupi historiograafiat visandades selgus, et uurijatering paigutab grupi ajavahemikku 1370-15. sajandi algus. Veelgi laialivalgavamad on aga erialakirjanduses skulptuuride pärituolupiirkonna otsingud, kus võimalike variantidena pakutakse Preisi alasid, Maasi jõe keskjooksu piirkonda, Madalmaid, (lähemalt Flandriat ja Brabanti) ning “prantsuse ja edela-saksa kunsti mõjupiirkonda”.

Sarnaseid valmistamiskoha otsinguid kohtame nii mõnegi, just samast perioodist pärineva Läänemereruumis paikneva skulptuuri puhul. Nii näiteks on Lüübeki Bergeni-sõitjate tsükli ja domiiniiklaste kloostri skulptuuride historiograafias päritolu otsingud viinud uurijaid Vestfaali, Prantsusmaa, aga ka Burgundia ja Liège'i/Lüttichi materjalini⁷⁰. Rootsi Vadstena kloostrikiriku krutsifiksi on aga erinevad uurijad seostanud Sileesia, Lüübeki, Madalmaade ja Kölni ümbruse Ristilöödutega⁷¹.

Mis võiks olla nii erinevate uurimistulemuste põhjuseks või neid mõjutanud? On nimetatud piirkondade kunstiproduksioonis antud perioodil nii suuri kattuvusi või sarnasusi?

Järgneva, Harju-Risti Kolgatafiguuride päritolu ja dateeringuid puudutava analüüsi eel on tarvilik põgusalt peatuda olulistel mõistetel, mis markeerivad käsitletava perioodi kunstisuhete ja -valikute tagamaid.

IV. 1. Ajalised piirid

Üldistatuna võib perioodi 14. sajandi IV veerandist kuni 15. sajandi I veerandini Euroopa kunstielus tõepoolest vaadelda omalaadse stiilifenomeni ja –ühтусena, mil kunstilised taotlused Euroopa erinevates keskustes, õukondades ja linnades peegeldavad sarnast iseloomu nii stiilis, vormis kui teemade asetustes. Seda ajavahemikku nimetatakse ka „vaheajaks“ ehk perioodiks, mis veel vanas kinni, kuid teisalt juba uude (renessansi) epohhi

⁷⁰ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 18jj.

⁷¹ **Tängeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”.

vaatav – *janusartig* nagu väga tabavalt iseloomustab Ulrike Jenni⁷². Selle stiiliühtsuse puhtamad ja ideaalilähedasemad ilmingud avalduvad uurijate arvates just 1400. aasta paiku, et siis sajandi kasvades vaikselt hääbuma hakata⁷³.

Nimetatud fenomen on kunstiajaloolaste huviorbiidis olnud 20. sajandi II poole jooksul, valminud on arvukad erinäitused⁷⁴ ning neid kajastavad kataloogid ja uurimustööd⁷⁵. Tegemist on äärmiselt komplitseeritud teemaderingiga, kuid uurijatel on soov olnud leida ühisnimetajaid ning -märksõnu ja seda vaatamata piirkonniti esinevatele erisugustele.

IV. 2. Terminitest.

20. sajandi kunstiajalookirjutuses on eri autorite poolt kasutusele võetud hulga termineid, leidmata siiski kõiki suundumusi koondavat ühtset nimetust. Need on kantud kas teoste vormilistest iseloomujoontest, tellija määratlemisest või geograafilisest ulatusest⁷⁶. Lühidalt sellest järgnevalt.

Saksa kunstiajalookirjutanduses levib alates 20. sajandi algusest termin „pehme stiil“ (*weiche Stil*), mis W.Pinderi kirjutiste kaudu muutub 1920-30ndatest aastatest laiemalt populaarseks. Siinkohal ühendas termin esmalt 1400-1430ndatesse dateeritud Kesk-Euroopa skulptuuri, kuid esiletoodud iseloomujooned lubasid seda laiendada ka üle kogu Euroopa⁷⁷. Oluliste märksõnadena toodi figuuride juures esile nende pehmust, vabanemist jäigast hoiakust, elegantsust liikumises ning sügavaid nõgusaid volte (nn. *Muldenfalten*), mis eristusid varasema perioodi teravalt murtud Y-voltidest.

Sama perioodi kunst võeti aga Tšehhi uurijate poolt kokku terminiga „ilus stiil“, et eristada seda vahetult eelnevate kümnendite väljenduslaadist (mille kuulsaim esindaja oli

⁷² Jenni, U. Vom mittelalterlichen Musterbuch, lk 139j. Janus on vana itaalia jumal, kes valvsast värvavahist muutus vana-rooma usundis kõige alguse jumaluseks, Jupiteri eelkäijaks. Teda kujutati kahepealisena, ette ja taha vaatavana (siit termin “kahenäoline Jaanus”).

⁷³ Schmidt, G. Kunst um 1400, lk 34.

⁷⁴ „Europäische Kunst um 1400“ Viinis 1962 ning sellega paralleelselt „The International Style“ Baltimoris. „Les Fastes du Gothique“ Pariisis 1981/82. „Grosslobmingi meistri“ näitus Viinis 1994 ja Altöttingi kuulsale altarile „Goldene Rössl“ pühendatud näitus 1995 aastal Münchenis jne on vaid üksikud näited 20.sajandi II poolel toimunud.

⁷⁵ 1962 aastal ilmus kataloog Viinis toimunud näitusest: **Europäische Kunst um 1400**. Kunsthistorisches Museum Wien 1962. G.Schmidt loeb seda ajapunktiks, millele järgnevalt hoogustus omalaadse stiilifenomeni uurimine: Schmidt, G. Kunst um 1400, lk 34. Selles artiklis ka teemat puudutava historiograafia põhjalik loetelu.

⁷⁶ Bialostöki, J. Schöne Stil der Jahrhundertwende. – Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Propyläen Kunst Geschichte. Bd. 7. Berlin 1985, lk 31.

⁷⁷ Schmidt, G. Kunst um 1400, lk 34. Bialostöki, J. Schöne Stil, lk 31.

meister Theoderich), mis oli kunstiajalukku kirjutatud just pehmete joonte esiletoomisega. Nimetatud piirkonna sajandivahetuse kunstis puudub ka suuresti ülejäänud Euroopas märgatav realistlik-ekspressiivne kõrvalmõju⁷⁸.

Laiemat kandepinda on leidnud termin „internatsionaalne gootika“. Üleeuroopaline heterogeenne vormikeel ei olnud muidugi mõista midagi ainukordset – nii oli ju gooti stiil tervikuna hiljemalt 1300. aastaks üleeuroopaline nähtus; et rõhutada sajandi lõpupoole levinud stiili lisatakse laiend „1400.a. paiku“ (*um 1400*). Oluline 14. sajandi viimasel veerandil esilekerkinud suuna juures oli aga tõsiasi, et me ei saa esile tuua ühte algkeskust. Uus stiil tekkis mitmetes Euroopa tolleaegsetes piirkondades paralleelselt ehk nagu märgib G.Schmidt, arenes see dialoogis paljude samaväärtuslike keskuste vahel⁷⁹. Olulisemad õukonnad olid Böömi kuninga ja Saksa keisri Karl IV (1346-1378) ja Wentzeli (1378-1400) ajal Prahas; Johann II Hea (1350 ja 1364) ja tema poja Karl V Targa (1364-1380) ajal Pariisis; nelja Valois´ hertsogi burgundia õukond, mille keskus 1420ndani oli Dijon jne⁸⁰. Ka Köln, Viin ning Põhja-Itaalia linnad mängivad perioodi kunstikeele väljaarendamisel ning levikul tähtsat rolli.

On märkimisväärne, et rahvusvahelised suhted sellel perioodil kätkevad endas keerulist õukondade, linnade ja kiriklike keskuste võrgustiku, mis lisas tugeva panuse loomulikult ka vaimsetesse ja kultuurilistesse kontaktidesse ning tihedale kunstivahetusele eri piirkondade vahel⁸¹, osutades seega meistrite ringlemise ning kunstiteoste valiku tagamaadele⁸². Nii näeme selget sidet ka nimetatud perioodi Itaalia ja põhja pool Alpe asuvate teoste vahel, samuti sarnaste motiivide ja tüüpide levikus Kesk- ja Ida-Euroopas ning läänepoolsetel aladel⁸³.

Üheks ühendavaks lüliks oli siin Püha Saksa Rooma Keisririigi rahvusvaheline iseloom alates Karl IV valitsemise ajast, mis viis kokku ida ja lääne, ühendas Euroopa erinevad õukonnad⁸⁴. Nii tõi Praha kui stiili algusperioodi üks tähtsamaid keskusi endaga

⁷⁸ Schmidt, G. Kunst um 1400, lk 34.

⁷⁹ Samas, lk 36.

⁸⁰ Nendes õukondades ringelnud, internatsionaalse gootika „õukondliku“ suuna silmapaistvamate esindajate kohta: Prochno, R. Höfische Skulptur: der Internationale Stil um 1400. Kunsthistorische Arbeitsblätter 3/2002, lk 31-40.

⁸¹ Samas, lk 40.

⁸² Ühelt poolt on seda seletatud dünastiate omavaheliste põimumistega, mis ühendas erinevaid Euroopa maid – kuid see ei olnud nähtus ainult sellel perioodil, ehkki internatsionaalse gootika põhipõhjustena seda tihti nimetatakse.

⁸³ Näiteks Poola nn. ilusate madonnade puhul eristab G. Schmidt selgelt kahte tüüpi: teosed Krumaust, Altenmarktist, Pilsenist omavad Ida-Euroopa eeskujusid; Thorni ja Breslau tööd aga läänelikke jooni - Schmidt, G. Kunst um 1400, lk 34.

⁸⁴ Bialostöki, J. Schöne Stil, lk 27.

kaasa idapoolse Euroopa ning Böömimaa tõusu, kasutades muuhulgas prantsuse, lõuna-saksa ja itaalia päritolu meistreid.

Ka paavsti residentsi üleviimist Avignoni (nn. Avignoni vangipõlv 1309-1377), seostatakse tihti Itaalia mõjude ilmnemisega nn. franko-flaami kunstis⁸⁵. Ideede ja eeskujude levikuprintsiibid kujutavad endast aga erisuguste liikumisteede tihedat võrgustikku.

IV. 3. Naturalismist 1400. aasta paiku.

Eelpoolnimetatud termineid „ilus stiil“ või „pehme stiil“ analüüsid on tähtis silmas pidada, et mõningate teoste puhul esile toodud märksõnad - saledad kehaproportsioonid, rüüvoltide kerge ja pikk voogamine ning pehmed vormid ja kontuurid, kellukese- või karikakujulised voldikaskaadid, armastus dekoratiivsete detailide vastu⁸⁶; eelnevale lisaks lüüriline meeleolu, draamatika ning pinge meelsuses – ei kehti alati ja igal juhtumil ning kõrvalsuunana ei tohiks unustada ka valu ja kannatust rõhutavaid näiteid – rüütatuna dekoratiivsetesse voldikaskaadidesse, peegeldavad nad sügavaid elamusi, uut lähenemist religioonile⁸⁷. Schmidt juhib tähelepanu, et 1400.a. kunsti ilusa- inetu skaala on väga lai, mille ühes otsas asub näiteks Kölni Veronika-meistri „Ristilöömine“ ja lõpus Kesk-Reini päritolu nn. Obersteineri-altar⁸⁸. Esile võiks tuua ka ekspressiivseid krutsifikse sajandivahetusest⁸⁹; uuest iluideaalist laseb end mõjutada Passiooni-teema laiemalt.

Kommenteerimist vajab ka seisukoht, mille järgi uut stiili iseloomustab naturalistlik kujutusviis. Pea igal pool Euroopas võib esile tuua tõepoolest teatavat huvi looduse ja looduslähedase vastu, luuakse ka esimesed katsed uusaegses portrees⁹⁰. Esimeste selgete sellesuunaliste ilmingutena võib nimetada kaasaegsete isikute büstide tsüklit Praha katedraali trifooriumil (1374-85)⁹¹. Madalmaade päritolu kunstnike portreelise loomingu praktiseerijate varaste esindajatena tuleb nimetada Jean de Liège'i ja André Beauneveu'd, nende mõjul ilmnevad natuuripüüdlused Pariisi õukonnas ning alates sajandi viimasest veerandist

⁸⁵ Bialostöki, J. Schöne Stil, lk 26.

⁸⁶ Samas, lk 32j. Perioodi meistrite armastusest rüü korralduse vastu vt. ka Schmidt, G. Kunst um 1400, lk 37j.

⁸⁷ Bialostöki, J. Schöne Stil, lk 28.

⁸⁸ Schmidt, G. Kunst um 1400, lk 35.

⁸⁹ Näiteks Sileesia krutsifiksid Breslau Barbara kirikust, Elisabeti kiriku Dumlose kabelist jne

⁹⁰ Prochno, R. Höfische Skulptur, lk 32.

⁹¹ Samas.

Burgundias, kuhu Johann Hea noorima poja Philipp Julge valitsemise all ja dünastilistest liitudest tugevdatusena luuakse uus poliitiline jõu ja seeläbi ka kunstikeskus⁹².

Kuid tegemist ei ole veel naturalistliku kujutusviisiga selle sõna hilisemas tähenduses - gooti naturalism on siiski seletatav mõistete „tüüp“ ja „portree“ paralleelse kasutuse läbi – esimeseks kujuriks, kelle looming on „tüüpidest“ sõltumatu ja vaba peetakse alles Nicolaus Gerhaert von Leydenit⁹³ 15. sajandi teisest poolest.

IV. 4. Õukond versus linnad.

Internatsionaalse gootika repertuaarist rääkides on oluline rõhutada kunsti sotsioloogilist tähendust 1400 a. paiku. Ehkki sel perioodil loodi tihe võrgustik nähtavamalt suurte keskuste vahel, eksisteerisid õukondlike meistrite-töökodade kõrval ka arvukad väiksemad keskused, mistõttu „õukonnakunstist“ rääkides nimetame vaid ühte väikest lõiku selle perioodi keerulistest kunstisuhetest⁹⁴. Nii on ajastu stiili püütud iseloomustada tellija vaatepunktist: õukondlik, aristokraatlik, kodanlik jne. Seegi seletus rahuldab vaid osaliselt, arvestades eelkõige erinevate ühiskonnakihtide maitse ja traditsioonide vastastikust mõju.

Suuremates kunstikeskustes väljaarendatud stiil võeti meelsasti kasutusele ka linnapatritsiaadi hulgas laiemalt. Nii tõusis kunsti tellijana õukonna ja kiriku kõrvale ka alam-aadel ja linn. Näiteks Itaalia ja Saksa linnade märkimisväärseks kunstitegeljaks (ja ka toetajaks) oli vaieldamatult just kodanikkond.

Et linnade esiletõus oli seotud eelkõige nende majandusliku jõukuse kasvuga, toimus mõnetine iseseisvumine ka maahärrade ja piiskoplike valitsejate võimu alt. Selles situatsioonis on tähelepanuväärne, et see uus jõud soovis oma tähtsust rõhutada aadli maitse eelistamisega, seda oma suuruses ja ekstravagantsuses aga isegi ületada. Panofski sõnutsi väljendab taoline kiire õukondliku kunstikeele ülevõtmine „alamate“ hulgas ajastu sotsiaalset konflikti⁹⁵. Kunsti maailm ja „sacrumi“ maailm kujutasid juba siis erinevaid valdkondi⁹⁶ - kunstiteose religioosse sisu ja vormi ning kultusliku eesmärgi kõrval pidid objektid kutsuma

⁹² Prochno, R. Höfische Skulptur, lk 36j.

⁹³ Recht, R. Motive, lk 372, 376.

⁹⁴ Prochno, R. Höfische Skulptur, lk 40.

⁹⁵ Bialostöki, J. Schöne Stil, lk 29.

⁹⁶ Samas, lk 30.

esile ka lummuse ja võlu, osutama mõjuvõimsale donaatorele. Samavõrra kui kodanikkond andus aristokraatlikele kunstiideaalidele, mõjutas see omakorda ka õukonnakunsti⁹⁷.

IV. 5. Internatsionaalne-lokaalne.

Kui 1390ndatel aastatel tulevad olulised impulsid Madalmaadest ja Böömi aladelt, aga ka Lombardiast (ülejäanud Itaalia piirkonnad saavutavad suurema mõju peale sajandi vahetust), siis näiteks Wenzeli valitsemisaja järgselt jääb Praha kunstikeskusena üha enam tahaplaanile. Tähtsat rolli hakkavad mängima Viin, Köln, Vestfaal, Erfurt ja Põhja-Saksa hansalinnad⁹⁸. Saksa erinevate piirkondade omavaheline suhtlus toimus muuhulgas piki jõgesid – olulist rolli täitis siin Reini jõgi, mida mööda liikusid ideed ja meistrid alam- ja ülemjooksu vahel. Ehkki tihedaimad sidemed olid Kölnil loomulikult Vestfaali ja Alam-Saksamaaga, aga ka Hamburg-Lüübecki suunal, sünteesis ja vahendas piirkond mõjusid ka Pariisi, Burgundia (Dijoni), Madalmaade ning Inglismaaga.

Ühelt poolt võib tõdeda, et vaatamata sarnasustele üleeuroopalises vormikeeles, mis on segunenud regionaalsete ja individuaalsete väljendustega, on üksikuid piirkondlikke stiilivariante võimalik siiski eristada. Iseseisvamad ollakse näiteks Kesk-Reinimaal, keskusega Mainz⁹⁹. Probleem nende stiilivariantide eristamisel seisneb eelkõige materjali tundmises. Seega - kui erinevate piirkondade mälestised ei ole süstemaatiliselt läbi töötatud¹⁰⁰, ei ole rangelt võttes võimalik ka üldistusi teha. Seetõttu peab olema eriti ettevaatlik varasemas kirjanduses meelsasti kasutatavate laienditega „vestfaalilik“, „reinilik“, „madalmaalik“ jne¹⁰¹. Ka on arvukates piirkondades, näiteks Ülem-Reini aladel¹⁰² ja Hollandis nii arvukalt materjali hävinud, et allesjäänute baasil ei ole võimalik eripära ja iseloomu taastada. Suhteliselt vähe teame me 1400. a. paiku valminud Prantsuse skulptuurist, puuduvad nii üksikuurimused kui sünteesi katsed.

⁹⁷ Schmidt, G. Kunst um 1400, lk 36.

⁹⁸ Umbes 1400. a. paiku ja järgnevalt moodustavad Peter Parleri järeltulijad: Wenzel Parler, Konrad von Einbeck, Hans Krumenauer jt olulise ringi, kelle juhtimisel valmivad mälestised Halles ja Saksimaal, Viinis ja Regensburgis, Ulmis ja Strassburgis jne. Vt. Homolka, J. Prag und die mitteleuropäische Kunst. – Internationale Gotik in Mitteleuropa, lk 174.

⁹⁹ Hasse, M. Parallele Entwicklungen. – Die Parler und der Schöne Stil III, lk 43.

¹⁰⁰ Schmidt, G. Kunst um 1400, lk 38. Loetleb siin, millistes Euroopa piirkondades on käsitletud perioodi stiili-uuringutega tegeletud süstemaatilisemalt ja kus on puudujäägid.

¹⁰¹ Erialakirjanduses on palju kritiseeritud analoogseid piirkondadesse rühmitamisi, mis jätavad samas välja toomata piirkonnale iseloomuliku ja eripärase. Kriitikat termini “kesk-reinilik” kasutamisest 14. sajandi skulptuuride kohta vt. Sebald, E. Der Oberweseler Goldaltar. - Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich. Worms am Rhein 1993, lk 87, viide nr. 91.

¹⁰² Hasse, M. Parallele Entwicklungen, lk 43.

Oluline on lisaks rõhutada, et nii mitmedki Euroopa piirkonnad rakendasid internatsionaalse gootika vormikõnet veel 1420-30ndatel aastatel, idapoolsetel aladel isegi peale 1440ndaid¹⁰³. Siin on tegemist äärmiselt huvitava küsimusega – miks mõned alad nendest vormikaanonitest nii pikalt kinni hoiavad, samas kui teised piirkonnad, näiteks Madalmaad, juba 1420ndatel radikaalselt uut stiili rakendavad¹⁰⁴? Taoline stiili pikk kestvus piirkonniti on erialauurijaid mõningatel juhtudel järelduste tegemisel eksiteele viinud¹⁰⁵.

Oluline küsimus siinkohal puudutab samuti kriteeriume, mille järgi paigutatakse teos internatsionaalse gootika stiiliväljenduste alla – kas iga kunstiteos, mis on valminud laialt võttes ajavahemikul 14. sajandi viimane veerand kuni 15. sajandi teine kümnend, kuulub selle üleeuroopaliselt levinud stiili esindajate hulka? Siin on oluline veel kord rõhutada, et ei kalduks üldistustesse, vaid igat situatsiooni tuleks vaadata eraldi – piirkonda ja selle eripärasid, võimalikke tellijaid jne silmas pidades. Internatsionaalse gootika kasutamine stiililoova terminina on erialauurijates üha enam skeptilisust tekitanud ja seda eelkõige nende autorite puhul, kes tegelevad just nn. „õukonnavälise“ kunstiga¹⁰⁶.

¹⁰³ **Schmidt, G.** Kunst um 1400, lk 40j.

¹⁰⁴ Samas, lk 41. Internatsionaalse gootika pikk kestvus mõningates piirkondades on osalt seletatav tellijaskonnaga, ehk jõuka kaupmeeste kihi, kodanluse rolliga.

¹⁰⁵ Näiteks paigutavad varasemad käsitlused nn. Möllneri altari 1390nadtesse, viidates võrdlusmaterjalile rahvusvahelise gootika raames laiemalt; uuemad uurimused liikkavad aga dateeringud edasi 1416 aastasse. **Hasse, M.** Parallele Entwicklungen, lk 43. **Buczynski, B.** Die Möllner Apostel: eine einheitliche Werkgruppe? – Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext. Berlin 1994, lk 138-151.

¹⁰⁶ **Homolka, J.** Prag und die, lk 180.

KOLGATAGRUPP HARJU-RISTI KIRIKUST.

V. Tehnoloogia. Skulptuuride materjalist ja valmistamisest keskajal.

V. 1. Mõõdud.

Krutsifiks:

Kristus – kõrgus ca.175 sm

Rist – kõrgus ca 375 sm

Saatjafiguurid:

Maarja – kõrgus ca 227 sm

Johannes – kõrgus ca 217 sm

V. 1. 1 Kolgatagruppide figuuride suurused.

Saatjafiguuride ja Kristuse mõõtude võrdlus tõstatab küsimuse grupi ühtsusest ja algsest kokkukuuluvusest. Sellele asjaolule on tähelepanu juhtinud ka varasemad uurijad¹⁰⁷. S. Karlingi järgi on suuruste erinevus vastavuses figuuride paiknemisega kirikus, kus rist ripub vabalt võlvide all ning saatjafiguurid paiknevad sellest allpool¹⁰⁸, mistõttu Kristuse figuur ongi väiksem. See seletus ei vasta aga levinud praktikale.

Ükskõik millisest perioodist pärinevaid Kolgata-gruppe analüüsides tuleb tõdeda, et pea kõigil juhtudel on keskne positsioon – Ristilöödu, mõõtmetelt suurem saatjafiguuridest. See on ka loogiliselt põhjendatav, kuivõrd üldjuhul asub Kristuse figuur kompositsioonis kõrgemal, kas rippuvana lae all või ülestõstetuna triumfipalgil ning võtab enda kanda tsentraalse koha ka ikonograafilises tähenduses, mistõttu juba vaadeldavuse seisukohalt peab ületama suuruselt assistent-figuure. Nii näiteks kõrvutades Kolgatagruppe Elbingi Nikolai-

¹⁰⁷ Karling, S. Medeltida träskulptur, lk 31. Markus, K. Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 162j

¹⁰⁸ Karling, S. Medeltida träskulptur, lk 38.

kirikust¹⁰⁹ või Lüübeki toomkirikust, näeme me nimetatud tendentsi¹¹⁰. Lüübeki toomkiriku Kolgatagrupi (1477) Maarja ja Johannes on mõlemad üle kahe meetri kõrged¹¹¹, kuid mõjuvad tagasihoidlikena krutsifiksi kõrval.

Sellest tuleneb paratamatult järeldus, et üle kahe meetri kõrgused saatjafiguurid ei saanud kokku kuuluda väiksemate mõõtudega krutsifiksiga ning nende kokkuliitmine ühtseks grupiks Harju-Risti kirikus peab olema sekundaarne.

V. 2. Materjal.

Krutsifiks:

Kristus – pöök

Ristipuu – tamm

Saatjafiguurid:

Maarja – tamm

Johannes – tamm

V. 2. 1 Materjali-uuringud.

Ristipuu, Maarja ja Johannese materjal on tuvastatud visuaalsel vaatlusel ning leidnud kinnitust mitmete ekspertide poolt¹¹². Kristuse materjali osas on senistes uurimustes ja dokumentatsioonis esinenud lahknevaid seisukohti. Nii nimetab S.Karling figuuride materjaliks puud (!), kuid täpsustab seda tamme näol üksnes Maarja ja Johannese osas, jättes krutsifiksi lahtiseks¹¹³. Mai Lumiste pakub konserveerimise aruandes 1963. aastast krutsifiksi

¹⁰⁹ **Clasen, K.H.** Die mittelalterliche Bildhauerkunst I, lk 313

¹¹⁰ Fotod: www.bildindex.de

¹¹¹ **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 132: evangelist Johannese kõrgus 287 sm!

¹¹² Eesti Kunstimuuseumi polükroomia konservaator Hedi Kard, Berliini dendrokronoloog Tilo Schöfbeck, TÜ geograafia instituudi spetsialist Alar Läänelaid

¹¹³ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 31.

materjaliks „ühte lõunapoolsetest tammeliikidest“¹¹⁴. Järgnevates erikäsitlustes ning üldteostes¹¹⁵ esineb kõigi kolme skulptuuri materjalina tamm.

1990ndal aastal Poola restauraatorite poolt koostatud aruandes Harju-Risti skulptuuride seisundist konstateeritakse Kristuse materjalina akaatsiat (!), käed peaksid olema valmistatud aga valgest pöögist (*carpinus betulus*)¹¹⁶. Nimetatakse, et materjal on selgunud puidu analüüsi tulemusena, viidet analüüsidele aga ei esitata.

Akaatsia on puuskulptuuri materjalina keskajal tundmatu. Kasvab ta soojematel aladel, lõuna pool ja Austraalias¹¹⁷. Akaatsiat aetakse tihti segamini ka nn. valeakaatsia ehk robiiniaga (*Robinia pseudoacacia*), mis pärineb aga Põhja-Ameerika idapoolsetelt või keskmistelt aladelt ja jõuab Euroopasse alles 17. sajandil¹¹⁸.

Visuaalsel vaatlusel tegi tähelepaneku saatjafiguuride ja ristipuu ning Kristuse materjalide erinevusest Eesti Kunstimuseumi polükroomiarestauraator Hedi Kard, kes teostas krutsifiksi puhastamist ning konserveerimist 2003. aastal ning pakkus Kristuse puiduliigiks harilikku pööki (*fagus sylvtica*). 2005 aasta lõpul tegi TÜ geograafia instituudi spetsialist Alar Läänelaid Kristuse figuurile ka dendroloogilise ekspertiisi ning kinnitas, et puiduanatoomiliste tunnuste järgi on Ristilöödu figuur valmistatud pöögipuidust ehk *fagus sylvtica*’st¹¹⁹. Erinevate materjalide kasutamist Kristuse figuuri ja käte nikerdamisel ei ole põhjust uskuda¹²⁰.

Ehkki tänini ei ole läbi viidud ristipuu ning saatjafiguuride materjali uuringuid, pean sedagi protsessi vajalikuks. Põhjust ei ole kahelda puiduliigi paikapidavuses, kuid vastavad uuringud annaksid õnnestumise korral informatsiooni ka materjali kasvukohast ning -ajast. 2005. aasta septembris tutvus kolme figuuriga Berliini dendrokronoloog Tilo Schöfbeck, kes juhtis tähelepanu, et ristipuu tamm ning saatjafiguuride nikerdamisel kasutatud tamm ei ole sarnase iseloomuga. Usaldusväärsemat informatsiooni annaksid edasised uuringud, kuid visuaalsel vaatlusel võib oletada, et ristipuu tamm on kasvanud kliimas, mis on iseloomulik

¹¹⁴ **Lumiste, M.** Risti puuskulptuuri (krutsifiksi) konserveerimine. (Tallinna Linna TSN TK Ehituse ja Arhitektuuri Osakonna Arhitektuuri Mälestusmärkide Kaitse Inspektsioon) 1963. Käsikiri Tallinna Kultuuriväärtuste Ameti arhiivis, lk 1.

¹¹⁵ Vaata käesoleva töö ptk. III. Historiograafia.

¹¹⁶ **Реставрационная** документация группы “Распятые”. 1990. Käsikiri Eesti Kunstimuseumi arhiivis, lk 8 - “..руки из граба”.

¹¹⁷ <http://de.wikipedia.org/wiki/Akazien>

¹¹⁸ **Grosser, D.** Die Hölzer Mitteleuropas. Ein mikrographischer Lehratlas. Berlin. Heidelberg. New York. 1977, lk 142.

¹¹⁹ Ekspertiisiakt 23.11.2005.

¹²⁰ Sellest allpool.

(Lääne)mere-äärsetele aladele, saatjafiguuride materjali aastarõngaste iseloom viitab aga sisemaa kliimale¹²¹.

Kuivõrd Põhja-Saksamaal, aga ka Skandinaavias ja Madalmaades on taoliste uuringutega juba aastaid tegeletud¹²², omatakse ka vastavaid võrdlusmaterjale, mis viiksid võimalusel lähemale ka meie figuuride valmistamisel kasutatud puidu algsele kasvukohale. Et aga puu kasvukoht ei samastu alati figuuride valmistamise asukohaga, ei anna taolised uuringud meile 100% list teavet skulptuuride päritolu kohta¹²³.

V. 2. 2 Tamme ja pöögi kasutamisest keskaja puuskulptuuris.

Tamm oli läbi kogu keskaja enim levinud materjal puuskulptuuride valmistamisel¹²⁴. Veel 13. sajandil kasutati teisi puiduliike tamme kõrval üliharva¹²⁵. Taoline kõrvalekalle võimaldab P.Tångebergi arvates tänasel Rootsi riigi territooriumil asuvaid skulptuure geograafiliselt piiritleda. Pöögi osas nimetab uurija üksiknäitena leinavat Maarjat ning Johannest (13.sajandi II pool) Bro kirikust Gotlandilt, mis pärinevad suure tõenäosusega Taanist¹²⁶.

14. sajandi jooksul kasvab eri puuliikide kasutuselevõtt, kuid siingi saab Tångebergi järgi mõningate reservatsioonidega materjalist lähtudes puunikerdust paigutada¹²⁷. Nii toob autor välja Põhja- ning Ida-Saksamaa, samuti Madalmaade ja Rootsi puuskulptuuri ning altarite analüüsi põhjal, et erisuguseid puuliike kasutatakse eriti arvukalt Euroopa idapoolsetel

¹²¹ Vestlus Tilo Schöfbeckiga septembris 2005.

¹²² Nii on Hamburgi uurijad alates 1960ndatest analüüsinud dendrokronoloogilise meetodi abil enam kui 3000 kunstiteost - nii maalitud paneele, altareid, skulptuure, aga ka mööblit ja muusikainstrumente – **Eckstein, D.** Wood science and art history - interdisciplinary research illustrated from a dendrochronological point of view. - Constructing wooden images. Brussels University Press. 2005, lk 19-26. Vaata ka: **Tångeberg, P.** Holzskulptur; **Die Goldene Tafel** aus dem Mindener Dom. Hrsg. Hartmut Krohm ja Robert Suckale. Berlin 1992. Vaata ka näiteks: www.personal.psu.edu/faculty/s/a/saw23/AVISTA/PAPERS/dendro_courtenay.html -

Dendrochronology for Medieval Studies. Jne.

¹²³ Näiteks on B.Notke töökojas Lüübeki toomkiriku Kolgatagrupi ja kaasnevate figuuride valmistamiseks kasutatud kahes erinevas piirkonnas (Lüübeki ümbruses ja Poola aladel Visla jõe kallastel) kasvanud tammesid: **Eckstein, D.** Wood science, lk 25j. Balti päritolu tammede ekspordist Lääne-Euroopa ja Madalmaade kunstikeskustesse vt. **Wazny, T.** Baltic timber in Western Europe - an exciting dendrochronological question. - Dendrochronologia 20/3. 2002. Lk 313-320. **Tångeberg, P.** Beobachtungen zu spätmittelalterlichen Holztechniken. Die Schnitzbank: Beobachtungen über die Funktion der sogenannten Kopfbohrungen. - Unter der Lupe, lk 195-208. Lk 204 viide 21.

¹²⁴ **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 65.

¹²⁵ **Tångeberg, P.** Holzskulptur, lk 18

¹²⁶ Samas. Vt. ka **Nyborg, E.** Dansk traeskulptur 1100-1400 – egenproduktion, import og eksport. – Hinkuin 26, 1999, lk 173j.

¹²⁷ **Tångeberg, P.** Holzskulptur, lk 301.

aladel, nimetades seal mändi, tamme, pähklit, pärna¹²⁸. Pööki autor levinud materjalina eraldi välja ei too. Siinkirjutaja poolt algatatud kirjavahetuses nimetab uurija aga võimalust, et pööki nii Euroopa idapoolsetel aladel kui Kesk-Euroopas¹²⁹ siiski kasutati, küllaltki tõenäoliseks, kuivõrd aga just materjali-uuringud sealse puuskulptuuri osas on senini puudulikud, ei ole meil täna võimalik teha kaugeleulatuvamaid järeldusi¹³⁰.

G.Schneideri ülevaade 11. -14. sajandi Kölni nikerduskunstist¹³¹ näitab, et ka selles piirkonnas valmistatud skulptuuride puhul on arvukalt kasutatud erisugust lehtpuud – tamme, paju, pähklit, aga ka pööki. Kölni *Schnütgen-Museumi* varasema perioodi skulptuuridest on pöögist valmistatud mitmed teoseid¹³², 120st kataloogis loetletud puunikerdusest võib valdavaks materjaliks pidada siiski pähklipuud.

Vaatamata asjaolule, et pöögi puust valmistatud skulptuure võib lokaliseerida eelpool nimetatud piirkondadesse, ei ole seni ilmunud erialakirjanduse põhjal otstarbekas teha ennatlikke järeldusi. Seda eelkõige võttes arvesse asjaolu, et *fagus sylvatica* on kogu Euroopas laialt kodunenud lehtpuu, mida leidub Lõuna-Skandinaaviast Kesk-Itaaliani¹³³ ning teisalt on paljude piirkondade keskaegse skulptuuri materjali osas tänini puudulikud andmed. Eriti ettevaatlik tuleb olla varasemas kirjanduses avaldatud määratluste osas¹³⁴.

Ainus võimalus, mida siinkohal üldse teha saame, on elimineerida piirkonnad, kus skulptuuri materjalikasutus oli tsunftireeglitega reglementeeritud. Nii näiteks märgitakse Pariisi tsunftieeskirjades, et kõik skulptuurid, mis on pikemad kui üks jalg, peab valmistatama tugevat heast puust, jalakast või pähklipuust¹³⁵. Ka L.Smets nimetab, et Madalmaades oli kasutusel enamasti siiski tamm, mille kõrval esines ka pähklit – seda kinnitavad arvukad 15.

¹²⁸ Samas.

¹²⁹ P.Tängeberg peab siin silmas Preisi-Sileesia-Böömi alasid. Kirjavahetus 23.02.2006

¹³⁰ Visuaalsel teel on lihtsam kindlaks määrata tamme skulptuuri materjalina, mistõttu just see puuliik on skulptuuri kataloogides pea alati määratletud. Teistel juhtudel kasutatakse tihti ka määratlust "kõva lehtpuu", "pehme lehtpuu".

¹³¹ **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 65-83.

¹³² **Die Holzkulpturen des Mittelalters** (1000-1400). Katalog, lk 119-376: leinav Maarja (A 1058: Ida-Alpid, 1220-30, h = 141 sm); nn. Ollesheimeri madonna (A 1054: Köln, 1260-70, h = 81 sm); crucifixus dolorosuse rist (A 37: Köln, 14.sajandi lõpp, h = 69 sm. Figuur on valmistatud pähklipuust); osaliselt on pööki kasutatud kahe Kölni päritolu trooniva Jumalaema juures (A 60: 1320-30, h = 85 sm ja A 65: enne 1330ndat, h = 93 sm).

¹³³ Lähemalt pöögi leviku kohta Euroopas - <http://de.wikipedia.org/wiki/Buche>

¹³⁴ Segadused näiteks 1410/20 a. dateeritud naispühaku figuuriga Freiburgi *Augustinermuseumist*, mille puhul on varem oletatud materjalina pööki, viimased uurimused osutavad aga pähklille – **Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance** (1100-1530). Auswahlkatalog Augustinermuseum Freiburg. Bearb. Von Detlef Zinke. München 1995, lk 43.

¹³⁵ **Bonsdorff, J. von.** Kunsthandwerker, lk 6.

ja 16. sajandist säilinud lepingud ning gildide korraldused, kus rõhutatakse just nende kahe materjali lubatavust¹³⁶.

Lüübekis kehtestati tsunftieeskirja järgi skulptuuride ja altarikappide valmistamisel rangelt tammepuu kasutamise kohustus¹³⁷. Teistes põhjapoolsetes linnades ei võetud seda ettekirjutust eeskujuks – nii näiteks järgis Lüneburgi eeskiri (1479) Hamburgi (1375) oma ning lubas tamme kõrval ka pähkli ja pirnipuu kasutamist¹³⁸. Ka nn. *weichholz*´ (pehme puu) kasutamist tuli põhjapoolsetes linnades ikka ette.

Seega saame Kristuse figuuri puhul materjalist lähtudes välistada kindlasti ainult Lübecki; suure tõenäosusega võime sinna juurde arvata ka teised Põhja-Saksa linnad, Pariisi, ja Madalmaad¹³⁹.

Harju-Risti kiriku figuuride materjali-probleeme käsitledes tuleb lisada, et erinevate puuliikide kasutamine nii ühe skulptuurigrupi sees¹⁴⁰ kui üksikfiguuri juures ei ole keskaja puuskulptuuri praktikas erandlik¹⁴¹.

V. 3. Konstruktsioon ja seisund.

Ristipuu koosneb pealmisest ristist ja selle taha kinnitatud tagumisest ehk “tugiristist”. Pealmine rist on mingil teadmata hetkel ja põhjusel murdunud, millele viitab murdumisjoon ülemisel harul (ILL. II.) Murdumisjoonest allpool on kahes horisontaalses reas naelaaugud – tsoon, kuhu tavapäraselt kinnitatakse silt tähekombinatsiooniga INRI¹⁴². Pealmise risti nelja haru tipud on kaunistatud neliksiirude ja stiliseeritud kolmelehelise liilia

¹³⁶ **Smets, L.** Notes on the Technique, Conservation and Restoration of Polychrome Sculpture. – Late Gothic Sculpture, lk 30-35, Lk 31.

Pöögi kasutuse kohta tänasel Belgia alal k.a Brabandis andmed puuduvad ja seda vaatamata viimastel aastatel avaldatud kataloogides kajastuvale informatsioonile. Ka ei pea J.W.Steyaert pöögist valmistatud skulptuure Madalmaadest pärinevaks. Kirjavahetus 12.05.2005

¹³⁷ Nimetatud korraldus kehtestati aga “*vor 1425*”, varasema perioodi kohta nii selged andmed puuduvad: vaata selle teema kohta pikemalt: **Tängeberg, P.** Holzskulptur, lk 144; **Tängeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”, lk 6; **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 107. **Bonsdorff, J. von.** Kunsthandwerker, lk 6j.

¹³⁸ **Tängeberg, P.** Holzskulptur, lk 144.

¹³⁹ Materjali kasutamisest Rootsis tegutsenud meistrite poolt: **Tängeberg, P.** Holzskulptur, lk 151j.

¹⁴⁰ Sellist tendentsi esineb nii skulptuuri kui altarikappide puhul.

¹⁴¹ Krutsifikside puhul pähkli ja tamme kasutamisest: **Tängeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”. Tamme ja pöögi kasutamisest ka: **Die Holzskulpturen des Mittelalters** (1000-1400). Kataloog, lk 365-67. Üldjuhul on skulptuuride materjal kapi või risti omast „kallim“.

¹⁴² Initsiaalid ladina keelsest tiitlist, mille Pontius Pilatus kirjutas ja kinnitas risti külge: *Iesvs Nazarens Rex Ivdaeorvm* (“Jeesus Naatsaretlane, juutide kuningas” (Joh 19: 19)).

motiiviga¹⁴³. “Tugiristi” lauad on sama laiad ja pikad kui pealmisel, kuid puuduvad nikerdatud neliksiirud¹⁴⁴ ning liiliamotiivist on välja nikerdatud keskmine leht, külgmiste lehtede ulatuse määrab laua laius (ILL. VII).

Risti horisontaalpuul mõlemast neliksiirust pisut keskme poole ning ülemisel harul läbi keskmise liilialehe on augud, mis läbivad nii pealmise kui tugiristi; kasutatud tõenäoliselt risti riputamiseks. Ka vertikaallauas, läbi mõlema puu, Kristuse vöökohast pisut kõrgemal on piklik ava (ILL. V.) Seda on kasutatud ilmselt risti riputamiseks seinale¹⁴⁵.

Kristuse figuur on kinnitatud algele ristile¹⁴⁶ raudnaeltega, mis läbivad käe- ning jalalabasid (parem laba üle vasaku). Lisakinnitus naeltega on niuderätiku tagaküljel ja turjaosas. Figuur on naelutatud esialgu ilmselt ainult pealmisele ristile ning selle murdumisel hiljem kinnitatud taha teine ristipuu – skulptuuri fikseerivad naelad läbivad nii mõlemat ristipuid kui ka vaid pealmist.

Skulptuuri keha koos pea ja jalgadega on nikerdatud ühest tükist, käed on tappidega keha külge liidetud (ILL. VI)¹⁴⁷. Käsivarred on kujutatud pinges, markeeritud kõõlused jätkuvad ka liitekohas, mis tähendab, et tegemist on originaalsete kätega¹⁴⁸. Vasaku jala kand ja parema jala põid on nikerdatud eraldi tükist. Korpus on täismassiivne, õõnestamata, puudub ka nn. puurauk peas.

Figuur on nikerdatud kogu ulatuses: roided ja niuderätiku voldistik, samuti juuksed, mis langevad pikalt üle õlgade on markeeritud ka tagaküljel.

Seisund.

Risti ülemisel harul on kaod neliksiiru raamistikus, vasaku haru liilial murdunud ülemine leht, alumisel ristiharul on kannatada saanud neliksiiru parempoolne kaar, murdunud ka parempoolne liilialeht. Kannatada on saanud ka alumise haru lõpetus – rist on algselt mõeldud kasutamiseks rippuvana ning haru otsa lõpetav liilialeht on hiljem mingil teadmata põhjusel ja ajal või sekundaarse paigutuse tõttu stabiilsuse huvides maha saetud.

¹⁴³ Tegemist on nn. fleur-de-lis ristiga

¹⁴⁴ Tagaküljel on maalitud motiivid – sellest edaspidi.

¹⁴⁵ Kindlasti on seda ava kasutatud hiljemalt krutsifiksi kinnitamisel Harju-Risti kiriku pikihoone lõunaseinale, ava asukohta markeerib vastavalt kiriku seinas samal kõrgusel olev konks.

¹⁴⁶ Vaata ka **Lumiste, M.** Risti puuskulptuuri (krutsifiksi) konserveerimine, lk 1: “Kristus lebab originaalsel ristil..”

¹⁴⁷ Parema käsi kinnitatud kahe tapiga, vasak ühega. Tapipead eenduvad skulptuuri pinnalt nii eest- kui tagantküljelt, ühe paremat kätt kinnitava tapi pea on pinnalt töödeldes “sulandatud” juuksesalku.

¹⁴⁸ S.Karlingi järgi on Kristuse käed võrreldes üldise tasemega kohmakalt nikerdatud ning pakub, et käed võiksid olla sekundaarsed, asendamine olevat ilmselt seotud transpordist tulenevate kahjustustega - **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 31. Ka V.Raam ütleb, et käed on tõenäoliselt sekundaarsed – **Raam, V.** Gooti puuskulptuur, lk 19.

Kristuse parema käe kõik sõrmed ja vasaku käe kaks väiksemat sõrme on murdunud. Okaskrooni okkad on osaliselt murdunud, osaliselt eemaldatud, tagaosas lai pragu. Rindkeres, niuderätiku tsoonis ja seljal on suuremad kuivamispraod. Samuti on pragu näo paremal pool, juuste piirilt silmani ning juustes üle okaskrooni. Lisaks väiksemad lõhed ning (naela)augud figuuri pinnal.

Maarja ja Johannese figuurid on nikerdatud põhiosas ühest tükist. Maarja labakäed on murdunud (ILL. XV). Johannese parem labakäsi on randmekohast raudnaelttega kinnitatud (ILL. XI)¹⁴⁹. Erinevalt Kristusest on saatjafiguurid seest õõnestatud pea täies ulatuses, massiivseks on jäetud vaid pea osa kuni turjani. Figuurid on nikerdatud 3/4 puu tüvest ning tagaosas suletud ühest lauast tehtud "kaanega". Maarja tagaosa on säilinud, Johannesel aga teadmata kadunud. Viimane asjaolu võimaldab meil tutvuda lähemalt saatjafiguuride nikerdamis-meetoditega. Mõlemal saatjafiguuril on peas ka nn. puurauk (ILL. XIX-XX), Maarjal sügavusega 16,8 sm, Johannesel 12,4 sm.

Seisund. Johannese figuur on enim kannatada saanud. Vasak labakäsi koos evangeeliumiga on murdunud, samuti parema käe sõrmed ning nina. Puurauku sulgev tüübel on mõlemal figuuril kadunud.

Kõigi kolme figuuri puhul on polükroomiast alles vaid riismed¹⁵⁰.

V. 3. 1 Puuskulptuuride valmistamise etapid.

Vastupidiselt keskaja jooksul arvukalt kasutuses olnud maalimist ning polükroomiat puudutavatele õpetustele erinevates käsiraamatutes, puuduvad vastavad teated ning dokumendid puunikerdajate töömeetodite kohta pea täielikult¹⁵¹. Traktaatides kirjapandu ning reaalse praktika vaheline lõhe ei luba meil ka seda vähest kirjalikku materjali alati abina kasutada¹⁵². Lähemale tõele jõuame seetõttu iga üksiku teose individuaalsel vaatlusel ning kõrvutamisel olemasolevate andmete ning võrdlusmaterjaliga.

Skulptuuride pinnastruktuuri ja terviku uurimisel saame teateid kasutatud tööriistadest ja -vahenditest. Ka kahjustused puidupinnas (lõhed, praod jne), puidu pinna värvus (parkaine

¹⁴⁹ Maarja käed olid nikerdatud ühes tükis tervikuga ja Johannese raamatut hoidev käsi samuti.

¹⁵⁰ Vt. alajaotus V. 3. 2. Polükroomia.

¹⁵¹ **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 70.

¹⁵² Pean siin eelkõige silmas teateid materjali keetmisest, põletamisest või puu langetamise ajahetkega arvestamist parima säilivuse huvides: **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 100jj

reaktsioonid metallile, tahmamine jne) võivad osutada töötehnilisteks sümptomiteks¹⁵³, mis aitavad meil aimu saada skulptuuride valmistamise etappidest keskaegse meistri käe all.

Ehkki kasutatud materjal ei käsitle pöögi nikerdamist eraldi, võime eeldada tamme töötlemisega analoogseid võtteid – seda teadmisel, et mõlemad puuliigid kuuluvad tugevate lehtpuude hulka. Samas tuleks silmas pidada, et pööki on pisut kergem lõigata, ta on vastuvõtlikum niiskuskõikumistele, kipub kergemini lõhenema ning on ka muude kahjustuste suhtes tundlikum kui tamm¹⁵⁴.

Kuiv või toores puu?

Esimene küsimus skulptuuride valmistamisetappe rekonstrueerides on seotud töösse võetud materjali värskusega, see tähendab, kas nikerdada võeti värske puit või lasti see enne nõ. kuivaks laagerduda. Seisukohti ja näiteid ühe või teise kinnituseks on mitmeid¹⁵⁵. Enamikel juhtudel on figuuridelt raske välja lugeda, millist varianti kasutati¹⁵⁶.

Schneider on seisukohal, et tamme kui tugevat lehtpuud oli raske nikerdada ning võeti seetõttu kasutusse tihti enne lõplikku kuivamist¹⁵⁷. Samas on mõeldamatu, et töökojas oli alati võtta värskelt langetatud puud ning ei kogutud nõ. tagavara¹⁵⁸. Nii leiavad Ulmann ja Tångeberg, et läbi keskaja valmistati skulptuure nii värskest kui laagerdunud puust¹⁵⁹, viimane pakub aga, et ühest tervikust nikerdatud suuremate skulptuurigruppide puhul kasutati ilmselt kuivatatud puud¹⁶⁰. Ometi esineb arvukalt näiteid just suuremate figuuride puhul toore puu kasutamisest nikerdamisel¹⁶¹. Niisiis on teoreetiliselt võimalikud mõlemad variandid ning igat situatsiooni tuleb vaadelda eraldi.

¹⁵³ Samas, lk 120j

¹⁵⁴ **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 66.

¹⁵⁵ **Tångeberg, P.** Holzskulptur, lk 167jj, ülevaade varasematest seisukohtadest viide 308. **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 66, **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk99jj.

¹⁵⁶ **Tångeberg, P.** Holzskulptur, lk 30.

¹⁵⁷ **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 66.

¹⁵⁸ **Tångeberg, P.** Holzskulptur, lk 30. Samas ka vastupidine situatsioon, et alati oli varudest sobivat materjali võtta, ei pruukinud alati töötada.

¹⁵⁹ Näiteid mõlema variandi kohta vt. **Tångeberg, P.** Holzskulptur, lk 167-169, **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, näiteid kataloogist: lk 126-142.

¹⁶⁰ **Tångeberg, P.** Holzskulptur, lk 167.

¹⁶¹ Näiteks Lüübeki toomkiriku Kolgatagrupi figuurid on valmistatud tammepuust, kirjalike andmete olemasolu tõttu teame figuuride valmimise aega ning puidu-uuringute tõttu materjali kasvu/langetamise aega. Nii on kõigi suuremate skulptuuride puhul puu langetamise ja figuuride valmimise vahele jäänud napilt üks aasta, mis näitab, võttes arvesse töö viimistlemist ja polükroomiaga katmist, et nikerdamiseks on kasutatud üsna värsket puitu. - vt. **Eckstein, D.** Wood science, lk 24j. Vt. ka **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 132-137.

Kunstlik kiirkuivatamine?

Keskaegsed ettekirjutused, mis keelasid veel kuivamata figuuride maalimise või kohustuse, et polükroomia pealekandmise eel tuli figuur esitada nõ. valmiskujul (kõik suuremad kahjustused ja riskid pidid eelnevalt olema likvideeritud)¹⁶², näitavad otseselt, et toorest puud esmasel nikerdamisel kasutati. Et lõhed ja praod skulptuuris võivad tekkida puu kuivamise ja kokkutõmbamise tulemusena, teadsid keskaja meistrid hästi¹⁶³ ning sedagi, et kuivamisel tekkivad praod võisid polükroomias koledaid vigu põhjustada ning märjas puus liikuv parkaine kahjustada maalingukihte. Toorest puust nikerdatud figuur vajab seega mingil ajahetkel kuivamist.

Erialakirjandusest on läbi jooksnud seisukohti, mis viitavad kunstlikule kuivatamisele lahtise tule ääres, tõrvikutega või „keedukolde läheduses“ suitsu keskel ning et sellest annab tunnistust figuuride pinnal, peamiselt õõnestatud osas leiduv tahmakiht või isegi põletusjäljed. Kas tahmakiht aga kindlasti skulptuuri kunstlikule kuivatamisele viitab, on ebaselge¹⁶⁴. Siin on küsimus ka selles, kui sügavale pinnast nn. tahmunud kiht ulatub. Väga ühtlane pinnapealne kiht, sarnaselt Harju-Risti Johannese õõnestatud pinnal leiduvale, ei osuta pikaajalisele tulekolde ääres kuivatamisele ning peab olema põhjendatud muul viisil.

Ulmann toob näiteks Lüübeki toomkiriku B. Notke Kolgata-kompositsiooni, kus kõik suuremad figuurid näitavad õõnestatud pinnal tahmamise (või tahmumise?) jälgi, mis ei ulatu aga pragudesse ning nn. „puukeelte“ alla, on väga pindmine. Tahma jääke võib kohata ka figuuride välisküljel, originaalpolükroomia all. Niisiis on tõenäoline, et figuurid mingil ajahetkel tahmatati üleni ning lõpliku viimistluse käigus eemaldati figuuri välispinnalt kiht või jäeti osaliselt polükroomia alla. Tahmamine leidis seega aset etapil, kui figuur oli õõnestatud ja nikerdatud, kuid lõppviimistlus ja polükroomia tegemata. See asjaolu lubab oletada, et tahmamise eesmärk oli seotud figuuri laagerdamisajaga nikerduse valmimise ja polükroomia pealekandmise vahel ning puidu kaitsmisega kahjustuste, seente, mädaniku, aga kindlasti putukate-usside vastu¹⁶⁵.

¹⁶² **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 101j, vt. viide nr. 255

¹⁶³ Samas, lk 99

¹⁶⁴ **Tångeberg, P.** Holzsulptur, lk 30, 168. **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 109j.

¹⁶⁵ **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 108-112.

Õõnestamine.

Juba 14. sajandi esimesest poolest on näiteid, kus skulptuurid on kui õhukesed puukoored, seljatagused kujutamas figuuri negatiivvormi, iga detail hoolikalt õõnestatud. Skulptuur nikerdati ühest tükist peaaegu täisplastiliseks, õõnestati tagaküljelt¹⁶⁶ ning suleti õhukese, laualaadse tükiga, mis raiuti või saeti välja töös olevast puuplokist. Seejärel nikerdati vajadusel ka seljatagused vormid¹⁶⁷. Kas nikerdus viidi läbi hoolikalt või üldistades sõltus sellest, mis positsioonile figuur peale valmimist paigutati.

Figuuride õõnestamine omas keskajal puidutehnoloogilist funktsiooni¹⁶⁸. Õõnestamine tähendas ühelt poolt puu südamiku eemaldamist, et likvideerida pingekolle, millest praod ja lõhed alguse saavad, õhemat puitu oli ka lihtsam kuivatada. Suuremate figuuride puhul oli üheks lisaargumendiks kindlasti ka kaalu vähendamine¹⁶⁹. Et aga suuri õõnestamata figuure harva ette tuli, mis on Harju-Risti krutsifiksi juhtum, on mõistatuslik, kuid näitab, et meistrid olid valmis sellega seotud riske võtma¹⁷⁰. Mis oli põhjus, et suurte figuuride puhul südamik sisse jäeti, ei oska autorid nimetada. Mõlemad variandid olid läbi kogu keskaja kasutusel. Nii ühes piirkonnas¹⁷¹ kui ilmselt ka ühe töökoja raames võis seda ette tulla¹⁷².

Tagajärjeks võisid olla, ehkki mitte alati, tugevad praod skulptuuri kehas. Samas on suuremat praostumist ette tulnud ka õhukeseks leheks õõnestatud figuuride puhul, mis tähendab, et vaid südamiku eemaldamine ei kõrvaldanud riske¹⁷³.

¹⁶⁶ Mõeldav ka vastupidine järjekord – esmalt õõnestati ja siis nikerdati pealispind.

¹⁶⁷ **Tångeberg, P.** Holzskulptur, lk 27. Näiteks Gotlandi Öja krutsifiksigrupi Maarja ja Kristus Visby toomist. **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 69j.

¹⁶⁸ Erandina võib loomulikult välja tuua õõnestused reliikviade paigutamise eesmärgil. **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 68.

¹⁶⁹ Samas.

Kersti Markus peab näiteks Kaarma retaabli figuuride õõnestamata jätmise põhjuseks asjaolu, et figuurid on kohaliku päritolu ning transpordi tarvis polnud vajadust õõnestada (ehk kaalu vähendada): **Markus, K. Kreem, T.M. Mänd, A.** Kaarma kirik, lk 213, viide 43. Samas on teada ka imporditud suuri õõnestamata näiteid, mistõttu kaalu vähendamine ei ole kindlasti olulisima tähtsusega figuuri masiivseks jätmisel.

¹⁷⁰ **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 68. **Tångeberg, P.** Holzskulptur, lk 167.

Massiivsed lehtpuust krutsifiksid: Risinge 150sm, Södra Råda 154 sm, Östra husby 165 sm ; Hedemorajne. Jne.

¹⁷¹ Kölni näitel vt. **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 68.

¹⁷² Näiteks Kolgatagrupp Gotlandilt, Hamrast, kus just Ristilöödu on õõnestatud, saatjafiguurid jäetud aga masiivseks. Rootsi materjalist õõnestamata suuremad (140sm) saatjafiguurid näiteks: Gotlandilt, Hamrast, kusjuures selle grupi puhul just Ristilöödu on õõnestatud!

¹⁷³ **Tångeberg, P.** Holzskulptur, lk 30.

Praod.

Kristuse figuuril on suuremad praod rindkeres, rinnakorvi keskel ning rinnakorvi alt niuderätiku lõpuni, ka tagaküljel on näha pikad laiad praod seljal ja rätikuosas ning juustes üle okaskrooni. Kristuse figuuri esimesed teadaolevad konserveerimis-restaureerimistööd viidi läbi kunstiajaloolase Mai Lumiste eestvõttel, “eesmärgiks kuju puhastamine, konserveerimine ja ekspositsiooniks kõlbuliku esteetilise välimuse andmine”¹⁷⁴. Lumiste nimetab konserveerimisaruandes 1963. aastast, et “praod ja lõhed Kristuse kehal ja jalgadel, mis segasid väga esteetilist ilmet ja andsid kujule hoolitsematu välimuse, täideti analoogilisest vanast puust tappidega ning väiksemad vigastused puidujahust ja liimikitist valmistatud täiteainega”¹⁷⁵.

Maarja figuuri suuremad praod - mantli esiküljel alaosas pikk pragu baasini, vasakust silmast üle huulte lõua alla ja rinnaesiseni ning teine paremalt põselt kaelani, kolmas paremast rinnast allapoole üle vöökohta puusa kõrguseni. Paremal küljel mantli voldistikus on väike lapitud auk mõõtmega 4 x 12 sm.

Johannes on kolmest figuurist kõige problemaatilisem (ILL. XI-XIII) - pikk lai lõhe kulgeb esiküljel kogu skulptuuri ulatuses. Vasakul pool kaelas kadumaläinud kolmnurkne tükk on asendatud teisest puust materjaliga (mänd). Auk läbib figuuri vasaku kaenlaaugu joonel. Baas on säilinud osaliselt¹⁷⁶.

1960ndal puhastati ja konserveeriti Maarja ja Johannese figuurid Moskva Kunsti Kesk Restaureerimise Töökoja (MKKRT) spetsialistide poolt, võimalik, et siis täideti ka suuremad praod ja lõhed. Moskva restauraatorite poolt teostatud tööde aruannet ei ole paraku õnnestunud näha. 1990. aastast pärinevast Poola restauraatorite aruandest läbiviidud tööde kohta leiame aga arvamuse, et Johannese näos ja kaelas näha olevad puidust täiteained on sinna lisatud 1963. aasta restaureerimistööde käigus¹⁷⁷.

Pragude ja kahjustuste tekkimisel skulptuuri kehandisse võib olla mitmeid põhjuseid – südamikku sisse jätmise, kuivamispraod, sisselõiked õnnestamise käigus vms. mehaaniliselt tekitatud lõhed. Nn. radiaallõhed puidus võisid olla tekkinud kas värskelt nikerdatud

¹⁷⁴ Lumiste, M. Risti puuskulptuuri (krutsifiksi) konserveerimine, lk 3.

¹⁷⁵ Samas, lk 6.

¹⁷⁶ Saatjafiguuride, eelkõige Johannese baasi puudulik säilimine on ilmselt seotud tugeva niiskumisega Harju-Risti kirikus, mistõttu "kujude alaosad, eriti Johannese jalad olid täiesti pehmeks vettinud". - Lumiste, M. Risti puuskulptuuri (krutsifiksi) konserveerimine, lk 3.

¹⁷⁷ Реставрационная, lk 7.

skulptuuri kuivamisel, kuid ka enne materjali kasutusse võtmist, kui figuure valmistati eelnevalt kuivanud ja laagerdunud puust¹⁷⁸.

Kõik uurijad on ühel nõul, et skulptuurid üldjuhul töö jooksul, enne polükroomia pealekandmist, praostusid. Niisiis võib pragude teket Harju-Risti skulptuurides ühelt poolt seostada puidu kuivamisega, Kristuse figuuri puhul lisandub riskitegurina tema massiivsus, saatjafiguuride puhul õõnestustegevusel toimunud sisselõiked. Taolisi töö käigus tehtud sisselõikeid parandati üldjuhul seestpoolt skulptuuri, enne lõpliku kaanega sulgemist. Nii näib olevat parandatud Maarja mantli alaosas asuv väike auk ja suure tõenäosusega ka Johannese figuuri vasaku kaenla aluse tsoon, kus täna "paik" puudub. Millal ning mis põhjustel on tekkinud suured kahjustused Johannese kaela- ja kuklapiirkonnas ning kas võib ka männipuidust lõigatud lapi näol oletada originaalparandust figuuri valmimise jooksul, on täna veel lahtine. Samas on teada, et enne teoste värvimisse andmist tuli kõik figuuri üldilmet segavad vead parandada. „Sisselõiked“ lapiti seega kas väiksemate puutükkide või lõuendilappidega, suuremad radiaalpraod, mis tekkinud kuivamise tagajärjel, täideti esiküljelt: laiemate lõhede puhul puukiiludega, väiksemate pragude puhul erinevate täiteainetega (karvad, tekstiil jne)¹⁷⁹. On teada ka juhtumeid, kus lappimiseks ei kasutatud mitte sama puitu, näiteks on Gotlandil Lojsta kirikus asuva tammepuust istuva madonna figuuri parandamiseks analoogselt Harju-Risti Johannesega kasutatud samuti okaspuud¹⁸⁰.

Järgmine tänases uurimisseisus vastuseta jääv küsimus Risti Johannese puhul on lai vertikaalne lõhe (alaosas kuni 5 sm) piki figuuri. V.Raami arvamus, et Johannese figuur koosneb kahest vertikaalselt kokkumonteeritud puulõigust¹⁸¹, ei vasta tõele. Tegemist on nn. radiaal-lõhega, mis on süvenenud kas figuuri kuivamisel, temperatuuri kõikumisel või on eelnevale kaasa aidanud ka ülimalt sügav õõnestamine, mille tulemusena õhuke puu ei ole figuuri üldsuurusele (-massile) vastu pidanud. Nii on ka Harju-Risti Maarja figuuril keskosas piki volte liikuv pragu, mis on rüü alaosas kuni pjedestaalini täidetud (ILL. X). Veel 1976. aasta seisuga on ka Johannese pragu baasiosas täiteliistuga kaetud (ILL. IX) (täna puudub), värvierinevuste järgi otsustades võib aga oletada et parandus ei ole samaaegne Maarja korrektuuridega.

¹⁷⁸Erinevaid hüpoteese pragude tekkimise ja nende täitmise kohta kiilulaadsete laastude vms. vt. **Tängeberg, P.** Holzskulptur, lk 168.

¹⁷⁹Samas, lk 26, **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 72j.

¹⁸⁰**Tängeberg, P.** Holzskulptur, lk 30.

¹⁸¹**Raam, V.** Gooti puuskulptuur, lk 19.

Siit kooruvad välja jällegi edasist uurimist vajavad küsimused¹⁸². Millised kolme figuuri täited ja parandused on tehtud nende valmistamise ajal ja millised eelmise sajandi jooksul või varem? Miks ei leia me figuuride juures pragude täitmiseks keskajal tavapäraselt kasutatud materjale nagu karvad, tekstiil, kitt vms¹⁸³? Mis ajahetkel ja põhjusel on kaduma läinud Johannese tagakaas ning kas see on seotud figuuri juures toimetatud sekundaarsete parandustöödega?

Harju-Risti skulptuuride nikerdamiskvaliteeti ning usku meistrite kõrgesse tasemesse nende tänane seisund siiski ei vähenda¹⁸⁴.

Puurauk.

Skulptuuride (meil saatjafiguuride (ILL. XIX-XX)) peas olevate puuraukude funktsiooni osas ei ole uurijate hulgas üksmeelt. Neid kasutati kas figuuride nikerdamise, õonestamise või polükroomia pealekandmise ajal figuuri fikseerimiseks. Erimeelsusi esineb ka selles osas, kas puurauk viitab figuuri tööpingile kinnitamisele või mitte.

Keskajal valmistati skulptuure horisontaalses või diagonaalses asendis, vertikaalpositsiooni kasutamiseni jõutakse alles 17. sajandi alguses¹⁸⁵. Skulptuurid kinnitati või “tõmmati” töötamiseks vertikaalselt tööpingile mõlemast otsast, see võimaldas mugava ümberkäimise nikerdamise ja õonestamise käigus. Kinnituseks kasutati klambreid, teravikke, tüübleid jne. Erinevatele võimalustele vastavad figuuride peas ja jalge all olevad märgid¹⁸⁶.

¹⁸² Eelnevalt figuuride juures läbiviidud parandustele ei viita korrektselt ka M.Lumiste ega Poola restauraatorite aruanded.

Pragude tekkimise iseloomu ja ajahetke aitaks avastada originaalpolükroomia olemasolu. Selle puudumisel pea kogu ulatuses, (mis on meie juhtum) saab piirduda vaid oletustega.

¹⁸³ Ilmselt kaduma läinud koos algse polükroomiaga.

¹⁸⁴ Kui me võrdleme näiteks Harju-Risti Johannest hiliskeskaja tühe kuulsama meistri B.Notke töökojas 1477 aastal valmistatud Lüübeki toomkiriku Kolgatagrupi Johannesega, siis leiame siin mõndagi sarnast. 287 sm (!) Lüübeki Johannese tagaosa on õonestatud analoogselt kastilaadselt õhukeseks, massiivseks on jäetud vaid pea ja jalgade osa. Õonestamise käigus on samuti tehtud tahtmatuid sisselõikeid pealispinda, mis siis enne polükroomia pealekandmist on lõuendiga üle kleebitud. Ka on figuuri õonestamisel tekkinud pragusid ja lõhesid korrigeeritud väljastpoolt üksikute fragmentide lisamisega ja lõuendiga katmisega, nii ulatub raske radiaalpragu läbi kogu skulptuuri, mis oletatavasti on tekkinud pingete tõttu massivsete pea- ja jalaosade vahel, esineb ka arvukalt väiksemaid pragusid. Et figuur seejärel krunditi ning värviti, on üldilme jäänud korrektseks. Et selline olukord üldse tekkida saab, kus koor jäetakse nii õhukeseks ning sisselõiked ulatuvad välispinnani, tuleb Ulmann sõnutsi asjaolust, et figuuri täielik õonestamine on toimunud alles peale nikerdamist. Kõik Notke-grupi suuremad skulptuurid on valmistatud värsest puidust. Sarnaselt Risti kiriku Johannesele on ka Notke Johannes pindmiselt tahmatud. Tahma ei ole aga pragudes ja nn. puukeelte (laastude) all.

¹⁸⁵ **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 5, 9, 115.

¹⁸⁶ **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 66, Vt. ka **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 50.

Me ei saa rääkida "keskaegsest puupingist", sest selliseid oli läbi keskaja kasutuses arvukalt ja erisuguseid - Tångebergi arvates ehk isegi erinevaid piirkonniti ja periooditi¹⁸⁷.

Valdav seisukoht erialakirjanduses on, et sügavaid puurauke peas kasutati skulptuuride "tööpingile ülesseadmiseks"¹⁸⁸. Seevastu Tångeberg väidab, et ainus, mida aukude kohta kindlalt öelda saab - nendel oli funktsioon värvimistöde juures¹⁸⁹. Tapp figuuri peas hõlbustas Tångebergi järgi figuuride käsitlemist krundikihi ja polükroomia pealekandmisel¹⁹⁰, peale nikerdamist ja õõnestamist figuuri tööpingile aga enam ei kinnitatud¹⁹¹. Tööde lõppedes tapp kas eemaldati või tasandati/ nikerdati skulptuuri pinnaga ühte sulanduvaks - seetõttu puudub selles tsoonis valdavalt ka polükroomia¹⁹².

Näidetele, kus skulptuuri peas olev tüübel (-ava), ei ole omanud funktsiooni nikerdustööde tarvis, vaid on lisatud sinna peale nikerdamist, suure tõenäosusega polükroomia pealekandmise tarvis, on juhtinud tähelepanu ka Ulmann¹⁹³.

Puuraukude ja tööpingi seostele viitab siiski nn. „krooni“¹⁹⁴ olemasolu figuuride peas. See on piirkond, mis jäi pingile kinnitamise tõttu meistril tihti nikerdamata, kuivõrd juurdepääs tööriistadega oli raskendatud. Analoogselt on detailideni nikerdamata jäänud ka Risti Johannese juuste tagumine osa.

Kuidas valmistati aga sellised figuurid, millel auke ega torkejälgi peas või jalgadepiirkonnas näha pole? Kui tüüblid või –augud puuduvad, on tõenäoline, et figuur kinnitati pingile mõnel muul viisil, kas mitmeharuliste klambrite abil või muul moel. Üheseid vastuseid ei ole võimalik anda, sest taolised kinnitusviisid ei jäta maha selgeid jälgi puidu pealispinnale. Kuid oluline on rõhutada, et sellisel klambritega kinnitamise viisil töötati ka suuremate skulptuuridega.

¹⁸⁷ Tööpinkide iseloomu ja kasutuse kohta vt. **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik. **Tångeberg, P.** Beobachtungen zu spätmittelalterlichen Holztechniken, lk 195-208.

Saatjafiguuride jalgealust pinda ei ole õnnestunud näha, kuivõrd figuurid paiknevad muuseumis antud positsioonis 1984 aastast.

¹⁸⁸ **Schneider, G.** Zur Holzarbeitung, lk 66j. **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 43jj, joonis lk 50, lk 54.

¹⁸⁹ **Tångeberg, P.** Holzsulptur, lk 16; **Tångeberg, P.** Beobachtungen, lk 196.

¹⁹⁰ Samas, lk 203; 1989, **Tångeberg, P.** Holzsulptur, lk 178.

¹⁹¹ **Tångeberg, P.** Beobachtungen, lk 200.

¹⁹² Näiteks on Tångeberg veendunud, et kindlasti krutsifikside peas olevad tüübliaugud teenisid polükroomia pealekandmise funktsiooni. **Tångeberg, P.** Holzsulptur, lk 17.

¹⁹³ Näiteks Berliini skulptuurigaleriis asuvate Sileesia päritolu saatjafiguuride puhul (h ~ 97 sm) – **Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik, lk 126j.

¹⁹⁴ Samas, lk 123, ill. 6, lk 122.

Nikerdus.

Figuuride pealispinna töötlemine ja kasutatud nikerdusvahendite jäljed annavad meile aimu meistri tööviisidest, veelgi enam – arvuka võrdlusmaterjali olemasolul on võimalik jälile jõuda, mis perioodil ning millises piirkonnas töö on tehtud või vähemalt meister koolitatud.

Näiteks erineb Saksamaa idapoolsetel aladel 15. sajandi alguses valmistatud skulptuuride nikerdusstiil sellest, mis tehtud läänepool ning ka Lüübekis, meenutades pigem veel 14. sajandile iseloomulikke näiteid. Juuste ja habemete puhul oli 14. sajandi lõpu ja 15. sajandi esimese kümnendi põhja-saksa kunstis „moes“ kujutada neid sirbikujuliste sälkudena, mis kujundati ümarrauaga vahelduvate kaartega¹⁹⁵. Sajandi teisest veerandist tuli aga üha enam kasutusele modelleerimine kruntimise abil. Idapoolsetel aladel korraldati soengud samal perioodil veel paralleelsete soonte või vaokestena¹⁹⁶. Sarnaseid tendentse võib üldistades välja tuua ka silmade jm. detailiosade puhul.

Et kunstnikud ajastule iseloomulikest nikerdusviisidest rangelt kinni pidasid, näitavad üksikud eksemplarid varasemast perioodist, mis just 15. sajandi jooksul silmade, habemete vms. detailide osas ümber nikerdati¹⁹⁷.

Paraku on taolisi eriuurimusi tehtud vaid üksikutes piirkondades, teadmised ja andmed laiemalt on täna veel puudulikud, mistõttu on ennatlik teha ka kaugeleulatuvamaid järeldusi¹⁹⁸.

Et konkreetsete teoste pealispinna töötlemisel ning nikerdusstiilil on otsesed seosed ajastu ja piirkonna stiiliga, vaatleme Harju-Risti Kolgata-figuure sellest aspektist lähemalt järgmises peatükis.

¹⁹⁵ **Tängeberg, P.** Holzskulptur, lk 170j.

¹⁹⁶ Samas, lk 175.

¹⁹⁷ Samas, lk 170.

¹⁹⁸ Vt. pealispinna nikerdamise ja detailide edasiandmise kohta perioodil 1400. aasta paiku: **Tängeberg, P.** Holzskulptur, lk 169-175.

V. 3. 2. Polükroomia¹⁹⁹.

1963. aasta konserveerimistöde jooksul puhastati Kristuse figuur kuni 10 erinevast lubjakihist. M.Lumiste nimetab, et polükroomiat oli lubjakihtide all säilinud vähe, vaid mõne protsendi ulatuses²⁰⁰. Saatjafiguuride tänaseks säilinud polükroomia koguprotsent on veelgi väiksem. 2003. aastal viis Eesti Kunstimuuseumi konservator Hedi Kard krutsifiksi juures (Kristus ja rist) läbi puhastus- ja konserveerimistööd. Nende tööde käigus osutus võimalikuks krutsifiksi lähem vaatlus, fotografeerimine ja värviproovid, mida võeti ka saatjafiguuridelt. Proovide põhjalikumad uuringud ning analüüs seisavad veel ees.

Rist

Polükroomia jääke esineb tagumise (täiendavalt kinnitatud) ristipuu harudel (ILL. VII-VIII), parempoolsel on selgesti näha rombi, mille sees mingi kujutise piirjooni; ülejäänud kolmel harul võime rombipiirjooni vähem aimata. Teistes tsoonides ristipuu tagaküljel on polükroomia jälgi fragmentaarselt.

Kas tegemist on polükroomiaga risti valmistamise ajast, ei julge täna veel öelda. Kaalu annab juurde aga asjaolu, Kolgatagrupi paigutamisel Harju-Risti kiriku pikihoone lõunaseina, ei olnud mingit tarvidust risti tagakülge dekoreerida, seda enam, et figuurid omandasid seal hiljemalt 20. sajandi alguseks seinapinnaga samalaadse lubjakatte. On ilmne, et risti tagakülje kaunistamine viitab asjaolule, et mingil teadmata ajahetkel on krutsifiks rippunud vabalt ning olnud mõlemalt poolt vaadeldav. Viimast võimalust Harju-Risti kiriku madal triumfikaar aga ei paku²⁰¹.

Kristus

Originaalpolükroomiat esineb okaskroonil – roheline lüstri jälgi. Juustel ja habemel on tumepruuni. Näo peal minimaalselt säilinud inkarnaati. Huuled punased, silmalaud on markeeritud peene pruuni joonega – analoogselt on olnud markeeritud ka varbaküüned, kus

¹⁹⁹ Käesolevas alajaotuses kasutatud andmed pärinevad polükroomia-konservator Hedi Kardilt.

²⁰⁰ Lumiste, M. Risti puuskulptuuri (krutsifiksi) konserveerimine, lk 4 – punase toonina niuderätil, tumepruun habeme ja juuste osas, roosakas näo karnatsioonil, laiguke paksemat kipskrunti koos polükroomiaga on jäänud püsima niuderäti alumise serva ja jalgadevahelise õnaruses

²⁰¹ Kolgatafiguuride võimalikust algsest asukohast vaata käesoleva töö ptk. VII. 4.

samuti säilinud pisut algset inkarnaati. Kõige ulatuslikumalt on originaalpolükroomiat säilinud niudevöö tagaküljel, kus leidub fragmente polüment-kullatisest²⁰².

Maarja

Originaalpolükroomiat on säilinud vaid üksikutes sügavamates völdiõnarustest, näiteks sinist lasuriiti pealisrüüs. Inkarnaat on hävinud praktiliselt täies ulatuses.

Johannes

Johannes on saanud kõige rohkem niiskusest kahjustada. Originaalpolükroomiat (värvikihti) ilmselt säilinud ei ole.

Punakas (pliimennik) kiht, mis on katnud kõiki kolme figuuri, on ilmselt sekundaarne ja säilinud fragmentidena. Samuti on jäänud skulptuuride pinnale jälgi konserveerimise käigus puidu immutamiseks kasutatud kunstvaigust²⁰³.

Asjaolu, et kõigi kolme figuuri originaalpolükroomia suures osas puudub, kohustab meid silmas pidama, et skulptuuride algne lõppilme erines suuresti tänasest, kus keskaja mõttes alasti figuurid on vaataja ees kõigi valmistamis- ja kuivamiskäigus tekkinud vigadega.

²⁰² Krundikiht, liimi kiht, punane polus, lehtkuld.

²⁰³ Lumiste, M. Risti puuskulptuuri (krutsifiksi) konserveerimine.

KOKKUVÕTTEKS:

Keskne positsioon Kolgatagruppides kuulub alati Ristilöödule, seda ka ikonograafilist tähendust silmas pidades, mistõttu juba vaadeldavuse seisukohalt peab Kristuse figuur ületama suuruselt assistent-skulptuure. Harju-Risti üle kahe meetri kõrgused saatjafiguurid ei saanud sellest tulenevalt kokku kuuluda väiksemate mõõtudega krutsifiksiga ning nende liitmine ühtseks grupiks väikeses maakirikus peab olema sekundaarne.

Erinevused skulptuuride vahel saavad ilmsiks ka materjalis. Maarja ja Johannes on keskaja skulptuurile tavapäraselt nikerdatud tammepuust. Kristuse lähemad uuringud ning dendroloogiline ekspertiis kinnitasid aga pöogi (*fagus silvatica*) kasutamist. Kui tamme kõrval esineb läbi keskaja puuskulptuuri materjalina tihti ka pähklit, samuti pehmemat lehtpuud, siis pöögist nikerdusnäiteid tuleb ülimalt harva ette ja seda vaatamata asjaolule, et pöök oli kogu Euroopa ulatuses laialt kodunenud. Üksikuid näiteid on teada Reinimaalt, Kölni ümbrusest, lisaks võime nimetada leinavat Maarjat ning Johannest Bro kirikust Gotlandilt. Paraku on süstemaatiliste materjaliuuringutega tegeletud vaid regiooniti ning järeldeste tegemiseks ei ole täna veel selget alust. Välistada saame aga need piirkonnad, kus puumaterjal oli tsunftireeglitega reglementeeritud ning pööki sealjuures ei nimetatud: kindlasti Lüübek ning tõenäoliselt võime sinna juurde arvata ka teised Põhja-Saksa linnad, samuti Pariisi ja Madalmaad.

Erinevustele Harju-Risti skulptuuride vahel osutab lisaks lähem tehnoloogiliste aspektide uurimine, näiteks on saatjafiguurid erinevalt Kristusest seest õõnestatud peaaegu täies ulatuses, massiivseks on jätetud vaid pea osa kuni turjani, ka puudub krutsifiksis vastupidiselt Maarjale ja Johannesele puurauk figuuri pingile kinnitamiseks nikerdamise või polükroomia pealekandmise ajaks jne. Detailsem Harju-Risti skulptuuride valmistamise analüüs analoogsete näidetega kõrvutamisel seisab veel ees.

Paraku on kõigi kolme figuuri puhul polükroomiast alles vaid riismed, mistõttu on tarvilik silmas pidada, et skulptuuride algne lõppilme erines suuresti tänasest, kus keskaja mõttes alasti figuurid on vaataja ees kõigi valmistamis- ja kuivamiskäigus tekkinud vigadega. Oluline lisandus polükroomia-uuringutest on aga fakt, et mingil ajahetkel on maalitud olnud ka risti tagakül, millele viitavad üksikud värvijäljed ning rombi-kujulised kontuurid harude otstes.

VI. Stiil ja tüüp. Asukoht ajas ja ruumis.

VI. 1. Krutsifiks.

Iseloomulikud jooned:

Harju-Risti näite puhul on tegemist nn. kolmenaela-tüüpi krutsifiksiga²⁰⁴. Rist on kaunistatud liilialõpmike ja neliksiirudega. Kristuse figuur on risti kesktelje suhtes sirgelt rippuv: käed V-kujuliselt välja sirutatud, jalad põlvedest kõverdatud, pea $\frac{3}{4}$ profiilis paremale pööratud, pilk suunatud alla.

Ristilöödu keha (ILL. II-III) on kujutatud pinges: rõhutatud on rinna- ja roietevahelisi lihaseid, punnis kõhtu; iga roie on eraldi välja nikerdatud. Pinget rippuvas kehas annavad edasi ka kõõluste markeerimine sirgete vagudena kätel ja jalgadel ning tugevad säärelihased.

Kristuse *perizonium* (niuderätik) ulatub allapoole põlvi ja on kujundatud diagonaal- ja tihedate vaagenvoltidega eestvaates ning tihedalt vastu puusi liibuvate rippuvate külgvoltidega.

Ristilöödu nägu (ILL. IV) iseloomustavad: poolavatud silmad, poikvel suu, kühmuga tugev nina ja madal kortsutatud laup kolmnurksete kulmudega. Nägu raamistavad pikkade salkudena rinnale ja seljale langevad juuksed ja lainjate lokkidena kujutatud pikem täishabe, mis varjab kaela. Kristuse peas on köielaadne spiraalne okaskroon.

²⁰⁴ Termin kolmenaela-krutsifiks on erialakirjanduses kasutusele võetud iseloomustamiseks krutsifikse, kus Kristus on risti löödud kolme naelaga – jalalabad asetatud üksteise peale ning läbistatud ühe naelaga ning eristamiseks neid varasematest nn. neljanaelatüüpi krutsifiksidest, kus Ristilöödu jalad asetsevad parallelselt, mõlemad läbistatud eraldi naelaga.

VI. 1. 1 Reini- ja Maasi-jõe piirkond.

S.Karling paigutab Harju-Risti skulptuurid Maasi jõe ja Kesk-Reini vahelisele alale²⁰⁵. V.Raam nimetab territooriumit “Reini jõest lõuna pool, kuskil Maasi jõe keskjooksu piirkonnas”²⁰⁶. S.Karlingi poolt väljatoodud võrdlusmaterjali vaadates selgub, et autor tugineb krutsifiksi osas siiski vaid Maasi jõe keskjooksu näidetele (tänapäevane Belgia), saatjafiguuride võrdlusmaterjal ulatub aga tõepoolest Kesk-Reini aladest Alam-Reinini ning sealt edasi läände – Liège´ini. Soovides kolme skulptuuri ühele meistrile ning piirkonnale omistada, ei paku Karling niisiis kuigi täpseid piiritlusi, V.Raami seisukoht viitab aga otseselt tänasele Belgia piirialale. Et eelnevates uurimustes ei olda küllalt täpsed vaadeldavate piirkondade eristamises ning ka edasistes nimetamistes²⁰⁷ armastatakse Harju-Risti Kolgatagrupi päritoluga seoses kasutada määratlust “Reini-Maasi jõe keskjooksult”, on tarvilik teha sissejuhatuses täpsustav ekskurss.

Reini jõe erinevate piirkondade eristamine ei ole küll alati üheselt mõistetav teema, kuid Kesk-Reini all peetakse üldjuhul silmas Bingeni (lõunas) ja Bonni (põhjas) vahelist ala, Alam-Reini ala kattub aga suures osas vastu Hollandit asuva Nordrhein-Westfaleni liidumaa piiridega²⁰⁸.

Reini ja Maasi jõe vahelise piirkonna all peetakse enamasti silmas Kölni ja Liège´i vahelist ala. Siiski ei saa selle piirkonna kunsti puhul keskajal rääkida ühtsest stiilist. On selge, et mõlema jõe äärne varakeskaegne kunst on sarnase arenguga, ka hiljem on kahe piirkonna vahel arvukad kontaktid, vastastikused mõjutused ning paralleelid kunstilises arengus²⁰⁹. Samas ei saa me rääkida stiililisest ühtesulandumisest – kumbki suurest jõest näitab üles oma kunstimaastiku originaalsust²¹⁰. Mõjud, mille läbi kummagi piirkonna nägu 14. sajandil kujuneb, on mitmekesised ning erinevat päritolu²¹¹. Eelnevast tulenevalt vaatleme väljatoodud piirkondi krutsifiksi ja saatjafiguuride puhul eraldi.

²⁰⁵ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 33, 38. Lk 42 nimetab, et ühine meister töötas Kesk-Maasi piirkonnas.

²⁰⁶ **Raam, V.** Gooti puuskulptuur, lk 18.

²⁰⁷ Näiteks postkaardil (© Eesti Kunstimuuseum) nimetatakse skulptuurigrupi autoriks anonüümset meistrit Reini-Maasi jõe keskjooksult.

²⁰⁸ <http://de.wikipedia.org/wiki/Niederrhein>

²⁰⁹ **Rhein und Maas.** Köln 1972.

Vaata ka **Wilhelmy, W.** Der Marienstätter Altar. – Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich. Worms am Rhein 1993, lk 35

²¹⁰ **Didier, R.** Skulpturen des Maasgebiets aus den Jahren 1330-1360. – Westfalen. Bd.55, Heft 1-2. 1977, lk 9j.

²¹¹ Kölni-Liège´i ruumi keskaegsetest skulptuuridest ja nende päritoluprobleemidest vaata – **Skulpturenkatalog des Suermondt-Ludwig-Museums.** Teil 1: Bildwerke des Köln-Lütticher Raumes 1180-1430. Bearb. Dagmar Preisling, Michael Rief, Ulrike Villwock. Köln 2002. **Bergmann, U.** Kölner Bildschnitzerwerkstätten vom 11. bis zum ausgehenden 14. Jahrhundert. Zum Forschungsstand. - Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400). Schnütgen-Museum. Bearb. von Ulrike Bergmann. Köln, 1989, lk 27-63

VI. 1. 2 Maasi-piirkonna 14. sajandi I. poole krutsifiksid.

Krutsifiksile Harju-Risti kirikust leiab S.Karling niisiis paralleele tänaselt Belgia territooriumilt, eeskätt piiriäärse Maaseiki lähedastest Aldeneiki (ILL. 1, 1a.) ja Loozi (ILL. 2.) kirikutest. Autor näeb kokkupuuteid ristipuu vormis, kuid ka torso ülesehituses ning näo osas, mille jooned on „varjunud habeme ja juustesalkude taha“. Vaatamata mõningate erinevuste tunnistamisele paigutab Karling Risti krutsifiksi samasse piirkonda²¹². Erinevusi meie töö ja Belgia näidete vahel põhjendab autor pisikese ajavahega, mis väljenduvat eelkõige keha modelleeringus ning olevat “nooremates töödes (Looz ja Aldeneik) nõrgem” – siit tuleneb ka Risti Kristuse dateerimine “pisut vanemaks”, 14. sajandi lõppu²¹³. Lähemal kontrollimisel selgub, et Karlingi teooria baseerub hulgal küsitavatel argumentidel. Sellest järgnevalt.

S.Karling paigutas oma võrdluses Loozi ja Aldeneiki krutsifiksid 15. sajandi algusesse, viidates J.Baumi artiklile aastast 1923²¹⁴. Viidet kontrollides selgub, et J.Baum annab Aldeneiki Ristilöödu dateeringuks hoopis 14. sajandi alguse (umbes 1300)²¹⁵. Võimalik, et Karling on siin lähtunud hoopis M.Devigne poolsest Loozi krutsifiksi dateeringust 15. sajandisse²¹⁶; ajalise määratluse komplitseeritusele viitab ka G.Oldemeyer²¹⁷. Kuid oluline on, et täna arvatakse mõlema krutsifiksi kuulumist “Maasi kunstiringi” 14. sajandi esimese poole näidete hulka²¹⁸. Et aktsepteerida meie Ristilöödu võrdlusmaterjalina Loozi ja Aldeneiki krutsifikse peame vaatama, mis iseloomustab neid ja selle piirkonna Ristilööduid 14. sajandi esimesel poolel.

Maasi 1330-1360ndate aastate skulptuurist annab ülevaate 1977. aastal ilmunud artikkel R.Didierilt²¹⁹. Käsitletud näidetele on iseloomulikud saledad proportsioonid, kitsad õlad, peened toruvoldid draperiis, mis moodustavad elegantseid voldikaskaade jne²²⁰. Selles

²¹² **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 33.

²¹³ Samas.

²¹⁴ **Baum, J.** Die Lütticher Bildnerkunst im 14.Jahrhundert. – Belgische Kunstdenkmäler. Hrsg. Paul Clemen. Bd.1. München 1923, lk 163- 178.

²¹⁵ **Baum, J.** Die Lütticher Bildnerkunst, lk 165.

²¹⁶ **Devigne, M.** La sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle: contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse Moyenne. Paris 1932. Pl. XXXIX, ill. 182.

²¹⁷ **Oldemeyer, G.** Die Darstellung des gekreuzigten, lk 320. Esitab siin dateeringu 1400 a. paiku. Vaata ka lk 318jj Loozi ja Aldeneiki krutsifikside täpsem kirjeldus ning omavaheline võrdlus.

²¹⁸ www.kikirpa.be - pakub pärimisajaks 14.sajandi algust. J.W.Steyaert täpsustas Aldeneiki krutsifiksi dateeringut 14.sajandi teise veerandisse – kirjavahetus 06.04.2005.

²¹⁹ **Didier, R.** Skulpturen des Maasgebiets, lk 8-29.

²²⁰ Samas, lk 8j.

artiklis käsitletud krutsifiksidega tutvudes on ilmne S.Karlingi poolt võrdluseks toodud Loozi ja Aldeneiki näidete pärinemine samast piirkonnast ja perioodist.

Nimetatud materjali Risti krutsifiksiga kõrvutades leiame sarnaseid pea- ja kehahoiakuid – figuur ripub ristil sirgelt, pea pisut kallutatud, pilk suunatud alla paremale, jalad põlvest kõverdatud jne (ILL. 3-4)²²¹. Ka niuderätiku ülesehituses on kokkupuutepunkte – voldistiku liikumine eestvaates diagonaalselt parema puusani ning seeläbi moodustuvad vaagenvoldid; külgedelt allarippuvad vastu puusi liibuvad rätikusüüld ning rätiku pikkus jne. Need on märksõnad, mis seovad Risti krutsifiksi ka S.Karlingi poolt välja toodud Aldeneiki näitega. Maasi 14. sajandi esimese poole krutsifikside näotüüp, üldmulje, meeleolu ning sarnaselt Aldeneiki krutsifiksiga pikaksvenitatud proportsioonid on aga hoopis midagi muud – siin väljenduvad kujutusviisid on selgelt teistel alustel võrreldes Harju-Risti krutsifiksiga. Ka on draperii iseloom, voldistiku voogavus ja materjali edasiandmine erinev.

K.Markus toob Prantsusmaalt, Louviersi Notre-Dame´ist võrdluseks välja Ristilöödu skulptuuri (ILL. 5), millega leiab sarnasusi ülakeha kujutamises (laiad õlad, massiivne rinnakorv selgelt markeeritud roietega, punnis kõht), samuti proportsioonide edasiandmises ning “meeleolus”²²². Rätiku pikkuse ning draperiikorralduse osas võime paralleele tõmmata, kuid roiete kujutamises ja niuderätiku stiilis ilmneb selgeid lahknevusi, ka näotüübilt on tegemist suurte erinevustega. K.Markus nimetab Louviersi Kristust samuti “ilmetu ja idealiseeritud näoga” olevaks²²³.

Varasem kirjandus ei täpsusta Louviersi Kristuse dateeringut. Ka ei ole siinkirjutajal õnnestunud leida viiteid Louviersi krutsifiksi lähema käsitluse kohta, kuid J.W.Steyaerti arvamuse kohaselt (P.Thoby illustratsiooni alusel) peaks skulptuur pärinema eelpool toodud Maasi näidetega samast perioodist, niisiis 14. sajandi II veerandist²²⁴.

On tõenäoline, et sarnasuste ilmnemisel saame siinkohal rääkida vaid eelpool toodud näidetele iseloomlikust, Risti krutsifiksile laiemalt eeskujuks olnud üldtüübist, mis ulatub tagasi vähemalt 14. sajandi algusesse. Stiililist sugulust, mis lubaks Risti krutsifiksi Maasi näidetega samasse ruumi ja aega paigutada ei esine. Seetõttu võime tõdeda, et Karlingi poolt

²²¹ Võrdle näiteks **Didier, R.** Skulpturen des Maasgebiets, ill.10, 12, 14, 31a.

²²² **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 166. **Thoby, P.** Le Crucifix des Origines au Concile de Trente. Nantes 1959, ill 306.

²²³ Oluline on siinkohal ka küsimus, kuid võrd saab ühte näidet laiendada prantsuse krutsifiksidele laiemalt (seda enam et seal on väga vähe säilinud!). 14.sajandi esimese poole näitena krutsifiksides Prantsusmaalt olgu siin lisatud 1325-50. aastatesse dateeritud Ristilöödu marmorretaablilt Louvre´ist, mis eristub eelpool nimetatud sama perioodi näidetest kehaasendi tõttu ristil – vaata <http://www.insecula.com/oeuvre/O0000261.html>.

²²⁴ Kirjavahetus J.W. Steyaertiga 12.05.2005. Steyaerti sõnul omab see näide isegi teatud sugulust Maasi krutsifiksidega.

esiletõstetud Maasi alalt pärinevad krutsifiksid ei ole Risti Kristusele otseseks võrdlusmaterjaliks ei päritolu ega dateeringu määramisel.

VI. 1. 3. Liiliakrutsifiksid.

S.Karlingi arutluskäik krutsifiksi geograafilise päritolu otsinguil tugineb seega ristipuu tüübile. Autor leiab, et liilia-lõpmikutega kaunistatud ristid pärinevad Prantsusmaalt, kuid on levinud ka Kesk- ja Alam-Reinist läänepoolsetel aladel, sealjuures Hollandi ja Belgia Limburgis²²⁵. Vastava vormiga paralleele leiab autor eelpool nimetatud Loozi ja Aldeneiki näidetele lisaks ka laiemalt tänasest Belgiast või Belgia-Saksa piiri vahetust lähedusest²²⁶.

Järgnevad uurimused on osutanud paarile kitsaskohale S.Karlingi liiliakrutsifikse puudutavas arutluskäigus. Esiteks juhib G.Oldemeyer tähelepanu arvuka võrdlusmaterjali ekslikele dateeringutele, osutades, et enamus nimetatud näidetest ei pärine keskajast²²⁷. Madalmaade kirikutes arvukalt ettetulevad neogooti liilia-ristid viitavad siiski aga tõenäosusele, et viimased selles piirkonnas võisid olla ka keskajal laialt levinud²²⁸. Nii jäävad Karlingi poolt esitatud näidetest järele vaid Loozi ja Aldeneiki ristilöödud – need, mis just enim võrdlusmaterjalina uurija teooriat toetavad²²⁹.

Teiseks osutab G.Oldemeyer Harju-Risti krutsifiksi ristipuu tüübile, mis on küll sarnane Madalmaade ristidega neliksiirude ja kolmelehelise liiliamotiivi tõttu haru otstes, kuid viimased on enamasti laiemad ning rikkalikumalt kaunistatud²³⁰.

Kolmandaks viitab Oldemeyer aga tõenäosusele, et Madalmaades enim säilinud liiliaristide tausta peaks otsima Prantsuse keskaja kunstist, mis 13. ja 14. sajandil Madalmaade tootmisvõimele tugevaimat mõju avaldas; liilialõpmike algupärast seost just Prantsusmaaga toetab taime tuntus kuningliku vapilillena²³¹. Kahjuks on Prantsuse keskaja kunst, sarnaselt sakraal-inventariga laiemalt, meile väga vähe monumentaalkrutsifikse pärandanud, mistõttu järelduste tegemine on antud juhul raskendatud. Oluline Oldemeyeri lisanduse juures on aga osutamine Madalmaadest laiemale territooriumile liilia-teema leviku osas ning tähelepanu

²²⁵ Karling, S. Medeltida träskulptur, lk 32.

²²⁶ Samas, lk 33, viide 3.

²²⁷ Oldemeyer, G. Die Darstellung des gekreuzigten, lk 424. Näiteks krutsifiksid järgmistest kirikutest: Helenenberg, S.Jacques; Gent, S.Servaes; Maastricht, S.Madeleine jne on Oldemeyeri järgi neogooti iseloomuga ning pärinevad 19. sajandist. Ka kahtleb Oldemeyer Liège'i Nikolai kiriku krutsifiksi paigutamises keskaega.

²²⁸ Samas, lk 180.

²²⁹ Ehkki ka Aldeneiki ja Loozi krutsifikside ristipuude pärinemine keskajast on täna kahtluse all. Kirjavahetus J.W. Steyaertiga 06.01.2005.

²³⁰ Oldemeyer, G. Die Darstellung des gekreuzigten, lk 181.

²³¹ Samas, lk 181j.

juhtimine, et Harju-Risti krutsifiksi võimalikud seosed Madalmaadega või Prantsusmaaga piirduvad suures osas risti tüübi ülevõtmisega²³².

On tähelepanuväärne, et senised uurijad esitavad liiliatemaatikat puudutades Madalmaade ja/või Prantsusmaa heraldikast lähtuva mõju seletuse. Liilia oli tavapärane heraldiline sümbol 13. sajandil, mille tähendustaustade üle on palju vaieldud. Erinevates tsivilisatsioonides sümboliseeris liilia viljakust, jõukust ja jõudu. Kapetingid, kelle heraldikaga liiliat tihedamini seostatakse, valisid selle lille tema tähenduse tõttu kristlikus maailmas²³³. Liilia omab seega keskaja taime-sümbolikas vaieldamatult laiemat kandepinda, seda nii ikonograafilist tähendusvälja kui geograafilist ulatust silmas pidades²³⁴.

14. sajandi algusesse dateeritud stiliseeritud liilialõpmikega protsessiooni- või altarikrutsifiksi leiame Lüübeki *Annen-Museum'st*²³⁵. S.Karlingi poolt võrdlusmaterjalina loetellu lisatud (kuid 16. sajandi algusest pärinev) krutsifiks Katingi (Schleswig-Holstein) kiriku triumfipalgi²³⁶ on näide motiivi levikust veel reformatsiooniperioodil. Et liiliaristid olid ka Hispaania aladel levinud, viitavad näited Kataloonia kunstimuseumist²³⁷. Inglismaal säilinud keskaegsest kunstist seostuvad sama teemaga rareiteetsed maalitud liilia-krutsifiksid, enamasti vitraažidel või seinamaalingutel (ILL. 6)²³⁸.

Tõele ei vasta ka arvamus, et liilia-motiiv ristilöömis-stseenis oli Vana-Liivimaal tundmatu. Näiteks kohtame Karja kiriku lõunaportaali ehisviilul Kolgata-grupi kohal liilialõpmikega kaunistatud võrdhaarset risti. Tõsi küll, siinsetel aladel ei ole peale Harju-Risti kiriku näite meieni jõudnud ühtegi monumentaalset või protsessiooni- resp. altari krutsifiksi²³⁹.

Et liilialõpmikega monumentaalrist Eesti pinnale keskajal telliti resp. tehti, ei anna meile põhjust eeldada valmistamiskohana piirkonda, kus tänaseks on kõige rohkem liilia-

²³² Samas, lk 180.

²³³ Valides liilia, olid kapetingid leidnud kinnituse oma kutsele kristlike kuningatena, õnnistatutena jumala poolt jne. **Encyclopedia of the Middle Ages**. II. Cambridge 2000, James & Co, lk 850j

²³⁴ See kuninglik lill võib keskaja kunstis, situatsioonist ning asukohast tulenevalt, sümboliseerida nii Neitsi Maarjat, Kristust kui kirikut, aga ka eetilisi kategooriaid: süütust, puhtust, vooreslikkust jne. **LdCI** Bd. 3, lk 100 jj. Liiliakrutsifiksi võimalike tähendusväljade juurde pöördume tagasi käesoleva töö VII. peatükis.

²³⁵ **Wittstock, J.** *Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit: die Sammlung im St.-Annen-Museum / Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck*. 1981, lk 232, nr.205.

²³⁶ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 33, viide nr.3. Vaata foto www.bildindex.de

²³⁷ **Gothic art guide**. Musee Nacional d'Art de Catalunya. 2000, lk 212, ill. 18.

²³⁸ Maalitud liilia-krutsifikse on Inglismaal loetletud u. 15. Vaata **Edwards, J.** *The Lily-Crucifixion and other medieval Glass at the church of St. Mary, Westwood, Wiltshire*. – *Journal of the British Society of Master Class Painters*. 18, 1988, lk 244-258. **Harries, R.** *A Lily Crucifix of the Late Fourteen Century*. – *The Passion in Art*. Oxford, 2004, lk 77-78. **Duggan, E.J.M.** *Notes concerning the lily crucifixion in the Llanbeblig hours*. – *The National Library of Wales Journal*. XXVII 1991-92, lk 39-48.

²³⁹ Kui suur võis olla Eesti alal keskaja lõpuks kunstiteoste koguarv, kõrvutades naabermaadega ning kui suur osa neist säilinud on – vaata **Bonsdorff, J.von.** *Sten Karling und*, lk 22jj. Sellest artiklist lähtuvalt on vägagi küsitav Eesti keskaegse puuskulptuuri iseloomu kohta käivate üldistuste tegemine.

krutsifikse säilinud²⁴⁰, vaid et tellija või tellimuse täitja võis olla näinud või kokkupuutunud liiliaristidega krutsifiksidega. Teine seletussuund, mis ei välista esimest, on seotud kohaga, kuhu teos telliti ning teose ikonograafilise interpretatsiooniga²⁴¹.

VI. 1. 4. Brabant ja Madalmaad u. 1400

Hakendoveri-altari meister.

Liiliaristi ja üldiseid kokkupuutepunkte arvesse võttes jätkab K.Markus Harju-Risti Kristuse päritolu otsinguid Madalmaade kunstist²⁴². Oluline on autori jaoks ka argument, et just Madalmaades ilmnevad esimesed tendentsid “suurele looduslähedusele”²⁴³.

Ainsa näitena toob K.Markus esile Brabandi provintsist Hakendoverist, *Godelijke Zaligmaker*kis asuvast retaablilt istuva Jumalaise figuuri (ILL. 7. ja 7a.)²⁴⁴. Selle figuuriga leiab uurija nii morfoloogilisi sarnasusi: poolavatud silmad, selle all sügavad kortsud, järsult tõusvad, pea kolmnurkse vormiga kulmud, kortsutatud otsaesine, murelik, kuid rahulik ja ilus sale nägu, kui rüükorralduslikke kokkupuutepunkte; lisaks paralleele juuste ja habeme kujunduses jne²⁴⁵. Sarnasused on K.Markuse arvates nii kaugeleulatuvad, et oletab Risti krutsifiksi päritoluks sama piirkonda ning aega – Brüssel, laiemalt Brabant ja u.1400 ehk üleminekuperiood 14. ja 15. sajandi vahel või isegi 15. sajandi esimene kümnend²⁴⁶. Sealjuures ei too Markus oma teooria kinnituseks lisaks Hakendoveri Jumalaisale ühtegi näidet sama perioodi (ka piirkonna) krutsifikside või puuskulptuuri hulgast laiemalt.

K.Markuse leitud võrdluseksplar on märkimisväärne tõepoolest. Problemaatiline näib esmapilgul vaid rüü ja voldistiku võrdlemise võimalikkus. Nn. istuvate „*Gewandfigur`de*“ kujutamisel on meistril suurepärane võimalus oma völdi-nikerdus oskusi

²⁴⁰ Meenutame, et Madalmaadest teadaolevad suured liiliaristid pärinevad neogooti perioodist.

²⁴¹ Liilia-ikonograafiast Mõõgavendade ja Saksa Ordu pitsritel vt. ka **Leimus, I**. Mõõgavendade pitser – märk Saksa-Taani salasõjast. – Tuna 1. 2002, lk 20-26. Leimus seostab liilia-sümboolika Neitsi Maarja sümboli ja kaitsjarolliga sakslaste misjonis.

²⁴² **Markus, K**. Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 166.

²⁴³ Risti Kristuse näotüübile iseloomulikust individualistlikust ja elavast käsitlusest vaata **Markus, K**. Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 162.

Naturalismi mõistest käsitletava perioodi kunstis vaata käesoleva töö ptk. IV.

²⁴⁴ Samas, lk 167. **Late Gothic Sculpture**, Kataloog, lk 142. Trooniv Jumalaise Hakendoveri altarilt. Hakendoveri-altari meister. Brüssel ca. 1400-1405. Puu, h = 48,5.

²⁴⁵ **Markus, K**. Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 167.

²⁴⁶ Samas, lk 170.

rakendada, krutsifiksi liibuva niuderätiku osas jäävad need aga paratamatult tagasihoidlikumaks. Just massiivsete voldikaskaadide poolest, kus keha olemasolu vaevu aimatav, on tuntud ka ülejäänud Hakendoveri altari figuurid, eelkõige apostlid. Ehkki tegemist on varaseima, pea tervikkujul säilinud nikerdaltariga Madalmaadest²⁴⁷, on meie kurvastuseks just krutsifiks algsest kompositsioonist kaduma läinud ning asendatud 19. sajandil neostiilse versiooniga.

Ka võrdlus kehakujutamise positsioonilt ei ole krutsifiksi ja Jumalaisa vahel võimalik. Niisiis saame järeltuste tegemisel toetuda vaid skulptuuride näo-juuste-habeme tüübist ja stiilist tulenevatele kokkupuudetele.

Nii Kristuse (ILL. IV) kui Jumalaisa (ILL. 7a) puhul on kasutatud sarnaseid motiive, eelkõige habeme ja juuste lahenduses. Nikerdus seevastu näitab erinevat iseloomu. Nii on Kristuse juures võrreldes Jumalaisaga märgata lihtsustatumat lähenemist, silmatorkavamad erinevused leiame eelkõige „vuntsisalkude“ edasiandmisel. Selged erinevused on siinkirjutaja arvates ka silmade ja kulmukaarte, nina ning põsesarnade kujutamise osas. Samuti meeleolu on erinev – mis võib olla seotud ka erinevate teemade lahendamisega – üheltpoolt võimukas trooniv Jumalaisa ning teisalt ristil kannatav Kristus.

J.W.Steyaert, kes on Brabandi 15. sajandi skulptuuriga pikka aega tegelenud ning käsitleb Hakendoveri-altari meistrit nii oma 1974. aastal kaitsitud dissertatsioonis²⁴⁸ kui hilisemates artiklites ja ülevaadetes²⁴⁹, ei leidnud kahes töös samuti kaugemale ulatuvamaid sarnasusi. J.W.Steyaerti arvates on siin tegu pigem ajastule iseloomulike nn. *beauneveulike*²⁵⁰ motiivide kajastumisega²⁵¹.

²⁴⁷ **Late Gothic Sculpture**, lk 142.

²⁴⁸ **Steyaert, J.W.** The Sculpture of St. Martin's in Halle and related Netherlandish Works. Vol. I-III. The University of Michigan. Ph.D., 1974

²⁴⁹ **Didier, R. Steyaert, J.** Altar von Hakendover. Die Parler und der Schöne Stil I, lk 89-90. **Late Gothic Sculpture**, lk 68, 142.

²⁵⁰ André Beauneveu (tegutsemisaastad u. 1360-1402) – peamiselt Madalmaades ja Prantsusmaal tegutsenud skulptor ja illuminaator. Töötas Prantsuse õukonnas, Flandria krahvi Louis de Malé ja Duc de Berry teenistuses. A. Beauneveu tööd on olulised saamaks aimu Madalmaade skulptuurist 1400. aasta paiku. **Steyaert, J.W.** Sculpture in Brussels ca. 1400-80. – Late Gothic Sculpture, lk 67-70. Vaata ka **Hilger, H.P.** André Beauneveu, Bildhauer und Maler. – Parler und der Schöne Stil I, lk 43-49. Selle meistri töödest edaspidi lähemalt.

²⁵¹ Kirjavahetus 06.04.2005. Steyaert avaldab siin ka arvamust, et Harju-Risti Kristuse kehakujutamine on siiski veel väga selgelt 14. sajandile iseloomulik.

Hakendoveri-altari meistri päritolust.

Nimetatud meistri isikus on tänaseni palju lahtist, ainest erialakirjandusele on andnud nii tema päritolu kui kunstiliste eeskujude küsimus²⁵².

Hakendoveris, *Godelijke Zaligmakerkerkis* asuvat retaablilt kaunistavad skulptuurid²⁵³ näitavad märkimisväärset mitmekesisust nii kvaliteedi kui stiili osas, mistõttu on oletatud, et altari valmistamisel võis osaleda kuni seitse meistrit, kes ilmselt pärinesid siiski ühest töökojast. Mõned nendest altari-skulptuuridest, kaasa arvatud Jumalaise keskpositsioonis, on atribueeritud töökoja peameistrile²⁵⁴. Et nimetud altarit on peetud meistri tänaseni jõudnud töödest varaseimaks (dateeritud aastatega 1400-1405), võimaldab selle lähem uurimine pilguheitu nikerdaja kunstilisse päritolusse. Sellest järgnevalt.

Vahetult 14. sajandi lõppu (1389-90) dateeritud Maarja kroonimise grupp Liège'i Saint-Jacquesi kirikust on uurijate lemmiknäide Maasi-piirkonna selle perioodi kujutusviisidest rääkimisel. Liège'i Maarja ja Kristuse draperii kujutamises on nähtud selgelt „*beauneveuliku*“ mõju ilmingud, kuid üldmulje haakub pigem „modernse“ ehk „pehme stiili“ tendentsidega - ornamentaalne, üles-rullitud äärtega voldistik jne²⁵⁵. Sugulust on leitud ka Reinimaa ja Parlerite kunstiga²⁵⁶. Sarnase rüü käsitluse põhimõtet esindab ka Hakendoveri altari Jumalaise. Lähema võrdlemise tulemusena on oletatud, et spetsiifilised jooned Hakendoveri-meistri stiilis ei oma lähte kohta mitte Brabandi, vaid Maasi-piirkonna kunstis ning nikerdaja võib olla välja õpetatud just nimelt Liège'i „kroonimise-grupi-töökoja“ skulptori juures; kindlasti on ta kujunenud aga samas kunstilises keskses, niisiis Liège'is²⁵⁷.

Kuigi „Hakendoveri-meistri“ identiteet on teadmata, on kaudsed tõendid piisavalt tugevad tõendamaks, et meister jõuab Brüsselisse alles 15. sajandi vahetusel, on seal tegev

²⁵² **Steyaert, J.W.** The Sculpture of St. Martin's in Halle. **Didier, R. Steyaert, J.** Altar von Hakendover, lk 89-90. **Steyaert, J.W.** Sculpture in Brussels, lk 68.

Kahe figuuri võrdluse-teemalisest kirjavahetusest Peter Tängebergiga jäi samuti kõlama eelkõige sarnasus motiivide kasutamises. Sama perioodi skulptuuridega Skandinaavias ja Põhja- ning Ida-Euroopas tegelenuna juhtis uurija tähelepanu motiivide leviku problemaatikale antud perioodi kunstis ning nägi vaatamata sarnasustele figuuride vahel eelkõige erinevusi tüübis, aga ka stiilis. Kirjavahetus 27.02.2006.

²⁵³ www.kikirpa.be

²⁵⁴ **Late Gothic Sculpture**, lk 142.

²⁵⁵ Samas.

²⁵⁶ **Rhein und Maas I**, lk 388. **Didier, R. Steyaert, J.** Marienkrönung, Lüttich. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 101.

²⁵⁷ **Steyaert, J.W.** Sculpture in Brussels, lk 68.

sajandi esimesel kolmandikul ning tõuseb sajandi kasvades Brüsseli juhtivaks meistriks²⁵⁸. Talle või tema töökojale laiemalt on omistatud hulk erisuguseid töid, väikesemõõdulistest kiviskulptuuridest nikerd-retaabliteni. Ka Brüsseli raekoja tünpanoni prohvetite figuurid (dateeritud 1404-1405) näitavad selgeid seoseid Hakendoveri-altari Jumalaisaga, seda nii stiilis kui teostuses²⁵⁹.

Kui meistri varased tööd on selgelt mõjutatud Maasi-piirkonna traditsioonidest ja A.Beauneveust (ILL. 8 ja 9.), kuuluvad keskmise perioodi näited parimate nn. Madalmaade „pehme stiili“ esindajate hulka, märgatavad on Burgundia mõjud²⁶⁰. Noorimaks näiteks võib aga nimetada Dortmundi Reinoldi kiriku altarit (1415-20), mis oma väljenduskeelelt on juba klassikaline 15. sajandi „brabandi stiil“²⁶¹. Eelnevast tulenevalt on just Hakendoveri-meistrit peetud „brabandi stiili“ esiisaks²⁶².

Dortmundi altari kompositsioonis on säilinud ka Kristus ristil²⁶³. Ehkki suured lahknevused väikese krutsifiksi ja Harju-Risti kiriku Ristilöödu vahel võivad tuleneda mõningasest ajavahest ning erinevustest mõõtmetes, asuvad need kaks tööd teineteisest piisavalt lahus, et mitte omistada ühele meistrile.

Belgia kunsti probleeme 1400 a. ümber.

Tänane Belgia territoorium oli kõnesoleval perioodil jagatud Prantsusmaa ja Püha Saksa Rooma keisririigi vahel. Suures osas jooksis piir piki Schelde jõge – Flandria kuulus Prantsusmaaga ühte ja Brabant jäi *Reichile*. Piir kehtis, kuid 13. sajandi jooksul hakkas Prantsusmaa nii kunstiliselt kui poliitiliselt (dünastilised sidemed) ka Brabanti üha enam mõjutama. Seega on Pariis siin kunstilistes mõjudes kuni 15. sajandi alguseni väga oluline märksõna²⁶⁴.

²⁵⁸ **Late Gothic Sculpture**, lk 142.

²⁵⁹ **Didier, R. Steyaert, J.** Propheten vom Brüsseler Rathaus. – *Die Parler und der Schöne Stil I*, lk 88. Siingi on nimetatud nn. Beauneveu kunsti mõjusid: seoseid Pariisi õukonnakunstiga ühelt poolt ja Maasimaal levinud „parlerlike“ joontega teiselt poolt.

²⁶⁰ Näiteks Halle püha Martini kiriku skulptuurid (u. 1409), mille puhul on paralleele tõmmatud ka Jacob de Baerze loominguga. Vt. **Steyaert, J.W.** Sculpture in Brussels, lk 68. Alles 1990ndate lõpul atribueeriti Hakendoveri-altari meistrile ka mõned reatablifiguurid Inglismaal, Dorkingi püha Martini kirikus: **Woods, K.W.** Newly discovered work in England by the Master of Hakendover. - *Oud Holland*, 113. nr. 3, 1999, lk 93-106.

²⁶¹ Viimaseks meistrile atribueeritud tööks on retaabli fragment püha Peetrusega (1425-39), mis on juba selgelt hilis-gooti vormikõne väljendus: **Late Gothic Sculpture**, lk 148j. **Steyaert, J.W.** Sculpture in Brussels, lk 68.

²⁶² Samas.

²⁶³ Foto: www.bildindex.de

²⁶⁴ **Die Parler und der Schöne Stil I**, lk 73.

J.W. Steyaert tõdeb, et Põhja-Prantsusmaa skulptuuri ei ole süstemaatiliselt uuritud. Arusaam selle piirkonna näidetest käsitletaval perioodil luuakse peamiselt läbi kõrvutamise naaberregioonidega, ühenduslülilik Tournais, Hainaut, Mons ja Maasi keskus Liège²⁶⁵.

Maasimaa oli täna Belgia territooriumil asuvatest piirkondadest enne 15. sajandit kunstiliselt mõjukaim. Olulised on siin kontaktid Reinimaaga. Nii kasutasid juba 14. sajandi keskel Kölni piiskopid oma hauamonumentide valmistajatena Maasi (Liège'i) päritolu meistreid²⁶⁶, ehkki ka Kölnis leidus sel perioodil nimekaid skulptoreid. Teisalt avaldas Reinimaa kunst mõju ka Maasimaale, vahendades sinna muuhulgas ka Böömi kunsti²⁶⁷, mis segunes Pariisist lähtuvate mõjudega²⁶⁸.

14. sajandil olid olulised keskused ka Tournai ja Flandrias Gent (eelkõige tuntud hauaplastika poolest).

Kõigi eelpool nimetatud keskuste mõjud ilmnevad ka 14. sajandi lõpu Brüsselis, mis sel perioodil on aga kindlasti veel tagasihoidlikus positsioonis. Oma stiil hakkab siin välja kujunema 1400.a. paiku²⁶⁹, seda ehk ajendatuna eelkõige nendest kunstnikest, kes tulevad teistest tsentrumitest. Brüssel muutub oluliseks alles 1430ndatest aastatest, mil siin kujuneb Burgundia Madalmaade keskus²⁷⁰.

Arvestades Brabandi geograafilist ja poliitilist positsiooni on niisiis üpris ootuspärane kohata siin Pariisist lähtuvaid suundi kihistumas Maasi alade kaudu vahendatud Reini jõe äärse ja isegi "parlerliku" kunstiga. Läänepoolsete sidemete kõrval on Brabandil kindlasti kontaktid ka idaga²⁷¹.

Seega ei kujutanud tänase Belgia territoorium vaadeldaval perioodil homogeenset kunstilist ühtsust, mistõttu tuleb iga keskust vaadata eraldi²⁷². Hoopis eksitav on piirkonna kunsti iseloomustamiseks tervikuna kasutada terminit "franko-flaami kunst"²⁷³.

²⁶⁵ **Tahon-Vanroose, M.** Aspects of Late Gothic Sculpture. – Late Gothic Sculpture, lk 25.

²⁶⁶ Näiteks Walram von Jülich (surn. 1349) ja Friedrich von Saarwerdeni (surn. 1414) hauamonumendid. **Didier, R.** Probleme der Kunst in Belgien zwischen 1350-1410/20. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 78j.

²⁶⁷ Ka fakt, et Brabandi kivinikerdajad töötasid Prahast 1371-1375 aasta vahel kinnitab piirkonna otsesedki sidemeid idapoolse Euroopaga. **Didier, R.** Probleme der Kunst in Belgien, lk 78.

²⁶⁸ Didier rõhutab siinkohal, et taolisi tendentse võib kohata ka väga selgelt idapool Reini jõge

²⁶⁹ **Steyaert, J.W.** Sculpture in Brussels, lk 67.

²⁷⁰ **Tahon-Vanroose, M.** Aspects of Late Gothic Sculpture, lk 24-25.

²⁷¹ Oluline siin muuhulgas hansa liidu roll.

Kui varasemal perioodil transporditi kunstitoodangut põhjapoolse, Saksamaale ja ka Reini jõe piirkondaesse, eelkõige Brüggest, siis Brabant tõuseb siin esile alles 15.sajandi alguses. Näiteks illumineeritud käsikirjad Brüggest olid juba 1400 paiku laevadega saadetud üle kogu Euroopa – neid on leitud nii Visla jõe, Alam-Reini aladelt, Vestfaalist ja Lüübekist, ka Inglismaalt, Portugalist ja Böömi aladelt. Vaata lähemalt: **Blockmans, W.** The Cultural Market in the Burgundian Netherlands. – Late Gothic sculpture, lk 37-49.

²⁷² Läänes "Scheldegotik", idas Maasimaa ja nende vahel Brabant. **Didier, R.** Probleme der Kunst in Belgien, lk 79.

²⁷³ Vaata probleemi kohta lähemalt **Didier, R.** Probleme der Kunst in Belgien, lk 79.

Problemaatiline ühe või teise keskuse iseloomu tuvastamisel on aga teoste fragmentaarne säilivus²⁷⁴.

Näiteid André Beauneveu ja Böömi kunsti mõjudest Belgias.

14. sajandi viimasest veerandist on mitmeid näiteid kuulsatelt Pariisi õukonnas töötanud Madalmaade päritolu meistritelt teada ka tänaselt Belgia territooriumilt; otseselt on tunda ka nende mõju lokaalsetes töödes. Näiteks mõjukas A.Beauneveu saab tellimusi nii oma sünnipaigast Valenciennesist (Hennegau) kui Gentist, Mechelnist jne. Tekkinud situatsiooni on nähtud ka ühe taustana 1400 aastate “lääneliku” kunsti mõju laia leviku seletamisel ida pool, Reini jõega külgnevatel territooriumitel²⁷⁵.

Tihti rõhutataksegi 1400.a. paiku Brabandi ja Maasi aladel valminud tööde puhul André Beauneveu mõju. Järgnevalt nimetan mõned näited, mis seostuvad Hakenoveri altari Jumalaise näotüübiga ning pakuvad motiivilisi kokkupuutepunkte ka Harju-Risti Kristusele:

- André Beauneveule või tema töökojale omistatud apostli pea fragment Louvresis, dateeritud 1380-90ndatesse (ILL. 9)²⁷⁶.
- Sarnaseid näokujutus-tüüpe leiame ka hertsog Jean de Berry kuulsa psaltri miniatuuridelt, mida täna säilitatakse Pariisis, *Bibliothèque Nationales*. Dateeritud 1384-87, omistatud A.Beauneveule²⁷⁷.
- Prohvetite figuurid Bourgesis, *Musée Jaques Coeur*is. Dateeritud 1392-1405. Omistatud A.Beauneveule või tema töökojale²⁷⁸.
- Kolme kuninga skulptuurid Halle püha Martini kiriku portaalilt. Dateeritud 1380-90ndatesse. Meid huvitab näo ja juuste tüübi tõttu siin eelkõige Melchiori figuur (ILL. 11)²⁷⁹.

²⁷⁴ Väheste eksemplaride olemasolu tõttu on tänaseni pea täielikult eriuurimustest välja jäänud Antwerpeni kunst 1400. a. paiku.

²⁷⁵ Hilger, H.P. André Beauneveu, lk 44.

Olulist rolli mängisid samuti dünastilised seosed väiksemate Alam-Reini alade ja läänepoolsete keskuste vahel.

²⁷⁶ Didier, R. Apostelkopf aus Mehun-sur-Yèvre (Cher). - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 53-55.

Need, eelkõige Beauneveu töökoja poolt hertsog Jean de Berry lossi jaoks valminud tööd, olid perioodi kunstis väga mõjukad. On teada, et Burgundia hertsog Philipp Julge saatis 1393. aastal kaks oma peakunstnikku (Jean de Baumez ja Claus Sluteri) Dijoni lähedalt Champmolist Mehun-sur-Yèvre lossi töödega tutvuma, neid eeskujuks võtma ja insiratsiooni saama.

²⁷⁷ Hilger, H.P. Psalter des Jean de France, Hertsog von Berry. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 63j.

²⁷⁸ Palm, R. Propheten. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 55.

²⁷⁹ Didier, R ja Steyaert, J. Hl. Drei Könige. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 92-93. Melchiori figuuri autorina on oletatud nn. beauneveulikku stiili hästi tundvat meistrit. Teised kaks kuningat väljendavad aga kujutustüüpi, mida leiame ka Viini Stefani toomi põhjaportaalilt. Seega on Halle puhul, sarnselt Hakenoveri-

- Maasi päritolu Kristuse pea Tongereni Ristija Johannese kirikust, dateeritud 1370-80 (ILL. 10)²⁸⁰. Jne.

Üldistades iseloomustab seda 14. sajandi viimasel veerandil ja 15. sajandi vahetus alguses levinud peatüüpi: kaela varjav pikkade lainjate salkudena langev täishabe koos ülahaalt katvate kaunilt kujundatud vuntsidega ja ilmekas “realistlik” nägu, mida toonitatakse kõrgendatud põsesarnade, kortsuliste silmanurkade ja lauba ning poikvel suuga. Kõik eelpool nimetatud skulptuurid, kaasa arvatud Hakendoveri-meistrile omistatud varased näited, tulevad Harju-Risti Kristuse võrdlusmaterjalina arvesse eelkõige habeme ja vuntside kujutamisel kasutatud motiivide ning püüdluse tõttu edastada realistlikku füsiognoomiat. Et nimetatud näotüüp tuleb ette nii otseselt A.Beauneveu töökojaga seotud või temast vahetult mõjutatud tööde puhul, kui esineb nn. kaudseid mõjusid ka laiemalt²⁸¹, peaksime vaadeldud tüübi ja seda iseloomustavate motiivide levikut Harju-Risti krutsifiksi päritolu otsinguil mõtestama laiemalt, ajastule iseloomulikus kontekstis. Oluline on siinkohal rõhutada, et need 1400. aastate paiku lääne pool ringlevad motiivid ilmnevad ka Euroopa põhja- ja ida regioonides. Et taoline väljendusviis, eelkõige aga füsiognoomia individualiseerimine ja karakteriseerimine nn. Beauneveu-ringis ei olnud ainulaadne, viitavad näiteks 1375-85 paiku Peter Parleri juhtimisel valminud trifooriumi-büstid Praha toomkirikus²⁸².

Näiteid Brabandi ja Maasi krutsifiksidest 1400. a. ümber.

Vaatamata sarnaste motiivide ja naturalistlike püüdluste ilmnemisele näo ja habeme kujutamises, jääb niisiis ikkagi lahtiseks küsimus 1400. aasta paiku Brabandi või Maasi piirkonnas valminud krutsifikside lähemast sugulusest Harju-Risti Ristilööduga. See on küsimus siin kodunenud tüübist ja iseloomulikust stiilist tervikuna, sealhulgas sarnasustest niuderätiku ja keha kujutamisel.

altari figuride juhtumiga, tegemist ühelt poolt Pariisist lähtuvate beauneveulike stiilmõjude ja teisalt Brabandi ja Maasi aladel ringlevate böömi mõjude sünteesiga. Autorid rõhutavad, et oma loomult ei kuulu “Halle kuningad” seega Brabandi traditsiooni, vaid on tehtud nn. sissetulnud meistri poolt enne Brüsseli oma stiili välja kujunemist.

Böömi mõju Halle kirikus peale portaalkulptuuride nimetatakse ka arhitektuuris, kus on leitud analoogiaid Praha püha Vituse katedraaliga.

²⁸⁰ **Laat-gotische beeldsnijkunst I** – Kataloog: nr. 2 (inv. nr. 599)

²⁸¹ Mitmelgi juhul näib olevat skulptuuride autoreid raske lokaliseerida konkreetsetesse kunstikeskustesse. On tähelepanuväärne, et analoogsetele sünteesiilmingutele (Pariis ja Praha) osutatakse korduvalt ka Reinimaa kunsti puhul. Nn. beauneveu stiili mõju ulatub piirkonniti pikalt 15.sajandisse – näiteks nimetatakse siin kontekstis 1430nadteni Aacheni töökoda (Hütte). Reini aladest järgnevalt.

²⁸² **Hilger, H.P.** André Beauneveu, lk 43. Nendest edaspidi.

Problemaatiliseks muudab ülesande lahendamise asjaolu, et piirkonnas 1400 aasta paiku levinud krutsifikside-teema ei ole erialakirjanduses eraldi käsitlemist leidnud. Ka interneti kaudu kasutatavasse Belgia kunsti puudutavasse pildipanka²⁸³ on koondatud vaid üksikud näited. Samuti piirkonna vaadeldava perioodi skulptuuri puudutavates uurimustes laiemalt tuleb krutsifikse ülimalt harva ette²⁸⁴.

Eelnevast tulenevalt jääb võrdlusmaterjali esitamine paratamatult fragmentaarseks²⁸⁵, siiski julgeme selle vähese põhjal tõdeda otseste stiililiste kokkupuudete puudumist. 14. sajandi algusesse tagasiulatuva niuderätiku ülesehitus ja vaid kohati ettetulevad sarnasused figuuri üldtüübis ei ole piisavad pidamaks Harju-Risti krutsifiksi pärinemiskohaks Brabandi või Maasi piirkonda. Eelnevalt leitud motiivilisi sarnasusi näo kujutamises siinkirjutaja krutsifikside puhul ei kohanud. Leitud kokkupuuted, eelkõige skulptuuride puhul laiemalt ettetulev näotüüp, annavad seega tausta meie krutsifiksi dateeringu raamidele – 14. sajandi lõppu ehk 1400 a. paiku. Pärinemiskoha otsinguid tuleb aga jätkata.

VI. 1. 5. Reinimaa ja Vestfaali näiteid u.1400.

K.Markus elimineerib võimaliku päritolu piirkonnana Alam-Reini ala 14. ja 15. sajandi alguse krutsifiksid. Markus toetub siin 1917. aastal ilmunud Eugen Lüthgeni teosele²⁸⁶ ning leiab, et Alam-Reini piirkonna kunsti iseloomustab eelkõige “ilmetud, tühjad näod” ning alahoidlikkus – kompositsiooni ja detailikäsitus on kinni juba järeleproovitus, samuti kartlikkus looduslähedase (naturalistliku) kujutamisi viisi ees²⁸⁷. Ka Kölni kunstiringi kuuluvad krutsifiksid ei sobinud – need kannavad Risti Kristusele võõrast “müstilise ekstaasi” ja intensiivse emotsionaalsuse meelsust²⁸⁸. Üldistava jutu kinnituseks ei too K.Markus aga ühtegi konkreetset näidet.

Nii Alam- kui Kesk-Reinist leiame siiski arvukalt skulptuure, mille väljendusvahendites on rõhku pandud ka detailidele ja nägude individualiseerimisele, nii

²⁸³ www.kikirpa.be

²⁸⁴ **Late Gothic Sculpture** – näiteid vaid 15.sajandi II poole krutsifiksidest. **Die Parler und der Schöne Stil I** – Madalmaade kunsti käsitlev osa lk 73-120, sealhulgas mitte ühtegi näidet monumentalkrutsifiksidest, üks näide 1400 paiku dateeritud kullatud prantsuse päritolu emailkrutsifiksist (värvitahvel nr. 3) ja 1420ndatesse dateeritud Kolgatagruppi kujutav miniatuurne reliikvia hoidja (lk 116). Vaata ka katalooge: **Laat-gotische beeldsnijkunst; Rhein und Maas** jne. On huvitav et nii Belgia pildipangas kui publitseeritud katalogides ei leia me ühtegi 14.sajandisse või 15. sajandi algusesse dateeritud liilia-lõpmikega krutsifiksi!

²⁸⁵ Näiteks: ILL. 12-15. Illustreerivad näited on kättesaadavate hulgast enim kokkupuutepunkte pakkuvad.

²⁸⁶ **Lüthgen, E.** Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Strassburg 1917.

²⁸⁷ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 166.

²⁸⁸ Samas.

mõnigi kord on tausta taolisele kujutuspuüdlusele otsitud Pariisi/Madalmaade ja Parlerite töökoja otseses²⁸⁹ või kaudses mõjus. Arvukaid näited leiame kogu 14. sajandi lõpu Reini-äärsest kunstist²⁹⁰. Mõeldamatuks muudab aga üldistuste tegemise asjaolu, et näitkeks Kesk-Reini piirkonna kunsti iseloomustab 14. sajandi lõpus arvukate erisuguste stiilisuundade kõrvuti eksisteerimine. Erinevad produktsioonikeskused Mainzis, Frankfurtis, ka Bingenis töötavad kõrvuti, kuid tihti tellitakse ühte või teise piirkonda oma suurimal mõjutusalal valminud loomingut²⁹¹. Alam-Reini piirkond on aga tugevamalt sõltuv sellest, mis toimub Kölnis ja selle ümber, ka lääne pool²⁹². Rangelt võttes ei tohiks me niisiis samastada Kölni ja Reinimaa stiilijooni, ega rääkida “kesk-reinilikust” kunstist.

Arvamus, et Harju-Risti krutsifiks ei lase end üldse 14. sajandi lõppu või 15. sajandi algusesse dateeritud Alam-Reini krutsifiksidega ning intensiivse emotsionaalsuse tõttu ka Kölni näidetega seosesse viia²⁹³, ei vasta päris tõele. Muuhulgas osutab ka K.Markus kehakujutamise tüübile, millele on iseloomulik figuuri eendumine ristilt ning mida tuleb siiski ette ka Reini aladel. Seda tüüpi iseloomustab lisaks jalgade kõverdamine põlvedest ja põlvedeni ulatuv diagonaal- ja vaagenvoltidega kujundatud niuderätik, õlgadelt langevad juuksed jne (ILL. 16-18) – tüüp, mis tuli kohati ette ka eelpool vaadeldud Madalmaade 14. sajandi vahetuse ümber dateeritud näidete puhul. Nimetatud kujutustüüp on antud perioodil laialt levinud üle kogu Euroopa ning tuleb sealhulgas tihti ette ka Reini-äärsetes piirkondades.

Kölni 14. sajandi lõpu ja 15.sajandi alguse kunstis on väga armastatud nn. *crucifixus dolorosus*’e tüüp (ILL. 18)²⁹⁴. Ikonograafiliselt me nende näidetega küll lähemaid kokkupuuteid ei leia, kuid saame teha üksikuid tähelepanekuid. Nii kohtame tihti sarnast niuderätiku kujutamises – tugevalt vastu puusi liibunud ning üksikute diagonaal ja vaagenvoltidega kujundatud *perizonium*, kõverdatud põlvedega sirgelt ristil rippuv figuur,

²⁸⁹ Kölni toomi apostlite füsiognoomia on natuurilähedane ja tugevalt individualiseeritud. Toomkiriku Peetriportaali juures on 14. sajandi viimasel veerandil muuhulgas tegevad Parlerite *Bauhütte*ga otseselt seotud meistrid. Juhtivateks tegijateks Heinrich Parler - Peter Parleri vennapoeg, kes suundus Kölni 1370ndate lõpus, ja Michael II. von Savoyen. Siit lähtuvalt on ilmsed “parlerliku kunsti” sidemed Reinimaaga laiemalt. **Lauer, R.** Köln, Dom, Petersportal – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 159-168.

²⁹⁰ Kesk- ja Alam-Reini kõrval tuleb Parleritest otseselt või kaudselt mõjutatud töid ette ka lõuna pool – vaata näiteks **Meurer, H.** Sog. Jeremias und sog. Isaias um. 1360. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 323; **Meurer, H.** Kreuzträger und Schmerzensmann um 1370. Schwäbisch Gmünd, Heiligkreuzmünster. – Die Parler und der Schöne Stil I, 324; **Wortmann, R.** Die Parlerplastik des Ulmer Münsters. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 328-332. Samuti Maulbronnki tsisterlaste kloostri kirikus asunud reljeefide meistris on nähtud Parlerite stiili järgijat: **Meurer, H.** Passionsreliefs. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 335-337. Jne.

²⁹¹ **Die Parler und der Schöne Stil I**, lk 235.

²⁹² Samas, lk 215jj.

²⁹³ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 166.

²⁹⁴ Termin koondab ekstreemset kannatust väljendavaid näiteid, vaata selle kohta: **Neue Forschungen zur gefassten Skulptur** des Mittelalters. Die gotischen Crucifixi Dolorosi. Hrs. Von Ulrike Bergmann. München 2001.

käed V-kujuliselt välja sirutatud²⁹⁵. Huvitavamaid näiteid siinjuures on U.Bergmanni poolt 14. sajandi lõppu dateeritud krutsifiks (52 sm) Kölni *Schnütgen-Museumist* (ILL. 20). Siin näeme Kölnile sel perioodil iseloomulikku ekspressiivselt kannatavat Kristust, paralleelse Harju-Risti krutsifiksile leiame aga niuderätiku kõrval (just niuderätiku stiili arvesse võttes on see skulptuur dateeritud vahetult 14. sajandi lõppu) ka kehakujutamises – muskulatuurne ülakeha, rõhutatud roietepiirkond ja kõhulihased, kõverdatud põlved, pinges sääremarjad jne²⁹⁶. Erinevused on silmatorkavamad pea kujutamise tüübis.

Vestfaali päritolu näidetest tooksin eelkõige esile u. 1400. a. dateeritud krutsifiksi *Schnütgen-Museumist* (ILL. 21)²⁹⁷. Figuur ripub sirgena ristil, jalad põlvedest kõverdatud, pea pisut paremale pööratud, pilk suunatud alla, käed sirgelt diagonaalselt üles sirutatud. Niuderätiku kujunduses kohtame sarnaseid põhimõtteid Harju-Risti Kristusega. Siin näeme ka jõulist ülakeha selgelt markeeritud kaarjalt kujutatud roietepiirkonnaga. Tugevalt on rõhutatud samuti kõhu- ja roietevahelisi lihaseid ning pinges käsi ja sääremarju. Samas on ülakeha edasiandmine jäänud nõ. summaarseks. U.Bergmann nimetab krutsifiksi sarnasust 14. sajandi II poole ja lõpuosa üldtüübi ja niuderätiku kujutamise, stiililiselt järgitakse siin neid eeskujusid aga mahendatud vormis. Silmatorkavad on erinevused eelkõige alakõhu kujutamises (meie Kristusel kõht punnis, siin aga sisse tõmmatud) ja pea stiilis, okaskrooni tüübis; ka on skulptuuride valmistamise osas lahknevusi – Vestfaali krutsifiksil on pea eraldi tükina kehaga liidetud, kuid sarnaselt Risti Kristusele ei ole figuur õõnestatud. Kahtlemata on siin tegemist samade kehakujutuse põhimõtetega, mida näeme ka meie poolt uuritavas krutsifiksis. Huvitaval moel on ka figuuride proportsioonides teatavaid kokkupuuteid – figuurid mõjuvad alakeha osas lühemana – U.Bergmann arvates just nn. korpuse osa näib sellest tulenevalt olevat altvaatele orienteeritud²⁹⁸.

Vaatamata üksikute kokkupuudete leidmisele Kölni, aga eelkõige Vestfaali krutsifikside hulgas, tuleb nimetada, et Kölni ja Vestfaali maalikunstis on sajandi lõpus ja 15. sajandi alguses lisaks leviv ka teine krutsifiksi tüüp - nn. Veroonika-meistri tüüp²⁹⁹. Siin

²⁹⁵ Vaata ka näiteid **Palm, R.** Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen in der Kölner Skulptur um 1390-1440. – Kölner Domblatt. Köln 1977, lk 43-74.

²⁹⁶ **Die Holzkulpturen des Mittelalters** (1000-1400). Kataloog, lk lk 365-67. On huvitav, et selle näite puhul on ristipuu nikerdatud pöögist. Oluline siinkohal meeles pidada ka fakti, et Harju-Risti krutsifiksi algne polükroomia on hävinud, mistõttu tänane pilt ei anna meile ettekujutust figuuri originaalsest väljanägemisest.

²⁹⁷ **Die Holzkulpturen des Mittelalters II** (1400 bis 1540). Museum Schnütgen. Köln, 2001, lk 371-374. III. lk 373. Rist ei ole originaalne.

²⁹⁸ **Die Holzkulpturen des Mittelalters II**, lk 372. Erinevused omavahelises võrdluses võivad tuleneda ka erinevustest mõõtmetes (Harju-Risti Kristus 175sm ja Vestfaali näide u. 40 sm).

²⁹⁹ **Zehnder, F.G.** Der kleine Kalvarienberg. Meister der hl. Veronika. Die Parler und der Schöne Stil I, lk 210.

näeme saledat, pikaks venitatud figuuri, paremale õlale langetatud pea ja sulni ilmega. Jõuline, muskulatuurne ja realistlik kujutusviis on asendunud mahedate, idealiseeritud vormidega. Sarnast tüüpi kohtame ka skulptuuris, tüübi levik on laia ulatusega, tulles tihti ette ka Kesk-Reini kunstis³⁰⁰.

Olulisim järelendus Harju-Risti krutsifiksi kontekstis, mida me Reini-äärsete alade krutsifiksides tutvudes teha saame, on asjaolu, et otsitavat kehakujutustüüpi tuleb ette nii Kölni mõjusfääris kui Vestfaalis, samuti niuderätiku osas leiame paralleele. Ehkki otsitavat peatüüpi – iseloomuliku täishabeme ning pikkade juustesalkude ja realistliku näoväljendusega – ei ole siinkirjutaja uuritava piirkonna krutsifiksides hulgas kohanud, tuleb seda tüüpi jällegi (sarnaselt Madalmaadega) tihti ette perioodi skulptuuriproduksioonis Reini-ääres laiemalt. Nende teoste väljendustausta on tihti seostatud Pariisi “beauneveu-perioodi” või Parlerite kunstiga³⁰¹.

VI. 1. 6. Böömi-Sileesia-Preisi näiteid u.1400.

Böömi kunst ja Parlerite töökoda

14. sajandi II poolel ja 15. sajandi alguses on böömi plastikas kolm perioodi, mil ta Euroopa kontekstis esile tõuseb: 14. sajandi kolmanda veerandi skulptuur, Praha Parlerite *Bauhütte* ja viimaks “ilusa stiili” kõrgpunkt 1400 a. paiku. Tõusu esimene faas oli ilmselt mõjutatud Pariisis toimuvast loomingust, sellest, mis Reinimaa kaudu edasi itta levis. Olulisima esindaja töökoda (*Meister der Madonna aus Michele*) töökoda asus sel perioodil Brnos/ Brünnis³⁰².

Teine faas on selgelt seotud Parlerite töökojaga Prahas ja saavutas oma kõrgpunkti 1370-80ndatel. Juhtivaks meistriks oli Peter Parler, kelle kunstilist päritolu tuleks uurijate arvates otsida Švaabimaalt, kuid kes kindlasti tundis hästi ka Reinimaa ja Pariisi skulptuuri;

³⁰⁰ Vaata näiteid - **Benedum, C.** Die Kreuzigung von St. Stephan zu Mainz. – Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte. Dettelbach: Röhl 1997, nr. 10, lk 38-50.

³⁰¹ Soovituse otsida võimalikke Harju-Risti Kristuse kokkupuuteid lähemalt Euroopa ida ja põhjapoolsest kunstist andis ka Kölni keskaegse skulptuuri spetsialist Ulrike Bergmann: kirjavahetus 09.12.2004. Samuti J.W.Steyaert ning P.Tängeberg on osutanud Harju-Risti Kristuse võimalikule “östliche” päritolule – kirjavahetused: Steyaert 06.01.2005; Tängeberg 23.02.2006, 28.02.2006, 15.05.2006 jne.

³⁰² **Homolka, J.** Die Skulptur. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 643.

selgesti tuntavad on ka mõjud Itaalia kunstist³⁰³. 1380nadtel kerkivad Peter Parleri kõrvale uued isikud, kelle looming on seotud näiteks Praha Karli silla *Brückenturmiga*; oluline meie uurimise seisukohalt on asjaolu, et ka sellel stiiliastmel on selgeid kontakte prantsuse ja ilmselt ka Madalmaade kunstiga³⁰⁴. Parlerite *Bauhütte* saavutab suure kunstilise mõju Euroopas: nii Nürnbergis, Tüüringis ja Saksimaal, ka Sileesias ja Slovakkias ning Reinimaal jne, ulatudes lõunas Itaaliani.

Karl IV aja monumentaalsed representeerivad programmid asenduvad tema järeltulija Wenzeli ajal privaatses õukondliku loominguga. Viimane periood langeb 1380ndate teise poolde ja kestab u. 1400. aastani. Oluline baas sellelgi perioodil oli aga vaieldamatult Peter Parleri eeskuju³⁰⁵. Nii kestis “ilusa stiili” periood internatsionaalse gootika osana Prahas vaid lühikest aega.

Püha Wenzeli figuuri Praha püha Vituse katedraali Wenzeli kabelist (dateeritud u.1373) on peetud selle stiili ehtsaks inkunaabliks ja seda nii vormi väljendust, pinnatöötlust kui näotüüpi silmas pidades³⁰⁶. Siit saab alguse nn. ideaalpilt, mis on järgnevatele eeskujuks³⁰⁷.

Võrreldes kümnendi lõppu dateeritud Pšemysliidide-tumbade figuuridega on püha Wenzeli skulptuuri juuksed, habe ja iseloomulikud jooned vähem täpselt kujutatud, pigem üldistatumad. Ottokar I hauamonument (1377) nende tumbade reas on kirjalikult kinnitatud Peter Parleri töö (ILL. 25)³⁰⁸. Parlerite “käekirjale” iseloomulikku näotüüpi on iseloomustatud nelinurkse pea, sügaval asetsevate silmade, rõhutatud põsesarnade, kortsutatud lauba ja pehmelt kaarduvate salkudega juuste ning habemete kaudu³⁰⁹.

Iseloomuliku dekoratiivsuse tõttu juuste ning habemete lineaarsete ja rütmiliste joonte edasiandmisel tuleks siinkohal nimetada ka Praha püha Vituse katedraali ülemise trifooriumirea büstide tsüklit (ILL. 22-24), dateeritud u. 1385. Neid töid on nähtud üleminekuetapina nn. hütten-skulptuuri ja uue “ilusa stiili” tüübi vahel³¹⁰. Hulk büstidest on omistatud konkreetselt Peter Parlerile, sealhulgas autoportree ning Johann von Luxemburgi büst.

³⁰³ Samas, lk 644.

³⁰⁴ Samas, lk 645.

³⁰⁵ Näiteid vt. **Homolka, J.** Die Skulptur, lk 646.

³⁰⁶ Samas.

³⁰⁷ Sarnase tähtsusega skulptuurina on paralleeliks toodud Beauneveu Katariina kuju Kortrijkis.

³⁰⁸ **Homolka, J.** Tumben der Pšemysliden. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 650-53.

³⁰⁹ **Prochno, R.** Höfische Skulptur, lk 32.

³¹⁰ **Homolka, J.** Praha, Veitsdom. Büstenzüklaus im unteren Triforium. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 655-57.

Samuti Praha Karli silla *Brückenturm* skulptuurid, mis kuuluvad nn. parleri-plastika hilisesse staadiumisse. Ka siin näeme püha Vituse katedraali trifooriumi büstidele omast portreelisuse taotlust. Selle kompositsiooni kaks ülemist figuuri – püha Adalbert ja püha Sigismund – on figuuridest noorimad, stiiliastmelt on need figuurid olulised “ilusa stiili” esindajad³¹¹.

Nimetatud näited tulevad Harju-Risti kiriku krutsifiksi võrdlusmaterjalina kõne alla pea-näo kujutustüüpi silmas pidades. Oluline on siin kortsude ja teiste detailide kujutamine: kortsud silmanurkades, kõrgendatud üla- ja alalaud, kortsutatud ja vaoline laup, kortsud ninajuurel jne. Eelkõige tuleb siin võrdlusmaterjalina arvesse Ottokar I nägu hauamonumendilt³¹². Ka juuste vormimine paralleelsete pikkade salkudena, mis kõrva kohal kaarduvad, samuti tugev täishabe ja ülahuult katvad vuntsid ning kõrged põsesarnad tulevad eelpool nimetatud tööde puhul aina ette.

Analüüsidest teoste valmimisaastaid on ilmne, et meie Ristilöödu järgib Prahas 14. sajandi viimasel veerandil Parlerite töökojaga seostatud näotüüpi, selge on ka, et me ei leia nendes töödes absoluutset vastet – Harju-Risti krutsifiksi meister on Praha kiviskulptuuride laadist selgelt mõjutatud, kuid rakendab individuaalset väljenduskeelt.

“Böömi krutsifiksi” näiteid.

Otsese võrdlusmaterjali leidmine böömi krutsifikside hulgast on problemaatiline materjali ebahütlase läbitöötamise tõttu erialakirjanduses. Vähesed näited skulptuuris, mis publitseerimist on leidnud, dateeritakse 15. sajandisse³¹³. Vahetult sajandi lõpust pärineb Praha püha Vituse katedraali näide (u.1390-1400) – iseloomulik sügavale langenud pea, spiraalselt keerdunud juuksesalgud, mis meenutavad nn. müstilisi krutsifikse ja väga realistlikult kujutatud keha³¹⁴. Selle tööga me otseseid kokkupuuteid ei leia. Kristuse esitamises 1400. a. paiku nii skulptuuris³¹⁵ kui maalil ei kohta me Harju-Risti krutsifiksile omast pikka habet, mis on iseloomulik pigem Ristija Johannest või apostleid kujutavatele töödele. Ka pikkades salkudes rinnale langevad juuksed ei kuulu nende teoste

³¹¹ **Homolka, J.** Praha, Altstädter Brückenturm. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 666.

³¹² Vördle ILL. IV ja II. 25.

³¹³ Näiteks krutsifiks Praha *Teyn*’i kirikust, täna Rahvusgaleriis, dateeritakse 1410-1420. **Homolka, J.** Kreuzigungsgruppe. - Die Parler und der Schöne Stil II, lk 695.

³¹⁴ **Homolka, J.** Christus am Kreuz um 1390-1400. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 683j.

Kutal, A. Gotische Kunst in Böhmen. Prague 1971, lk 125

³¹⁵ lisaks krutsifiksidele vt. ka pieta-skulptuure: **Kutal, A.** Gotische Kunst in Böhmen, ill 111-113; 122, 128; 131 jne.

väljenduselementide hulka. Küll aga näeme siin sarnast meeleolu ja vormilisi püüdlusi³¹⁶, armastust dekoratiivsete kiharate ja lokkide vastu, mida demonstreerivad ka Böömi aladelt pärinevad 15. sajandi alguse mustirraamatud, näiteks täna Viini kunstiajaloomuuseumis asuv *Skizzenbuch*³¹⁷. Eriuurijad on osutanud analoogsete pea-näotüüpide suurele levikule 15. sajandi alguse kunstis ning nende kasutamisele kuni üksikdetailideni.

Böömi tausta avaldumist näeme ka Austria kunstis – näiteks pikka aega nn. surnuaia-krutsifiksina kasutatud Ristilöödu Ruperstahlist (dateeritud 1400 a. paiku), mida iseloomustab keha sirge asend risti suhtes, sarnaselt meie näitele kergelt alla ja paremale kallutatud pea, pikkades lainjates kiharates rinnale ja seljale langevad juuksed ning dekoratiivsetesse lokkidesse seatud lühem täishabe, poikvel suu, peaaegu suletud silmad jne³¹⁸. S.Geppert arvab nimetatud näidet just näo-pea ja niuderätiku tüüpi silmas pidades tagasi ulatuvat 14. sajandi traditsioonidesse ning leiab üksikuid motiivilisi paralleele böömi kunstiga individualistliku terviklahenduse ja ekspressiivsuse rõhutamise tõttu. Viimast aspekti arvestades dateeritakse töö aga 1410/20.

Böömi kunsti kauget eeskuju on samuti arvatud Hermannstadi, tänasel Rumeenia territooriumil asuvas krutsifiksis³¹⁹, mille puhul G.Oldemeyer nägi tüpoloogilist sarnasust Harju-Risti krutsifiksiga, seda eelkõige figuuri asendit ristipuu suhtes silmas pidades³²⁰. Selle teose ristipuu alumiselt servalt leiti valmistaja nimi ja daatum – *hoc opus fecit petr(us) La(n)tregen von oestreich Anno domi(ni) milesimo CCCCXVII*. Risti otstes näeme evangelistide sümboleid, figuur mõjub ristil jässakana, rinnakorv ja niuderätik on esitatud skemaatiliselt jne. Enim on teost seostatud Wrocławis/ Breslau Corpus-Christi või Elisabeti kiriku 15. sajandi 20ndatesse dateeritud krutsifiksidega, niisiis Sileesia kunstiga³²¹.

Kui 14. sajandi II poole esindajad näitavad Sileesia alal (peamiselt Wrocławis valminud tööd) tugevat ekspressiivsust ja kannatuse rõhutamist, esindades nn. *crucifixus*

³¹⁶ Vaata detailide kirjeldust **Tängeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”, lk 52.

³¹⁷ **Kutal, A.** Gotische Kunst in Böhmen, lk 130. Ill. 141.

³¹⁸ **Geppert, S.** Ein Kruzifix des “Internationalen Stils” um 1400 aus Rupperstahl in Niederösterreich. - Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. 1996. Bd. 50, lk 187-194.

³¹⁹ **Machat, C.** Kreuzigung Petrus Lantregen, 1417. Sibiu (Hermannstadt, Nagyszeben), Kreuzkapelle. - Die Parler und der Schöne Stil II, lk 475.

³²⁰ **Oldemeyer, G.** Die Darstellung des gekreuzigten, lk 182.

³²¹ **Oldemeyer, G.** Die Darstellung des gekreuzigten, lk 182. Vördle nn. Dumlose-krutsifiksiga (u.1410) Wrocławis Barbara kirikust - **Braune, H. Wiese, E.** Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Breslau 1926. kataloog nr. 38., lk 24j.

dolorosuse tüüpi³²², siis 1400 aasta paiku valminud skulptuurid on selgelt kantud böömi kunsti mõjust. Nimetame siinkohal krutsifiksi Wrocław'i püha Kristofooruse kirikust (ILL. 26)³²³ või Münsterbergi matuse-kiriku krutsifiksi³²⁴. Iseloomulik on mõlemale näitele figuuri vertikaalne asend ristil, pea hoiak, meie näitele sarnane tugevalt markeeritud kõhu- ja rinnaosa, üldistatud ülakeha kujutamine, pinges käed, põlvest kõverdatud jalad ning diagonaal- ja vaagenvoltidesse ning külgedel rippuvate rätikusiiludesse kujundatud *perizonium*³²⁵.

Böömi ja Sileesia kunstist oli uuritava perioodil tugevasti mõjutatud ka nn. Suur-Poola territoorium. Sealt leiame ühe 1380nda aasta paiku valminud näite (ILL. 28 ja 28a)³²⁶, kus näeme sarnasust Harju-Risti krutsifiksile. Peale üldtüübi (figuur põlvedest kõverdatud, käed V-kujuliselt välja sirutatud, lai spiraaljas okaskroon, puusadelt vaagen- ja diagonaalvoltides langev niuderätik) tuleks siin tähelepanu pöörata juustekäsitlusele, mis sarnaselt meie näitele langevad pikkade salkudena rinnale ning on nikerdatud lainjate vagudena. Ehkki Poola Ristilöödul on täishabe lühem, leiame haakuvaid kujundusmotive siingi. Mõlema töö puhul on märgata püüdu edasi anda individualiseeritud ilmet.

Viimased paralleelid jäävad siiski illustreerima tõsiasja, et otsitavad motiivid ja tüübid ilmnevad ka 14. sajandi lõpu Poola aladel valminud töödes.

Näiteid Saksa Ordu aladelt.

Saksa Ordu aladelt pärinevad skulptuurid näitavad selged sidet böömi ja Sileesia “ilusa stiiliga” ja seda nii tüübis, stiilis kui tehnilistelt joontelt³²⁷. Suuremad mõjutused nn. internatsionaalsest gootikast avalduvad siin alles vahetult peale 1400 aastat³²⁸.

³²² Näiteks krutsifiksid Wrocław'i püha Barbara kirikust; diotseesi muuseumist: **Braune, H. Wiese, E.** Schlesische Malerei und Plastik, nr. 23 ja 25, lk 18. Vaata ka 1370-80ndatesse dateeritud näidet *Museum Narodowe w Warszawie* st: **Pankiewicz, A.** Kruzifix, Schlesien. - Die Parler und der Schöne Stil II, lk 496.

³²³ **Braune, H. Wiese, E.** Schlesische Malerei und Plastik, lk 32, nr. 71.

³²⁴ Samas, lk 32, nr. 72

³²⁵ Suuremate reservatsioonidega nimetame siinkohal veel 15.sajandi vahetuse algusesse dateeritud krutsifiksi Wrocław muuseumist. Vaata **Braune, H. Wiese, E.** Schlesische Malerei und Plastik, lk 32, nr. 73.

³²⁶ **Skubiszewski, P.** Triumphbogen-Kruzifix, Grosspolen – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 486. Dateeritud u. 1380.

³²⁷ **Tängeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”, lk 41. Ümberkaudsete piirkondade (sh. Böömi ja Sileesia) mõjust Saksa Ordu alade kunstile 14. sajandi lõpus, 15. sajandi alguses vaata ka **Labuda, A. S.** Die Retabelkunst im Deutschordensland 1350-1450. – Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum. Hrsg. H.Krohm,U.Albrecht, M.Weniger. Berlin 2004, lk 37-53.

³²⁸ **Skubiszewski, P.** – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 480

Oluline Danzigi kunstis 1400 a. paiku on erinevate piirkondade motiivide ja stiilide kombineerimine, looming on sel perioodil väga mõjutatud lõuna pool, nii Böömis ja Sileesias toimuvast kui ka Alam-Saksa ning sealt edasi läänepoolsetel aladel kodunenud väljendusviisidest³²⁹. Seetõttu on Saksa Ordu skulptuur P.Tångebergi sõnutsi väga ebahütlane, mis väljendub ka kvaliteedis.

Klassikaliseks näiteks on siin Moosese konsool Torunist/ Thornist³³⁰. Selle ja veel taoliste näidete puhul on osutatud otsestele mõjudele Parlerite kunstist³³¹. Ka siin ilmneb armastus detailide kujutamise vastu: kalligraafilised, ornamentaalselt mõjuvad lokid ja juustesalgud ning soov kujutada loomilähedaselt üksikmotiive (kortsusid laubal ja silmanurkades). Samal ajal on lisaks Böömimaale otsitud siin mõjusid ka Lääne-Euroopa (Madalmaade) kunstist³³².

Paraku on Poola Läänemere-äärsel territooriumil paiknevate teoste analüüsiga tegeletud vähe ning ebasüsteemiliselt³³³. Oluline panus krutsifikse puudutava uurimisseisu fikseerimisel on jällegi P.Tångebergi eriuurimus Vadstena krutsifiksist³³⁴. See Rootsis, Vadstena birgitiinide kloostrikirikus paiknev Ristilöödu on üksikjuhtum põhjamaises nikerduskunstis³³⁵. Varasemates uurimustes on tööd seostatud Lüübeki liiniga, P.Tångeberg näeb aga ühelt poolt Böömi kunsti mõju ning teisalt Preisi kunstile iseloomulikku. Just näo morfoloogia ning “naturalismi” püüdluste tõttu toob autor prototüübina näiteks Praha Wentzeli skulptuuri 1373. aastast³³⁶ - näeb siin aga stiilide segunemist ehk sünteesi Praha Wenzelist ja Toruni Moosese konsoolist – pilditüübist, mis iseloomustab Kagu-Euroopa pilditüüpi laiemalt.

Otsestele sidemetele Saksa Ordu alade kunstiga viitavad lisaks mitmed tööd tänasel Rootsi territooriumil³³⁷; krutsifiksist näiteks Färetunas (Uppland) asuv, mis seostub selgelt Danzigi Maarjakiriku krutsifiksiga – materjali (pähkel) silmas pidades, teisalt on aga oluline,

³²⁹ **Tångeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”, lk 27 - vaata näiteks Danzigi Maarjakiriku krutsifiksi ill. 22.

³³⁰ Samas, lk 47.

³³¹ **Kutal, A.** Gotische Kunst in Böhmen, lk 112, 121-125. **Homolka, J.** Die Skulptur, lk 643jj.

³³² **Kruszelinicka, J.** Moseskonsole. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 515.

³³³ Veel 1978. aastal ilmunud kogumikus “**Die Parler und der Schöne Stil II**” on Ordu aladel asuvale kunstile pühendatud vaid loetud leheküljed (lk 511-523, sh. illustratsioonid). Värskemaid probleeme tõstatavad artiklid - **Labuda, A.S.** Die Retabelkunst, 2004, lk 37-54 ja **Tångeberg, P.** Ordensländischer Kunstexport nach Schweden um 1400-1430. – Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum. Hrsg. H.Kroh, U.Albrecht, M.Weniger. Berlin 2004, lk 55-67.

³³⁴ Foto: <http://www.historiska.se/medeltidbild/>

³³⁵ **Tångeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”, lk 52.

³³⁶ Samas, lk 55.

³³⁷ Samas, lk 41. **Tångeberg, P.** Ordensländischer Kunstexport, lk 55 – nimetab siin et Rootsis on teada enam kui 40 Ordualade päritolu kunstiteost.

et just Danzigis ilmnevad jooned, kus böömi “ilusat stiili” segatakse stiliseeritud ja tugevalt väljenduva realismiga³³⁸.

Böömi mõjutustega Preisi krutsifikside näiteks on ka K-H. Claseni poolt Harju-Risti kiriku Ristilööduga seosesse viidud Elblagi/Elbingi Nikolaikiriku krutsifiks (ILL. 29 ja 29a)³³⁹. Clasen oli seisukohal, et Elbingi Kolgata-grupi valmistas Danzigi-Elbingi töökoda Madalmade päritolu meistri Johan van der Matteni juhtimisel, mistõttu on ka seletatavad mitte ainult Preisi, vaid kogu Ida-, Põhja- ja Lõuna-Saksa ruumis võõras, kuid hoopis Lääne-Euroopas kodunenud pildikeel. Elbingi gruppi puudutavates käsitlustes on pärast Claseni olulisi korrekture tehtud. Nii ei leita olevat õigustatud Danzigi ja Elbingi tööde sidumine Madalmaade päritolu meistriga, vaid nähakse kõnealuses krutsifiksis 15. sajandi alguse Preisi kunsti iseloomuliku väljendust, mis on mõjutatud ka naabruses asuvast Praha kunstist³⁴⁰.

Elbingi krutsifiksi iseloomustab: ekspressiivne kannatus, napp niuderätik, sellele piirkonnale iseloomulikult poolavatud suu ning väljanikerdatud esihambad, korgitserilaadselt spiraali keeratud juuksesalgud, ornamentaalselt teostatud lühike habe koos vuntsidega jne. Harju-Risti krutsifiksi historiograafias on Claseni-järgsed uurijad Risti ja Elbingi krutsifiksigruppide otseses seoses tugevalt kahelnud³⁴¹ ja seda õigustatult. Esiteks on Preisi Ristilöödule iseloomulik ekspressiivse kannatuse rõhutamine meie omale võõras, ka on keha ja rüü kujutamise tüüp selgelt teisel stiilastmel. Suuresti lahutab mõlemat näidet ka ajavahe. Kokkupuuteid leiame siin siiski üldtüübis - sirge hoiak ristipuul, V-kujuliselt väljasirutatud käed ning sarnases asendis jalgade ristamine kuulub kindlasti laiemalt levinud tüübi juurde, kuid on ka väga iseloomulikud Praha ja Danzigi kunstile³⁴².

Hoopis rohkem haakub meelsuselt ja keha-kujutustüübilt Harju-Risti krutsifiksiga Danzigi linnamuuseumis asuv krutsifiks Katariina kirikust (ILL. 30), dateeritud 1400 a. paiku³⁴³.

³³⁸ **Tängeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”, lk 22-28. See stiiliväljendus ei ole sama meie näitega. Iseloomulikud seal pea sirselt kõrvale sirutatud käed, tugev põlvede rõhutamine (nn. prisma-kujulised põlved), väga lühike, tihedalt liibuv niuderätik, lühikesed juuksed ja habe jne.

³³⁹ **Clasen, K.H.** Die mittelalterliche Bildhauerkunst I, lk 313.

³⁴⁰ **Tängeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”, lk 64.

³⁴¹ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 34; **Oldemeyer, G.** Die Darstellung des gekreuzigten, lk 178, 179; **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 164.

³⁴² **Tängeberg, P.** Das “Schöne Kruzifix”, lk 65.

³⁴³ K-H. Clasen tõdeb Katariina kiriku krutsifiksi märksa erinevat iseloomu võrreldes Preisi krutsiksidega ning leiab sarnasusi näiteks Maarja surma kujutava reljeefiga Danzigi muuseumist. **Clasen, K.H.** Die mittelalterliche Bildhauerkunst, lk 226j. P.Tängeberg osutab Danzigi Maarja-reljeefi selgetele seostele Böömi kunstiga – kirjavahetus 15.05.2006.

Eelnevast julgeme järeldada, et realistlik-ekspressiivne alatoon 15. sajandi alguse Preisi krutsifiksides ja ka Sileesia näidetes ei haaku Harju-Risti krutsifiksiga. Olulisemaid kokkupuutepunkte leiame aga nendes 14. sajandi lõppu dateeritud Ida-Euroopa töödes, mille puhul on nähtud laiemat tausta böömi kunsti iseloomulikus pildikeeles. Need kokkupuuted ilmnevad nii näo-pea kujutuses (ILL. 31) kui figuuri kinnitumises ristipuul, samuti keha kujutamises. Olulised märksõnad, millele peaksime tähelepanu pöörama, on habemete-vuntside dekoratiivne nikerdamine, realistlikult kortsude ja vagudega ilmestatud silmad ja otsmik ning paralleelsete pikkade salkudena korraldatud juuksed, mille puhul Tångeberg on näinud otsest viidet teoste idapoolsest päritolust³⁴⁴. Ka rahuliku, mõtliku meeleolu tõttu haakub Harju-Risti krutsifiks pigem böömi-sileesia-preisi liini 14. sajandi lõpu skulptuuridega.

P. Tångeberg oletab üheks Preisi aladel kõrge kvaliteediga silmapaistnud skulptuuride tagamaaks Saksa Ordu rahvusvahelisi sidemeid ja tihedaid seoseid Praha õukonnaga – just sealtkaudu võis böömi kunsti mõju põhja poole levida³⁴⁵. Küsimus kerkib üles eelkõige situatsioonis, kus Läänemere ruumis laiemalt kohtame vaid Ordu aladel nii puhtaid kui segunenud Böömi kunsti mõjusid.

Näo-pea tüüpi kõrvale jättes kohtame Harju-Risti krutsifiksile iseloomulikku kehakujutust (üldtüüpi) siiski ka Läänemere-ruumis laiemalt. Rootsi näidetest tuleks siinkohal nimetada 1400. aasta paiku dateeritud nn. Maglarpi ringi töid³⁴⁶. Ka Soome territooriumil kohtame sirgena ristil seisvaid, V-kujuliselt väljasirutatud kätega krutsifikse, kusjuures veel 15. sajandi algusesse dateeritud töödel esineb põlvepikkust niuderätikut³⁴⁷. Ka Schleswig-Holsteinis, Malcini kiriku Maarjakabelist leiame vihjeid sarnasele kehakujutustüübile, samuti Brandenburgi Pauluse kirikust³⁴⁸.

Kaugeleulatuvamaid sarnasusi viimati nimetatud tööde puhul Harju-Risti krutsifiksiga aga ei esine, ka ei pääse need näited lähedale kvaliteedi osas. Sarnaselt Vadstena krutsifiksile näib ka Harju-Risti Ristilöödu olevat üksiknäide Läänemere-äärses kunstis.

³⁴⁴ **Tångeberg, P.** Das "Schöne Kruzifix", lk 38. Et habemete-vuntside dekoratiivne kujutamine Läänemere-äärsel Poola skulptuuri puhul sajandi vahetusel tihti ette tuli, näitavad ka Danzigi linnamuuseumis eksponeeritud apostlite-figuurid Maarjakirikust (ILL. 31). Levinud motiivide kasutamisest lähemaid kokkupuutepunkte siin aga ei leia.

³⁴⁵ Samas, lk 58. **Die Parler und der Schöne Stil II**, lk 511j.

³⁴⁶ Vt. **Liepe, L.** Den medeltida träskulpturen i Skåne. Produktion och förvärv. Lund 1995. En Bilddokumentation, lk 248, nr. 35; lk 310 nr. 158. **Liepe, L.** The Törringe Master and his School: Ten Crucifixes in New Light. – Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext. Berlin 1994, lk 81-90. Fotod: <http://www.historiska.se/medeltidbild/>

³⁴⁷ **Nordmann, C.A.** Medeltida skulptur i Finland, ill. 172, lk 183; ill. 182, lk 192; ill. 204, lk 218. jne.

³⁴⁸ www.bildindex.de

KOKKUVÕTTEKS:

Harju-Risti krutsifiksi kehakujutuse ning niuderätiku tüüp on iseloomulikud eelkõige 14. sajandi kunstile. Sajandi vahetuse paiku levinud näo- ja juuste väljendusmotiivide kasutamine pakub tuge Harju-Risti krutsifiksi dateeringule 14. sajandi lõppu (u. 1400. a. paiku), mis toetab ka K. Markuse poolt pakutud valmistamisaega.

Harju-Risti Ristilöödu Madalamaade päritoluga sidumine baseerub aga senises erialakirjanduses hulgal eksimustel või on esile toodud näidetega leitud sarnasused levinud antud perioodi skulptuuris laiemalt. S. Karlingi poolt peamise võrdlusmaterjalina esitatud krutsifiksud Aldeneikist ja Loozist dateeritakse tänases uurimisseisus 14. sajandi algusesse. K. Markuse nimetatud ainus teos Harju-Risti krutsifiksi Brabandi päritolu tõestuseks on Jumalaisal Hakendoveri altarilt (1400-1404) *Goddelijke Zaligmakerkerkis*, kus näeme sarnaseid motiive näo- ja juuste/habeme kujutamises, mis on samas laiemalt levinud 14. sajandi lõpu ja 15. sajandi alguse Euroopas. Ka leitakse Hakendoveri-meistri varases loomingus otseseid seoseid Pariisi ning Maasialade ja seal levinud "parlerliku" kunstiga – Brabant saavutab oma kunstilise iseseisvuse alles 15. sajandi 20-30. aastatest alates. Vaatamata sarnaste motiivide leidmisele Harju-Risti krutsifiksi ja Madalmaade (sh. Maasimaa) skulptuuris, ei paku sealsed näited, sealhulgas krutsifiksud, meile otseseid vasteid.

Keha asendit ristil ja niuderätiku pikkust ning voldistiili silmas pidades leidub meie poolt uuritavale teosele sarnast materjali ka Vestfaali ja Kölni ümbruse krutsifiksud hulgas. Viimased langevad vahetust võrdlusingist välja eelkõige ekspressiivse kannatuse rõhutamise tõttu, Vestfaali krutsifiksud näiteid ei ole erialakirjanduses aga lähemalt käsitletud, ka on siinkirjutaja poolt leitud teoste hulk piisavalt napp, tegemaks kaugemale ulatuvaid järeldusi. Oluline selles kontekstis on aga Reini-äärses katedraali-plastikas laiemalt levinud näo-kujutuse tüüp, mida esitavad ka Pariisi "beauneveuliku" kunsti näited ning mille otsest tausta Kesk- ja Alam-Reini piirkonnas seostatakse teisalt tihti Praha Parlerite töökoja kunstiga.

Harju-Risti krutsifiksi juures esiletoodud motiivid (habe, juuksed, naturalistlik silmade-lauba kujutamine jne) on väga iseloomulikud Praha 14. sajandi viimase veerandi kiviskulptuuridele, mida on otseselt seostatud Parlerite *Bauhütte*ga. Lisaks laiemalt levinud motiividele, leidsime sealsetes töodes lähemaid kokkupuuteid ka detailides (näiteks Ottokar I hauaskulptuuriga, Johann von Luxemburgi büst Praha püha Vituse katedraali trifooriumilt jne). Harju-Risti krutsifiksi meister on Praha kiviskulptuuridest selgelt mõjutatud, kuid rakendab individuaalset väljenduskeelt.

Oluline on Böömi kunsti laiem mõju sajandi vahetuse kunstile, sealhulgas Sileesia ja Preisi aladel. Sealsed skulptuurid (ka krutsifiksid) näitavad selged sidet Böömi “ilusa stiiliga” ja seda nii tüübis, stiilis kui tehnilistelt joontelt. Vaatamata arvukatele kokkupuutepunktidele tänasel Poola territooriumil leiduvate ja Böömi kunstiga seosesse viidud krutsifikside/skulptuuridega, ei saa me tänase uurimisseisuga välja tuua ühtegi Harju-Risti krutsifiksile vahetult lähedal seisvat tööd. Meie Ristilöödu valmistamiskoha otsinguid raskendab internatsionaalsele kunstile 1400. aasta ümber omane erinevate motiivide ja tüüpide paralleelne esinemine mitmes Euroopa piirkonnas ning spetsiifiliselt krutsifikse puudutavate eriuurimuste vähesus. Käesolevas peatükis esitatud analüüs lubab aga lähemaid seoseid otsida Böömi-Sileesia-Preisi kunstist. Erialakirjanduses rõhutatakse tihti Saksa Ordu rolli Böömi kunsti vahendajana Läänemere ääres, analoogset tausta võiks ühe variandina oletada ka Harju-Risti krutsifiksi tellimisloole.

Teisalt ei saa täna jätta kõrvale võimalust, et Böömi 14. sajandi lõpu kunsti, samuti läänepool Reini jõge ilmnevaid motiive ja tüüpe ning iseloomulikku väljenduskeelt võisid vahendada ka Reini-äärsed piirkonnad, näiteks Vestfaali alad. Probleemaatiliseks jääb liiliamotiivi kasutamine³⁴⁹ ristipuu kujunduses, mis on kindlasti haruldane Läänemere-ümbruse kunstis.

Edasine uurimistöö saab toimuda ühelt poolt tehnoloogiliste ja materjali-spetsiifiliste uuringute ning teisalt võrdlusmaterjali jätkuva kogumise ning detailse kõrvutamise kaudu.

³⁴⁹ Sellest lähemalt ptk. VII.

VI. 2. Saatjafiguurid – Neitsi Maarja ja evangelist Johannes.

Iseloomulikud jooned:

Kahel pool Ristilöödud seisavad üleelusuurused saatjafiguurid – leinavad Neitsi Maarja ja evangelist Johannes. Skulptuure iseloomustab pikk sihvakas figuur, tihedasti vastu keha surutud rüü voogav voldistik ning kurblik melanhoolne meeleolu. Plokilaadsus ja voldijoonte selgus annavad mõlemale skulptuurile monumentaalse iseloomu. Saatjafiguuride pead on langetatud – nad ei vaata mitte Ristilöödud, vaid pilk on suunatud allapoole.

Neitsi Maarja (ILL. X) kannab rindade alt võõtatud kleiti ja selle peal lahtiste hõlmadega mantlit. Figuur seisab sirgelt, nn. kontraposti ehk klassikalist tugi- ja nõjajala kasutamist on aimata vaid parema põlve kumerdumisest kleidi all. Kleidi ülaosa on liibuv, vööst allapoole langedes moodustuvad pikad tihedad vertikaalsed voldid, mis pjedestaalini jõudes painduvad kahele poole jalalabade suunas. Mantli voldistikus domineerivad kaks motiivi. Esmalt hõlmade kokkuvõtmine kõverdatud küünarvarte alla ning randme kohal kujutatud kanga kogumid. Teisalt – ülakeha suletud piirjoonest vabanemine rüü alaosas, kus küünarnukkidest allapoole langeva mantli servad on kujundatud kaunilt voogavate lainjate ja torbikukujuliste, külgedel aga üksikute V-kujuliste voltidega. Mantli palistus on õlgadel tagasi pööratud ning moodustab krae. Vertikaalsust üldmuljes toonitavad ka pearätiku saledad, rinnuni ulatuvad toruvoldid. Rätiku alt paistvad Maarja juuksed langevad õlgadeni ning on nikerdatud vahelduvate sirbikujuliste sälkudena (ILL. XV). Meister on eraldi rõhutanud Maarja silmade üla- ja alalauge ning lisanud näole kurbuse ja leina meeleolu eenduvate kaarjate kulmude ja kergelt kortsutatud ninajuure väljatoomisega. Iseloomulikud on saledad ja pehmed näojooned – kaunis, sissepoole kaarega ninaselg, ümar lõug ning kokkusurutud huultega suu.

Evangelist Johannes (ILL. IX) kannab pikka alusrüüd ja selle peal varrukateta keepi, mis on iseloomulik riietustüüp apostlite kujutamisel keskajal, apostlitele kohaselt on ka Johannes nikerdatud paljaste varvastega. Aluseks olnud kujutustüüp seletab ka esmapilgul silma hakkavad erinevused kahe figuuri vahel. Erinevalt Neitsi Maarjast on meesfiguuri vertikaalsust mahendatud tihedate kaarjate voltidega rinnal ja V-kujuliste sügavamate

(vaagen-) voltidega kõhuosas ja allpool. Kaks figuuri moodustavad aga tervikkompositsiooni, sest ka Johannese juures näeme iseloomulikke alusrüüs voogavaid pikki vertikaalseid voldipaane, mis pjedestaalini jõudes varvaste juures murduvad kahele poole. Rüü harmoonilisele ülesehitusele lisavad täiust kätelt alla langevad lainjad mantliservad.

Johannese pea (ILL. XI) on proportsionaalselt suurem võrreldes Neitsi Maarjaga, ka on kurbust ja leina siin sügavamalt rõhutatud. Kulmud on madalad, rasked ülalaud langenud silmadele, väga detailselt on nikerdatud silmad, rõhutades lauservasid ning kortsus silmaaluseid – siin näeme selget erinevust võrreldes detailidega Maarja näos (ILL. XVII-XVIII).

On tõenäoline, et mõlemad figuurid on nikerdatud väga individuaalselt, võimalik et ka erinevate autorite poolt, millega oleks seletatav erinev suhtumine detailidesse; tervikmuljes on aga saavutatud figuuride ühtsus ja kooskõla.

VI. 2. 1. Senine uurimisseis - Madalmaad

S.Karling ning K. Markus näevad Maarja ja Johannese pärinemiskohana, sarnaselt krutsifiksile, 14. sajandi lõpu Belgiat³⁵⁰ ja seda vaatamata asjaolule, et kõik võrdluseks toodud skulptuurid kuuluvad Maasi-piirkonna 14. sajandi esimese poole näidete hulka.

S.Karling nimetab evangelist Johannese võrdlusmaterjalina püha Germanuse figuuri Huy Jumalaema kirikust (ILL. 32, 32a) ja püha Aegidiuse figuuri (ILL. 33, 33a) sama pühaku nimelisest kirikust Liège'is. Tähelepaneku nende skulptuuride dateeringute suhtes teeb juba K.Markus³⁵¹, viidates R.Didieri artiklile 14. sajandi Maasi-alade skulptuurist ja osutades piirkonna näidete kronoloogia problemaatilisusele. Selguse huvides tuleb aga märkida, et Didier rõhutab dateeringute problemaatilisust nende, 1330-1350ndatest aastatest pärinevate näidete osas, mille iseloomus peegelduvad selgemalt tuvastatavate nn. maasi stiili joonte asemel piirkonna kunsti laiemalt mõjutanud eri voolude ja suundumuste (näiteks tugev Kölni mõju) segunemine³⁵².

Mis puudutab aga eelpool nimetatud kahe pühaku skulptuure, siis püha Aegidiuse paigutab Didier selgelt seosesse maasi stiili 1330-40ndatesse aastatesse dateeritud näidetega, püha Germanuse skulptuur pärineb 14. sajandi vahetust algusest³⁵³.

Mõlemale skulptuurile on iseloomulikud kitsad õlad, kaarjad voldid esiküljel ning mantli langemisel tekkivad lainjad kaskaadid külgedel. Seega ühendab neid Harju-Risti Johannesega rüü üldine korraldus, lähemaid stiililisi võrdlusi, mis ühendaksid figuurid ühte ajaperioodi või veelgi enam, samasse piirkonda, ei esine. Ilmsed on ka erinevused näo ja juuste kujutamises.

Harju-Risti Maarja võrdluseks toob S.Karling Maasi-aladelt vaid skulptuuri Liège'i dominiiklastekloostri (ILL. 34) ning nimetab "madonnat Maastrichti minoriitide-kloostri

³⁵⁰ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 42. S.Karling nimetab meistrit, kes töötas Kesk-Maasi piirkonnas 1370/80ndatel. **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 171.

³⁵¹ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 170.

³⁵² **Didier, R.** Skulpturen des Maasgebiets, lk 27. Didier ei rakenda siin nn. maasi stiili kõikidele Maasi jõe ääres asuvatele skulptuuridele 1330-50ndatest aastatest.

³⁵³ Samas, lk 29. www.kikirpa.be

krutsifiksigrupist”³⁵⁴. Esimene neist dateeritakse täna jällegi 14. sajandi esimesse poole, Karling viitab siinkohal aga M.Devigne dateeringule 14. sajandi lõppu³⁵⁵.

K.Markus on arvamusel, et Maasi 14. sajandi skulptuur ei paku meile otseseid vasteid, ehkki sajandi esimese poole skulptuuridega võib teatavat sarnasust tõdeda, seda eelkõige võrdluses Liége’i töökoja skulptuuridega “saledate, tugevasti vastu keha surutud lühikeste käte” osas³⁵⁶. Markus nimetab, et selline kujutusviis oli Liége’i “visiitkaart” alates 14. sajandi keskpaigast, mis seob ka meie skulptuure selle piirkonnaga³⁵⁷.

Esiteks ilmnevad need R.Didieri poolt loetletud iseloomujooned juba 1320. aasta paiku ning kestavad ligikaudu sajandi 60ndate aastateni. Teiseks seob 14. sajandi esimese poole maneristlikena iseloomustatud Liége’i töökoja skulptuure peale saledate joonte ning liibuvate voldikaskaadide (olulised siin ühelt puusalt algavad teravatipulised koonjad toruvoldid (ILL. 36)³⁵⁸!) ka omapärane näotüüp – tugevalt etteulatuv lai nina, tõusvate kulmukaarte vahel ja laiad, pikaksvenitatud huuled³⁵⁹. Maarja-figuuridele on seal iseloomulik lisaks pearätiku tüüp, mis on tihti tanu-laadselt lõua alt kokku võetud³⁶⁰. Need iseloomujooned liidavad Liége’i töökojaga ka Markuse poolt näiteks toodud Kolgatagrupi saatjafiguure Vrerenist (ILL. 35)³⁶¹. K.Markus toob antud näite eelkõige Johanneste sarnasust ülesehituses ja tüübis silmas pidades – kergelt väljaulatuv puusajoon, parem käsi pead toetamas, vasak evangeeliumit hoidmas. Viimane osundis ei vii meid aga Risti Johannese päritolupiirkonna leidmisele lähemale – tegemist on pigem (ka erinevatel ajaperioodidel) laialt üle Euroopa levinud tüübiga, mida rakendatakse lemmikjüngri ning evangelisti kujutamisel kurvastavana risti jalamil.

Harju-Risti saatjafiguuride individualiseerimis-taotlusele osutades peab Markus Karlingi dateeringut 1380ndatesse aastatesse liialt varaseks, paigutades figuurid 14. sajandi viimasesse kümnendisse³⁶². On oluline rõhutada, et oma lõppjärelduse illustreerimiseks ei too K.Markus ühtegi Madalmaade päritolu skulptuuri 14. sajandi lõpust. Autor tõdeb vaid, et vastupidiselt krutsifiksile puuduvad siin konkreetselt Brabandi territooriumiga sidumiseks

³⁵⁴ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 42. Viimast näidet ei ole õnnestunud siinkirjutajal leida.

³⁵⁵ Samas. www.kikirpa.be. Vaata ka **Devigne, M.** La sculpture mosane, lk 59

³⁵⁶ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 170.

³⁵⁷ Samas

³⁵⁸ Kuulsaim näide on Maarja figuur la Gleize’st. Vaata ka **Didier, R.** Skulpturen des Maasgebiets lk 8j.

³⁵⁹ Samas.

³⁶⁰ Samas, lk 22.

³⁶¹ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 170. **Didier, R.** Skulpturen des Maasgebiets, lk 11.

³⁶² **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 171.

Individualiseerimis-suundumuste kohta 14.sajandi lõpu – 15.sajandi alguse skulptuuride juures vaata ptk. IV. 3.

ühised tõestusmaterjalid, kuid eeldada võib Harju-Risti figuuride ühist päritolu, tõenäoliselt Madalmaadest³⁶³.

Niisiis ei toeta S.Karlingi ja K.Markuse poolt esile toodud näited Harju-Risti saatjafiguuride pärinemist Madalmaadest või kitsamalt Maasi aladelt. Ka ei toeta nimetatud näited figuuride dateerimist 1370ndatesse aastatesse või 14. sajandi lõppu. Eelnevate autorite dateeringud näivad tuginevat eelkõige Reini-aladel paiknevate skulptuuride analüüsil.

VI. 2. 2. Senine uurimisseis – Vestfaal ja Reinimaa

S.Karling ja K.Markus arvavad õigustatult, et saatjafiguuridele iseloomulikku vormi tuleb 14. sajandi kunstis arvukalt ette üle kogu Euroopa. Jättes kõrvale tüpoloogilised kokkupuuted varasemate uurijate poolt välja toodud 14. sajandi “prantsusepärase” näidetega nii katedraalplastika kui puuskulptuuri osas³⁶⁴, mis ei vii meid ajastule iseloomulikust üldtüübist kaugemale, vaatame üle nende analüüsi otsesemalt toetavad näited.

Olulist tuge Harju-Risti Johannese dateeringutele leiab S.Karling Vestfaali ja Alam-Reini katedraalplastikast. Kölni toomkiriku Peetri-portaali figuuridega (ILL. 37) tõmbab Karling paralleele draperii stiili ja rüü korralduses, kuid tõdeb ka erinevust, arvates Kölni skulptuure jässakamateks (!), mis osutavat sajandi lõpu maitsele³⁶⁵. Ka K.Markus nõustub Kölni figuuride sarnasusega vaid üldtüübis³⁶⁶.

S.Karling otsib järgnevalt seoseid Soesti Wiesenkirche portaaliskulptuuridega (ILL. 38.), pakub neid töid Harju-Risti Johannesele otsesteks “sugulasteks” just proportsioonides, hoiakus, mantli korralduses, aga ka flegmaatiliselt, laia ja jõulise lõuaga näotüüpi silmas pidades³⁶⁷. Samasse ajavahemikku (1370-80)³⁶⁸ dateerib Karling ka Harju-Risti Johannese. See argumentatsioon ei tööta vastu seisukohale Harju-Risti saatjafiguuride Madalmaade päritolust, S.Karling toetub siin võimalusele “prantsuse-vallooni eeskujudest”, leides, et *Wiesenkirche* portaaliskulptuurid pole teostatud “vestfaali inimese” poolt - meisterkonna

³⁶³ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 171.

³⁶⁴ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 39.

³⁶⁵ Samas, lk 37.

³⁶⁶ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 168.

³⁶⁷ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 37.

³⁶⁸ Samas. Karling toetub siin W.Pinderile, kes dateerib Soesti portaalifiguurid 1370-80ndatesse. **Pinder, W.** Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum ende der Renaissance, Wildpark-Potsdam, 1924, lk 57.

Madalmaade tausta toetavad ka “suguluses olevad” Münsteri *Überwasser*i kiriku skulptuurid (ILL. 39-40)³⁶⁹.

K.Markus juhib tähelepanu, et uuemas kirjanduses dateeritakse Soesti *Wiesenkirche* portaaliskulptuurid 1390-95³⁷⁰, seega ei ole nad vanemad Kölni toomkiriku Peetri-portaali omadest, vaid pigem viimastest eeskujude võtvad³⁷¹. Markus leiab, et “vastupidiselt Kölni Peetri-portaalile on siin kokkupuutepunktid keha ja rüü kujutamisel vaieldamatud”³⁷².

Antud uurimustöö ei ole koht ülevaate andmiseks Soesti *Wiesenkirche*, Münsteri *Überwasserkirche*³⁷³ ja Kölni toomkiriku³⁷⁴ portaalide skulptuuride ülimalt komplitseeritud omavahelistest ja naaberaladelt tuletatud mõjudest. Ühelt poolt ei saa me Münsteri ja Kölni toomkirikuid otsesesse kunstilisse seosesse arvata, sest sealsed mõjud on erinevat päritolu. Teisalt ei ole diskussioon Münsteri kiriku skulptuuride meisterkonna päritolust ammendavale tulemusele jõudnud, ehkki uurimustes domineerivad seisukohad Maasi piirkonna mõjust, mis ei luba Münsteri figuure tõepoolest Vestfaali plastikale tüüpiliste näitena käsitleda³⁷⁵. S.Karlingit huvitanud Soesti skulptuure seostatakse aga selgemalt Vestfaali lokaalse kunstiga.

Eelpool nimetatud Münsteri ja Soesti näited haakuvad eelkõige 14. sajandile iseloomuliku draperiitüübi tõttu, voldi käsitus on nendes töödes aga selgelt üldistatud ja teisel stiiliastmel³⁷⁶. Kindlasti ei ole siin lähemaid kokkupuuteid Maarja ja Johannese näotüübi ja figuuride tervikmuljega.

Johannese figuuri dateeringus lähtub K.Markus muuhulgas draperiist ning toob järgnevalt välja rea hauamonumente Trierist ja Mainzist, sealhulgas S.Karlingi poolt nimetatud Gerlach von Nassau hauamonumendi Eberbachis³⁷⁷ ja leiab, et selline voldikujutusviis, samuti rüükorraldus tervikuna oli Kesk-Reini aladel levinud eelkõige 1370-80ndatel³⁷⁸.

³⁶⁹ Karling, S. Medeltida träskulptur, lk 38.

³⁷⁰ Markus, K. Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 168. Neu-Kock, R. Maria und Heilige. Soest, Ev. Pfarrkirche St. Maria zur Wiese. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 219j

³⁷¹ Neu-Kock, R. Maria und Heilige, lk 219.

³⁷² Markus, K. Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 168.

Kölni Peetriportaali mõju Soesti figuuride juures on nähtud eelkõige draperiis, näotüübilt on Soesti näited Kölni omadega võrreldes jõulisemad ja pisut “elulähedasemad”. Neu-Kock, R. Maria und Heilige, lk 219

³⁷³ Neu-Kock, R. Maria und Apostel aus der Überwasserkirche Münster. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 218. Dateerib skulptuurid 1364-1374.

³⁷⁴ Lauer, R. Köln, Dom, Petersportal, lk 159-168.

³⁷⁵ Probleemide iseloomu kohta lähemalt vaata. Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, lk 75j, lk 84 ja lk 181 viide 368-370.

³⁷⁶ A.E. Albrecht nimetab, et Soesti portaaliskulptuuride puhul ei ole tegemist kunstilise originaalsusega, vaid vormilise skemaatilisusega ning on selgemalt mõjutatud Kölnist. Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, lk 75.

³⁷⁷ Karling, S. Medeltida träskulptur, lk 37. Czymbek, G. Wandgrab des Mainzer Erzbischofs Gerlach von Nassau. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 247j

³⁷⁸ Markus, K. Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 167-168. Vaata näiteid draperii-figuuridest perioodi hauaplastikas - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 249-251.

Lähedasema võrdluseksemplari Harju-Risti Maarjale leiab S.Karling Reini jõe piirkonnast, mitte kaugel Kölnist, Altenbergi tsistertslaste kloostrikirikus asuvas krahv Gerhard I von Jülich ja abikaasa Margarete von Bergi hauamonumendis (ILL. 41, 41a)³⁷⁹. Toetudes E.Lüthgenile näeb S.Karling siin “prantsuse karakterit”, figuur on seega valmistatud “prantsuse kunstniku või seal koolitatud madalmaalase poolt”. Karling tõdeb, et Margarete kuju ei ole identne meie poolt uuritava figuuriga, kuid leiab otseseid sarnasusi naiste hoiakus, rüü korralduses, mantli langemises, rullvoltides jne, millest lähtuvalt eeldab kahe figuuri pärinemist samast kunstipiirkonnast³⁸⁰.

K.Markus juhib siinkohal tähelepanu, et hilisemas erialakirjanduses seostatakse hauamonumenti eelkõige Kölni toomi töökojaga³⁸¹, kuid nõustub Karlingiga, et naised on näost väga sarnased, samuti kleidi ja pearätiku voldistikus ning rüü ülesehituses näeb kokkupuuteid, erinevused saavad aga ilmsiks kanga langemises jalgadele³⁸².

Tuleb nõustuda, et Risti Maarja ja Margarete vahel on tõepoolest märkimisväärset sarnasust, kuid seda vaid figuuri ülesehituses. Lähemal vaatlusel silma hakkavad lahknevused, puudutavad nii pearäti kui mantli palistuses jooksvate toruvoltide iseloomu, kindlasti aga erinevat näotüüpi. Sellist rinnal palves käsi hoidvat naisetüüpi tuli perioodi plastikas tihti ette – eelkõige levis hauaplastika figuuride³⁸³, harvem ka ettekuulutust vastuvõtva Maarja kujutamisel. Käte asendist tulenevalt on Harju-Risti Maarja ja Margarete von Bergi puhul sarnaselt korraldatud ka rüü langemine. Ilmne on niisiis mõlemale figuurile eeskujuks olnud, sellel perioodil laiemalt levinud üldtüübi peegeldus, mitte ühe piirkonna eripära³⁸⁴.

Miks K.Markus ja S.Karling ei vii saatjafiguure otsesesse seosesse reini-vestfaali näidetega, ehkki toetuvad nendele dateeringutes? S.Karling oletab varasemale kirjandusele viidates, et nii välja toodud kirikute portaalide figuuride meistrid kui ka näiteks Altenbergi Margareta kuju autor ei ole Vestfaali päritolu ning neis väljenduv stiil on kodunenud läänepoolses kunstis. See argument ei tööta aga tänases uurimisseisus. K.Markuse järgi iseloomustab Kesk- ja Ülem-Reini skulptuure “närviline, lõõmav ekstaas”, Alam-Reini

³⁷⁹ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, ill.31.

³⁸⁰ Samas, lk 40j

³⁸¹ **Palm, R.** Grabmal Gerhards von Jülich und seiner Frau. – Die Parler und der schöne Stil I, lk 175-177: valminud peale 1389 aastat. Vaata. ka www.bildindex.de

³⁸² **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 168

³⁸³ Et vaadeldav tüüp just perioodi hauaplastikas populaarne oli, tõdeb ka K.Markus. Leiab aga ekslikult, et just lainjad toruvoldid olid eelkõige Prantsusmaal ja sellega seotud piirkondades levinud. **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 169. Taolist volditüüpi tuli perioodi skulptuuris siiski laiemalt ette.

³⁸⁴ Siin on võrdlemisel oluline selgelt eristada, kas võrreldakse stiili või tüpoloogilisest aspektist!

skulptuure aga rahulik, kuid siiski ilmetu näotüüp. Erisused nägudes ja meeleolus ei luba tal Harju-Risti skulptuure reini-vestfaali kunstiga siduda, vaid osutab Madalmaade traditsioonile³⁸⁵.

Mõlema autori poolt esile toodud näited piirduvad Reini-Vestfaali alade katedraalplastika esindajatega kiviskulptuuris.

VI. 2. 3. Madalmaade näiteid 1400. aasta paiku.

Madalmaade või Vestfaali päritolu on erialakirjanduses otsitud ka mitmete Lüübekis asuvate kiviskulptuuride puhul³⁸⁶. Madalmaade liini oletab A.E. Albrecht 1400 aasta paiku valminud Lüübeki dominiiklaste kirikust pärineva tsükli (targad ja rumalad neitsid, apostlid ja neli pühakufiguuri)³⁸⁷ ning nn. Niendorfi (1420-25) skulptuuride³⁸⁸ juures, mõlemad seeriad asuvad täna Lüübeki *Annen-Museum*'is³⁸⁹. Vestfaali ja Alam-Saksi kunsti suunda esindavad Lüübekis aga nn. Darsow-madonna (u. 1420)³⁹⁰ ja Maarja kiriku Bergeni-sõitjate kabeli skulptuuride tsükkel³⁹¹. Lähemaid stiililisi kokkupuuteid otsides analüüsib autor 14. sajandi lõpu ja 15. sajandi alguse Madalmaade ning ka Vestfaali ja Alam-Saksi näiteid – ja seda nii kivis kui puus.

Järgneva, Madalmaade skulptuuri iseloomu käsitleva kokkuvõtte taustana tuleb meeles pidada Belgia kunsti erilist situatsiooni 1400.a. paiku – asjaolu, et ühtset stiili ei esine ja keskused on mõjutatud nii üksteise ideedest kui avaldub Maasi (Liège'i) ja Pariisi mõju väiksemates keskustes laiemalt³⁹².

A.E. Albrecht rõhutab dominiiklaste kiriku skulptuuritsükli (ILL. 42-45) neitsite puhul burgundia moele viitavaid soenguid ning riietust, mis oli sellel perioodil Põhja-Euroopas veel väga võõras³⁹³. Madalmaade taustale osutavad lisaks Lüübeki figuuride voogavad draperiid ning iseloomulikud kõhu ja puusade kõrgusel kujundatud laiad üksikud diagonaalsed voldid,

³⁸⁵ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 169j

³⁸⁶ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 52. A.E. Albrecht jõuab järeldusele, et kiviskulptuuri näidete puhul on tegemist importkunstiga hansalinnas ja nende teoste lokaliseerimine viib Lääne-Euroopa skulptuuri juurte juurest, Prantsusmaalt ja Flandriast, ka Vestfaali ning Alam-Saksi aladele.

³⁸⁷ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 56-85

³⁸⁸ Samas, lk 86-107

³⁸⁹ **Wittstock, J.** Kirchliche Kunst des Mittelalters, lk 83 ja 98

³⁹⁰ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 108-118

³⁹¹ Samas, lk 119-134. **Wittstock, J.** Kirchliche Kunst des Mittelalters, lk 83

³⁹² **Didier, R.** Probleme der Kunst in Belgien, lk 78j. Vaata ka **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 77j. Vaata käesoleva töö alajaotust VI. 1.4, lk 54j.

³⁹³ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 58. Skulptuuride “läänelikele” joontele osutab ka J. Wittstock: **Wittstock, J.** Kirchliche Kunst des Mittelalters, lk 83.

mis moodustavad rüükorralduse keskpunkti³⁹⁴. Võrdluseks olgu siin nimetatud juba krutsifiksi peatükis puudutatud flaami kunsti 14. sajandi II poole mõjukaimat tööd – A.Beauneveu Katariina skulptuuri Kortrijkis (ILL. 46)³⁹⁵ ja ka Halle püha Martini kiriku portaaliskulptuure³⁹⁶. Burgundia moe- ja voldistiili esindab ka Antwerpenis, Mayer van der Bergi muuseumis eksponeeritud madonna lapsega (ILL. 47)³⁹⁷ jne. Olenevalt figuuri kujutavast tüübist tuleb flaami aladel ette loomulikul ka pikkadesse paralleelsetesse vertikaalvoltidesse kujundatud draperiisid (vt. Harju-Risti Maarja), näiteks Dijoni Kaunite Kunstide Muuseumis asuva 14. sajandi 90ndatesse dateeritud ja Jacques de Baerze'le omistatud retaabli³⁹⁸ figuuride (ILL. 48) juures näeme sellist kujutustüüpi, kuid siingi armastatakse rõhutada materjali lopsakust ja ajastu moodi. Võõrad Harju-Risti Maarja stiilile on ka de Baerze skulptuuridele omased ümarad näod, paksude põskede ja kerge topeltlõuaga – näotüüp, mida kohtame ka Lüübeki dominiiklaste kiriku skulptuuride juures ja mis iseloomustab 1400. aasta paiku valminud apostlite ja pühakute skulptuure Madalmaades laiemalt³⁹⁹.

Üheks varaseimaks Madalmaade päritolu (pakutud Maasimaad) näiteks Põhja-Euroopa puuskulptuuris peetakse kahe apostli figuuri Lüübeki *Annen-Museumis*⁴⁰⁰. Nende skulptuuride, samuti eelpool nimetatud näidete ja Harju-Risti saatjafiguuride vahel ei esine lähemat piirkondlikku ja stiilist tulenevat ühtekuuluvust – 14. sajandi lõpu ja 15. sajandi alguse Madalmaade (sh. Maasi alade) skulptuur⁴⁰¹ peegeldab selgelt erinevaid stiilijooni. Dominiiklaste kirikust pärinev skulptuuritsükkel Lüübekis on siiski selgeks näiteks, et

³⁹⁴ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 80-81.

³⁹⁵ Paikneb Kortrijki Jumalaema kiriku Flandria krahvide kabelis, dateeritud 1372-73. On olulise tähtsusega perioodi kunstis, avaldanud mõju järgnevatele ajastu ja piirkonna töödele. **Didier, R. Steyaert, J.** Hl. Katharina von Alexandrien. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 81.

³⁹⁶ **Didier, R. Steyaert, J.** Hl. Drei Könige, lk 92-93.

³⁹⁷ **Didier, R. Steyaert, J.** Stehende Muttergottes. Die Parler und der Schöne Stil I, lk 82.

³⁹⁸ **Didier, R. Steyaert, J.** Passionsaltar, Gent, Jaques de Baerze. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 56-58.

³⁹⁹ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 83.

⁴⁰⁰ **Albrecht, U** (Hrsg.). Corpus der mittelalterlichen Holzsulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein. Bd. I. Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum. Kiel 2005. Kat. Nr. 20, lk 92-95.

⁴⁰¹ Vaata näiteid 14. sajandi viimasesse veerandisse dateeritud skulptuuridest:

Laat-gotische beeldsnijkunst I – Kataloog: nr. 1 (inv. nr. 598) - madonna lapsega Sint-Truideni Jumalaema kirikust, dateeritud u. 1390; nr. 3 (inv. nr. 462) – istuv evangelist Johannes karikaga, Tongereni Ristija Johannese kirikust, Liège' meister, dateeritud 1370-80; nr. 536 - püha Nikolaus Tongerenist, dateeritud 1370-80; jne. **Didier, R. Steyaert, J.** Muttergottes mit Kind, Liège um 1370. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 100-101. **Late Gothic Sculpture.** Kataloog, lk 258j - apostlid Peetrus ja Paulus Heersi püha Martini kirikust, Liège, u. 1370; lk 318j – Madonna lapsega, flandria, 14. sajand lõpp; lk 342-326 “Onze-Lieve-Vrouw ter Rive”, Ghent 1400-1410; jne.

Madalmaade skulptuuri juba 15. sajandi alguses Põhja-Euroopasse telliti ning see omakorda tutvustas seal nn. flaami stiil laiemalt⁴⁰².

Üks probleem, mis ei luba teha Flandria ja Brabandi 1400. a. kunsti kohta ammendavaid järeldusi meie saatjafiguuride võrdlusmaterjalina, on tõsiasi, et selle piirkonna skulptuuri uurimises on tähelepanu pööratud eelkõige kivist või puust valmistatud seisvatele figuuridele, mille teemaks on Maarja lapsega, harvem ka apostlid, hauaplastika jne. Seetõttu ei leia me ka tüübist tulenevat võrdlusmaterjali Harju-Risti Kolgata-figuuridele, iseloomulikest asenditest tingitud rüü ülesehituse, emotsionaalse väljenduse jne tarvis. Ilmne on siiski tõsiasi, et Madalmaade (ja ka Prantsuse) 14. sajandi lõpu/ 15. sajandi alguse kunstile iseloomulike näotüüpide ning voldikäsitluse ja üldise stiili jooni me Harju-Risti saatjafiguurides ei leia⁴⁰³.

VI. 2. 4. “Internatsionaalse gootika” retrospektiivne iseloom.

Varasemate uurijate seisukohad Harju-Risti saatjafiguuride pärimisest 14. sajandi viimase veerandist Maasi/ Madalmaade piirkonnast ei ole tänases uurimisseisus enam kehtivad; ka sama perioodi Reini-Vestfaali monumentaalsed näited ei vii meid tüübilistest sarnasustest kaugemale. Piirkonna probleemide kõrval on siin lisaks tegemist küsimusega dateeringu õigsusest.

Erialakirjanduses kohtab sageli arvamust, et 1400 a. järel valminud skulptuurile on iseloomulik tendents suure plastilisuse poole ja et figuuride volüümid on nüüdsest paremini nõ. ruumi integreeritud⁴⁰⁴. Dünaamiline poos, realistlik näoilme, kompleksne, murtud voldistik draperiis, lopsakas rüükorraldus jne – need on jooned, mis iseloomustavad (sh. Madalmaade) skulptuuri tema uues arenguetapis⁴⁰⁵. See on ka ilmselt üks põhjus, miks Harju-Risti saatjafiguuridele on paralleele otsitud 14. sajandist.

⁴⁰² Madalmaade varase kunstiekspordi levikut põhjapool tõendavad lisaks mõningad näited, valdavalt siiski altarikappide näol. Vt. **Albrecht, A.E.** Steinsulptur in Lübeck, lk 84j. **Albrecht, U.** Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur, lk 114-122; lk 136 j.

⁴⁰³ Risti Maarjafiguuri Madalmaade päritolu toetuseks lisas S.Karling ka Lüübeki Maarjakiriku letneril paiknenud kivist ettekuulutuse-Maarja ning Münsteri *Liebfrauenkirche* Maarja sealse kella pronksreljeefilt. Karling leiab Münsteri ja Lüübeki Maarjad olevat tüübilt niivõrd lähedased, et viidates varasemale kirjandusele omistab tööd ühele meistriks, kes pärineb tänase Belgia provintsist Hennegaust. Sealkandis arvab Karling kodunenud olevat ka Risti Maarja nikerdaja. **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 41. Madalmaade päritolu omistamine Lüübeki letneri-Maarjale ei ole täna kehtiv – vt. **Albrecht, A.E.** Steinsulptur in Lübeck, lk 142-jj ja ill. 172, 173, 181.

⁴⁰⁴ Vt. iseloomulike tendentside kohta **Recht, R.** Motive, lk 370j.

⁴⁰⁵ Näiteks Lüübeki Niendorfi skulptuurid (ILL 49 a-b) lähtuvad sarnastelt stiililistelt joonetelt, mis on armastatud ka Madalmaadest (Hennegaus ja Flandrias). Siin kujundatakse voldistiku keskpunktiks 15.sajandi

On tähelepanuväärne, et Lüübeki 1420nda aasta ümber dateeritud Alam-Saksi või Vestfaali päritolu kiviskulptuuride⁴⁰⁶ analüüsil peatub A.E. Albrecht “internatsionaalse gootika” retrospektiivse ehk eelmise sajandi algusesse tagasivaatava iseloomu probleematal⁴⁰⁷. Autor rõhutab, et nn. Darsow-madonna (ILL. 50) puhul ei väljendu see tendents mitte ainult figuuri üldmuljes ja asendis, vaid ka üksikdetailides – näiteks voldiservade ornamentaalses iseloomus – see figuur esindab A.E.Albrechti sõnutsi nn. stiilpluralismi, kus ühelt poolt on ühinenud “lääne” ja “ida” vormirepertuaar (leiab kokkupuutepunkte nii Maasi alade kui Böömi “ilusate madonnadega”) ning teisalt traditsiooni ja uuenduse samaaegne väljendus. Näiteid 15. sajandi 20-30ndatesse dateeritud, kuid eelmisse sajandisse tagasivaatavast vormikäsitluseset toob Albrecht arvukalt, teiste hulgas madonnad Johannese kirikust Osnabrücki lähedalt, püha Ansgari kirikust Narnes (ILL. 51) ning Hildesheimi toomi portaalilt⁴⁰⁸.

Harju-Risti saatjafiguuride puhul on eelpoolkirjeldatud tagasivaatavad tendentsid ilmsed. Võime tuua üldtüübilisi näiteid Kolgata-gruppide kujutamises, mõned nendest pakuvad aga selgemaid analooge üldiste joonte ja motiivide kasutamisest⁴⁰⁹. Näiteks 1300 a. paiku valminud monumentaalse Öja Kolgatagrupi saatjafiguurid Gotlandil (ILL.52) pakuvad võrdlusemomente just figuuride skemaatilise, endasse sulgunud hoiaku ja draperimotiividega⁴¹⁰. Nii on Harju-Risti saatjafiguuride vormiaparatuur väga tugevalt mõjutatud 14. sajandi kunstist ning ei haaku “internatsionaalse gootika” 1400 paiku laiemalt kasutusele võetud kujutuseelistustega. Näotüüpe (armastatud detailselt nikerdada silmi) ja meeleolu ning iseloomulikke stiili (voldistiku domineerivad jooned) arvesse võttes – osutavad Harju-Risti Maarja ja Johannes aga selgelt juba käimasolevale 15. sajandile – niisiis väljendub siin traditsioone järgiv tüüp segunenuna 15. sajandi alguse stiiliga. Et A.E. Albrecht nimetab taolist vormiaparatuuri eelistavat tendentsi iseloomulikuks kunstile peale 1400 aastat,

alguse näidetele omased pikad sügavad diagonaalsed sirbi-kujulised suured voldid külgedel (nn. *muldenfalte*), figuurid on mähkunud lopsakasse kangakuhilasse. **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 103-107
Brabandi madonnade kohta u. 1400-1450 vt. **Late Gothic Sculpture**, lk 81j. Samuti **Didier, R. Steyaert, J.** Ohnmacht der Maria vom Altar aus Bokel. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 91.

⁴⁰⁶ Nn. Darsow-Madonna – vt. viide nr. 44 ja Maarja kiriku Bergeni-sõitjate kabeli skulptuurid – vt. viide nr. 45

⁴⁰⁷ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 113.

⁴⁰⁸ Samas, lk 115-116.

⁴⁰⁹ Näitena olgu siin nimetatud 1260-70 dateeritud Maasi alade saatjafiguure Wezemaali Püha Martini kirikust, kus sarnaselt meie gurile Maarjal on käed rinnal palvesse seatud ja Johannes toetab parema käega lõuga. – **Rhein und Maas I**, lk 332j.

⁴¹⁰ “Vanamoodsate” motiivide kasutamisele Harju-Risti saatjafiguuride puhul juhtis tähelepanu ka Uwe Albrecht. Kirjavahetus 13.04.2005.

eelkõige 15. sajandi 20ndatele⁴¹¹, julgeme ka Harju-Risti saatjafiguuridele stiililisi paralleele otsida samast ajavahemikust (1410-1430)⁴¹².

VI. 2. 5. Põhja-Saksimaa – Lüübek ja Alam-Saksimaa.

Kunstiline väljendus suurte öukondlike metropolide (Pariis, Praha, Viin, Dijon jne) vahel on suures osas jälgitav, kuid vahepealsetes “peatuspaikades” muutub erinevate suundade eristamine järjest komplitseeritumaks – “pealinlikud” mõjud jõuavad sinna napi hilinemisega, neid modifitseeritakse suures osas, erinevate ristuvate voolude päritolu jäljed võivad muunduda pea tundmatuseni⁴¹³.

Vaatamata Harju-Risti saatjafiguurides peegelduvale, Euroopas laiemalt levinud üldtüübile, jäävad “läänepoolsed” (Prantsusmaa, Brabant, Maasimaa) kunstimõjud siin sekundaarseks; ka teiste Euroopa piirkondade suuremate keskuste tootmine ei juhata meid selgetele jälgedele. Harju-Risti saatjafiguuride stiilitaust laseb end raskesti avada.

Suure tõenäosusega langeb meie skulptuuride puhul välja ka võimalik Vestfaali päritolu, sellele piirkonnale peale 1400 aastat omaste laiade proportsioonide ja avara rüükaistluse tõttu. Vestfaali esindajatena apostlite hulgas nimetame näiteks skulptuure Havixbeckist (ILL. 53) ja Heekist (ILL. 54) ning madonnat lapsega Wewerist (ILL. 55), Münsteri *Landesmuseumist*. Meie saledad, vastu keha surutud kangaga tihedatesse voltidesse mähkunud saatjafiguurid ei haaku nende näidetega. Nii ei saa Vestfaalile iseloomulike traditsioonidega meie skulptuure ühendada.

Lüübeki skulptuuri iseloomu ja arengut 1400 a. paiku on raske üheselt määratleda. Ühelt poolt ei ole siin säilinud teoste hulk võrreldes teiste Läänemere-ümbruse piirkondadega⁴¹⁴ kuigi suur, teisalt on sel perioodil Lüübekisse tellitud rida importtooteid, mille päritolu langeb Euroopa läänepoolsetesse aladesse, muuhulgas Maasi ja Flandria piirkonda⁴¹⁵. Lüübek võis sellel perioodil omada küll kohalikku traditsiooni, kuid oma kõrge kvaliteedi tõusu saavutas ta H.Krohmi arvates pigem böömi mõjude ja lääne eksportööde kaudu, mis

⁴¹¹ **Albrecht, A.E.** Steinsulptur in Lübeck, lk 116, 118.

⁴¹² Et nn. Darsow-madonna tüüpi järgitakse Põhja-Euroopas aga veel 1440nda aasta paiku, laieneb oletuslik dateeringuruum veelgi. **Albrecht, A.E.** Steinsulptur in Lübeck, lk 117, ill. 116-118.

⁴¹³ Samas, lk 118.

⁴¹⁴ Näiteks on Rootsis säilinud 15.sajandi alguse skulptuuri märksa arvukamalt. Mitmed sealsed väga kvaliteetsed näited on paigutatud seosesse just Lüübeki skulptuuriga, konkreetset võrdlusmaterjali siiski esitamata – näiteks **Andersson, A.** Medieval wooden sculpture in Sweden. Bd. 3: Late Medieval Sculpture. Stockholm 1980, lk 34-85. Nii mõnegi Rootsi puuskulptuuri Lüübeki päritolu on hilisemas uurimuses kahtluse alla seatud.

⁴¹⁵ **Albrecht, A.E.** Steinsulptur in Lübeck, lk 52-54.

toimised siin “suunda näitavatena”⁴¹⁶. Madalmaade ja Prantsuse mõju on Põhja-Saksa kunstis ka laiemalt tunda.

Lüübeki enda produktsiooniga on seostatud möödunud sajandi lõpul rida näiteid, mis toetavad selle linna kui Läänemere ruumis impulssiandva kunstsentrumi kuvandit. Peamiselt on käsitletud nikerd-retaableid. Meid huvitavate näidetena olgu siin nimetatud retaabli-skulptuure endiselt Lüübeki Jakobi kiriku kõrgaltarilt⁴¹⁷; skulptuurifragmenti Dassowi Nikolaikirikust⁴¹⁸; ka Vadstena klostrikiriku grupp, mis kujutab püha Annat, neitsi Maarjat ja Kristuslast (ILL. 56)⁴¹⁹; samuti Maarjat Råby-Rekarnest (ILL. 57)⁴²⁰ ning Riia Mustpeade poolt frantsiskaanlaste Katariina kirikule annetatud⁴²¹ skulptuure (ILL. 58). Kõigi nimetatud näidete puhul on leitud Mindeni toomkirikust pärineva retaabli figuuridega⁴²² stiililisi kokkupuuteid, oletatud isegi ühist suurt töökoda, mille tegutsemisaeg võiks langeda ajavahemikku 1420-35⁴²³.

Nimetatud Mindeni ja Lüübeki kirikute retaablid on omavahel nii tüübiliselt kui stiililiselt esmapilgul väga seotud. Mõlema skulptuurikapi Johannesed (ILL. 59) kujutavad apostleid, kes kannavad võõtatud tuunikat ja selle peal lahtiste hõlmadega keepi – alusrüü langeb sirgelt ning on keskkohast võõtatud, domineerib mantli üksikutesse sügavatesse vaagenvoltidesse jagatud voldikaskaad, mis tekib rüü hõlma üleviskest paremal käel. Ometi lahutab neid skulptuure mõningane ajavahe, mis väljendub ka meistri suhtumises nikerdusse

⁴¹⁶ **Krohm, H.** Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Eine Einführung. - Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum. Hrsg. H.Krohm, U.Albrecht, M.Weniger. Berlin 2004, lk 25j.

⁴¹⁷ **Rasche, A.** Ehemaliges Hochaltarretabel der Jakobikirche in Lübeck. – Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom. Hrsg. Hartmut Krohm ja Robert Suckale. Berlin 1992, lk 140-143. Retaabel asub täna Schwerini muuseumis, dateeritud u. 1435. Figuuride kõrgus 84-90 sm. Vt. ka **Hegner, K.** Mittelalterliche Kunst I, Architekturfragmente, Skulpturen und Tafelbilder. Staatliches Museum Schwerin. 1979, lk 21j; ill. 19, lk 65.

⁴¹⁸ **Krause, P. J. Rasche, A.** Heilige Familie. – Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom, lk 146jj. ill.88. Asub Dassowi Nikolaikirikus, dateeritud u. 1430, figuuri kõrgus 71 sm.

⁴¹⁹ **Fey, F. Kuhrau, S. Lutz, G.** Das jüngere Mindener Retabel – der kunstgeschichtliche Zusammenhang. – Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom, lk 95j. Vaata ka **Tångeberg, P.** Das “Schöne Kreuzifix”, lk 15j.

⁴²⁰ **Fey, F. Kuhrau, S. Lutz, G.** Das jüngere Mindener Retabel. lk 95.

⁴²¹ Samas. Dateeritud siin 1431 aastasse. Vaata ka **Nordman, C.A.** Medeltida skulptur, lk 289j. **Neumann, W.** Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Lübeck, 1892, lk 4j.

⁴²² **Fey, F. Kuhrau, S. Lutz, G.** Das jüngere Mindener Retabel, lk 90-106, 113-115. Retaabel asub Berliinis (*Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz*). Algselt kuulunud Mindeni toomkirikule, figuurid dateeritud u. 1425 (tehtud dendrokronoloogilised uurimused). Apotlite kõrgus u. 65 sm, keske Maarja kroonimise grupi kõrgus ca 72 sm.

Vt. Ka **Lutz, G.** Das Hochaltarretabel aus dem Mindener Dom: Ein Beitrag zur Stellung Lübecks als Kunstzentrum in Hanseraum. – Figur und Raum 1994, lk 153-171.

⁴²³ **Fey, F. Kuhrau, S. Lutz, G.** Das jüngere Mindener Retabel, lk 100.

ning detailide esitamisse⁴²⁴. Jakobi kiriku sulptuuride voldid on saledamad, pehmema iseloomuga ning ei murdu nii teravalt kui Mindeni näidetel.

On selge, et rüükorralduse täielikku võrdlust nende näidete ning Harju-Risti saatjafiguuride vahel ei saa üldtüübiliste erinevuste tõttu teha, kuid motiivilisi paralleele, mis osutavad samale ajaperioodile ja laiemale piirkondlikule taustale, leiame sellele vaatamata. Nii näeme Mindeni ja Lüübeki töodes iseloomulikku alusrüüs kujundatud pikkade domineerivate vertikaalvoltide liikumist puusalt alla pjedestaalini ning voldi murdumist seal jalalabade suunas (ILL. 60, 61). Sarnast motiivi kohtame ka Harju-Risti saatjafiguuride rüükorralduses. Ka voldikaskaadide iseloom käe pealt alla langedes ning sealjuures tekkivad kleepuvad lainjad rüüservad näitavad ühte iseloomu. Samuti leiame Mindeni retaabli meistri sarnase huvi detailide kujutamise vastu – seda nii lakkide kui silma üla- ja alalau detailses väljanikerdamises; ka on siin näha kulmukaarte sarnast rõhutamist (ILL. XVII-XVIII ja ILL. 59a-b). Harju-Risti Maarjale iseloomulikku motiivi, kus pealisrüü tagasipööramise tulemusena on kujundatud lai krae õlgadel ümber kaela (ILL. XVI), kohtame samuti nii Mindeni kui Lüübeki Jakobikiriku retaabli apostlite juures, eriti ilmekalt tuleb see aga esile Maarja kroonimise stseeni skulptuuride puhul, kus kohtame ka tihedalt käsivarte alla koondatud mantlihõlmu – selgemalt Råby-Rekarne Maarja figuuril (ILL. 57).

Kas eelpool nimetatud teosed tõepoolest ühe Lüübekis asunud töökoja alla paigutuvad⁴²⁵, on viimastes uurimustes kahtluse alla seatud⁴²⁶. Nii oletab A.E.Albrecht Mindeni altari valmistamisalaks Lüübeki asemel Alam-Saksimaad⁴²⁷. Ühelt poolt toetab seda ka altari dendrokronoloogiline uurimus, mille dateeringud järgisid nn. Weserberglandi-kronoloogiat⁴²⁸, see tähendab, et puu materjal pärines Mindeni ümbrusest. G.Lutz oletab aga võimalust, et altar telliti siiski Lüübekist, mõne suurema renomeega töökoja meistritelt, puumaterjal toodi või saadeti selle tarbeks aga Mindenist⁴²⁹. A.E. Albrecht leiab enda väite kinnituseks lisaks stiililisi sarnasusi Breemeni toomkiriku apostlite ja pühakute rea ning

⁴²⁴ Lüübeki Jakobi kiriku näidet iseloomustab suundumus ühtlustamise ja ornamentaaliseerimise poole, seega on ilmselt rutiinsema ja kogenenuma töökoja töö; Mindeni figuurid mõjuvad aga stiililiselt vanemana. **Fey, F. Kuhrau, S. Lutz, G.** Das jüngere Mindener Retabel, lk 94j.

⁴²⁵ Diskussiooni, kas Mindeni ja Lüübeki Jakobikiriku skulptuurid väljendavad Vestfaali mõju 15.sajandi alguse Lüübekis või on valmistatud Lüübeki kunsti tundva Mindeni meistri poolt, kelle taustaks Vestfaali päritolu jne, vaata **Lutz, G.** Das Hochaltarretabel aus dem Minderer Dom, lk 155j.

⁴²⁶ **Tångeberg, P.** Die Altarschreine von Tjällmo und Järstad. Kritische Anmerkungen zur Kunsthistorischen Methodik. Stockholm 1980, lk 3jj – Lüübeki Jakobikiriku altariretaabli meistri on varasemas kirjanduses seosesse viidud ka väikesed altarikapid Tjällmost ja Järstadist, täna Stockholmi ajaloomuuseumis. P. Tångeberg pöörab Tjällmo ja Järstadi altaritele talle omaselt igakülgselt tähelepanu, nii stiilianalüüsis kui tehnoloogias lähtuvalt ning jõuab järeldusele, et kaks teost ei ole valmistatud ei sama meistri poolt ega ka samas töökojas, ka üks linn mõlema töö pärinemisekohana ei tule suure tõenäosusega arvesse.

⁴²⁷ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 128,133.

⁴²⁸ **Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom**, lk 115.

⁴²⁹ **Fey, F. Kuhrau, S. Lutz, G.** Das jüngere Mindener Retabel, lk 104.

Lüübeki Bergeni-sõitjate kabeli kiviskulptuuride vahel, kinnitades selle võrdlusega Lüübeki kiviskulptuuride päritolu Alam-Saksi kunstipiirkonnast⁴³⁰.

Seisvad figuurid Breemeni toomkirikust (ILL. 62-64)⁴³¹, mille algset paigutust täpselt ei teata (suure retaabli või letneri figuurid) esindavad stiililiselt seda mõjutuslainet, mis Vestfaali kaudu kogu hansa kunstiruumis käsitletaval perioodil laia vastukaja leiab; täheldatud on ka idapoolset, Böömi mõju⁴³². Meesfiguuridele on iseloomulik range sirge hoiak ja tihedate kaarjate voltide süsteem keskosas, samuti põlve kerge rõhutamine rüü all, kitsad õlad ja lainjad kleepuvad kaskaadid külgedel. Selles voldiskeemis leiame hulganisti kokkupuutepunkte ka Harju-Risti Johannesega; melanhoolse üldmulje tõttu aga mõlema saatjafiguuriga. Breemeni naispühakute rüüskeem esindab selgelt erinevat aluseks olnud tüüpi, kuid siingi näeme ka Harju-Risti Maarja juures küünarvarre alla koondatud mantlihõlma randme tsoonis välja ulatuva kangakuhilaga. Sarnast mantli langemist pjedestaalile nagu Lüübeki Jakobi kiriku või Mindeni retaabli juures nägime, me Breemeni skulptuuride puhul ei kohta⁴³³.

Breemeni toomkiriku puuskulptuuridega seostab A.E. Albrecht lähemalt Lüübeki Bergeni-sõitjate kabeli kivifiguure (ILL. 66-67)⁴³⁴. Kahte tööd seob omavahel mõningane ajavahe – nii on Breemeni skulptuurid dateeritud 1410ndatesse, Lüübeki omad aga 1425. aasta ümber. Kas on see sõltuv mõningasest ajavahest, samuti materjali erinevusest või iseloomustavad mõlemad näited alam-saksi kunstiringis laiemalt ringelnud suundumusi – Harju-Risti saatjafiguuridega kõrvutades mõjuvad Lüübeki näited laiemana ja üldistatumana (ehkki motiivilisi kokkupuuteid esineb: kanga kuhi randme kohal⁴³⁵, nn. piiskopi figuuri sarnane rüükorraldus jne), enim sarnasust kohtame siiski Breemeni figuuridega.

Pea pika 20. sajandi jooksul baseerusid uurijate teadmised Alam-Saksi skulptuuride iseloomust 1930ndatel avaldatud materjalidel. Veel 1978. aastal ilmunud kogumikus “Die

⁴³⁰ Lisab siia laiema näitena ka Raven-Soderstorfi ja Salzwedeli retaablifiguurid - **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 133.

⁴³¹ **Der Bremer Dom.** Baugeschichte, Ausgrabungen, Kunstschatze. Handbuch und Katalog zur Sonderausstellung vom 17. Juni bis 30. September 1979 im Bremer Landesmuseum (Focke-Museum), lk 172-174. Figuurid on dateeritud 1410-1420. H = 114-117 sm.

⁴³² **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 131.

⁴³³ Küsimuseks jääb, kas selle põhjuseks on erinevused piirkoniti või ajaperiooditi.

⁴³⁴ Samas, lk 133.

⁴³⁵ Sellist riide kortsutamist küünarvarre alla esineb õigupoolest laiemalt – näiteks 1360-70 dateeritud Kölni päritolu apostlifiguur Aachenist – **Skulpturenkatalog des Suermondt-Ludwig-Museums**, lk 124j.

Samuti 1410/20 dateeritud Ülem-Reini päritolu naispühak Freiburgi muuseumist – **Bildwerke des Mittelalters**, lk 43. Sellele naispühaku figuurile on aluseks olnud samal perioodil laiemalt levinud tüüp, mida näeme ka Harju-Risti Maarja puhul, lähemad stiililised erinevused tulevad aga ilmsiks voltide kujunduses, näojoontes ja figuuri tervikmuljes.

Parler und der Schöne Stil” on Breemen-Lüübek-Hamburg liinile pühendatud vaid loetud leheküljed⁴³⁶. A.E.Albrechti sõnutsi tekitas see olukorra, kus Vestfaali või Lüübeki mõju laiemalt kiputi üle hindama⁴³⁷, jättes Alam-Saksi nimekate hansalinnade (Hannover, Lüneburg, Hildesheim, Breemen, Braunschweig jne) produktsiooni tahaplaanile.

Alam-Saksi kunstiregioon 1400. aasta ümber peegeldab suuresti kahte tendentsi - ühelt poolt “parlerlikud” mõjud (Breemeni skulptuurid, ka kõrgaltarid Göttingenis ja Braunschweigis), mis lasevad end ka meister Bertrami maali ja nikerduskunsti kaudu seletada⁴³⁸ ja teisalt läänelikud mõjud (näiteks Lüneburgi *Goldene tafel*⁴³⁹ ja Hildesheimi tööd, lisaks juba vaadeldud endine Mindeni kõrgaltari retaabel).

Et põhjalikum Alam-Saksi kunstipiirkonna analüüs tänase seisuga jätkub⁴⁴⁰, ei saa me parimagi tahtmise juures üksikute stiililiste ja ka motiiviliste paralleelide leidmisel laskuda üldistustesse. Ettevaatusele kaugeleulatuvate järelduste tegemisel osutab ka tõsiasi, et üksikute motiivide ülevõtmine, isegi tervete kompositsioonide matkimine oli sel perioodil tavapärane. Tihti seletatakse sarnaste tunnuste esinemist ühe perioodi tööde puhul ka ühiste eeskujudega – nii näiteks olid omas ajas tunnustatud tööd kindlasti eeskuju andvad ka ümberkaudsetele töökodadele ja nende meistritele. Mil määral sarnaste motiivide ilmnemist saab seletada piirkonna, ajastu või meistri väljendusena, põhjustab uurimustes jätkuvalt kõneainet⁴⁴¹.

Lähem kõrvutamise välja toodud võrdlusmaterjaliga nõuab muuhulgas kindlasti võimalust figuure vahetult vaadelda⁴⁴², seetõttu piirdume tänases uurimisseisus oletusega

⁴³⁶ **Die Parler und der Schöne Stil** II, lk 525-535.

⁴³⁷ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, lk 128j.

⁴³⁸ Hamburgi skulptuurist 1400. aasta ümber on säilinud väga vähe. Peamiselt tuuakse esile meister Bertrami (1340-1414/15) mõju ning Peetri kiriku retaablilt, mis on olnud eeskujuks ka ümbruskonna kunstile ja seda kuni Rootsini välja. Meister Bertrami enda kunstilised baasid on täna veel vaidlusküsimuseks. **Hasse, M.** Meister Bertram, Petrikirchaltar – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 528j

⁴³⁹ Nn. “Goldene tafel” paiknes algselt Lüneburgi Michaeliskirches, täna Hannoveri Landesgalerie’s. Retaablilt on säilinud vaid maalingud ja figuuridega tiivad, nikerdusdetailide, figuuride ja baldahhiinide stiilist päritolu on otsitud Madalmaade kunstist, on peetud stiililoovalks või –mõjutavaks teoseks teistele kohalikele ateljeedele. **Krohm, H.** Malerei und Skulptur des späten Mittelalters, lk 26.

⁴⁴⁰ **Albrecht, A.E.** Steinskulptur in Lübeck, viide 634, lk 197.

Näide, kuidas skulptuuride päritoluma tuvastamine selle perioodi Alam-Saksi asjade puhul ülimalt keeruline, on ka Salzwedeli väikeseformaadilised apostlid (asuvad sealses Johann-Friedrich-Danneil-Museumis). Nende skulptuuride juures on täheldatud kokkupute punkte nii Lüübeki monumentalsete kiviskulptuuride kui lõunapoolse Madalmaade näidetega – diskussioon käib teemal, kas skulptuurid on valmistanud meister, kes on tundnud ka Lüübeki kiviskulptuuride tausta või siiski meister, kes on Põhja-Saksa päritolu ning sealjuures Madalmaade kunstist tugevalt mõjutatud. Vt. **Krohm, H.** Malerei und Skulptur des späten Mittelalters, lk 32.

⁴⁴¹ **Tångeberg, P.** Die Altarschreine von Tjällmo und Järstad, lk 13

⁴⁴² Kindlasti nõuab lähemat võrdlust just detailide (juuste, silmalaugude, suunurkade jne) kujutamise erinevates töödes, mida pelgalt illustratiivsele materjalile toetudes teha ei ole võimalik. Nii näiteks nimetab P.Tångeberg, et 15.sajandi esimesel veerandil oli põhja-saksa kunstis „moes“ kujutada juuksekiharaid sərbikujuliste sälkudena, mis kujundati ümarruuga vahelduvate kaartega. Silmad nikerdati selle perioodi ja piirkonna skulptuuridel aga kerajatena, lauge markeerimata! 15.sajandi 20-30ndatesse dateeritud Mindeni retaabli ja Lüübeki Jakobi kiriku

meie figuuride pärinemisest või mõjudest samast piirkonnast Mindeni toomkiriku retaabli ja Breemeni toomkiriku skulptuuridega.

Oluline on siin samuti meeles pidada, et eelnevalt esile toodud Lüübeki ja Alam-Saksi skulptuuride puhul on valdavalt tegemist väikesemõõduliste retaabli-figuuridega. Erandi moodustavad vaid Lüübeki Bergeni-sõitjate kabeli ja vaid pisut üle meetri kõrgused Breemeni näited. Harju-Risti saatjafiguuride üleelusuurune formaat ei leia enda kõrvale ühtegi käsitletava piirkonna skulptuuri⁴⁴³.

Ühe näitena sama perioodi üleelusuurustest Kolgata-figuuridest Läänemere-ümber võib välja tuua juba krutsifiksi juures käsitletud ning K-H. Claseni poolt eelkõige Harju-Risti Johannesega seosesse viidud Elbingi Nikolai kiriku grupi⁴⁴⁴. Kahe grupi täpsem vaatlus ei luba siiski lähemat võrdlust, erinevused on selged nii stiilis kui eelkõige tervikmuljes. Tähelepanu oma suure formaadi tõttu väärivad aga kindlasti ka sama kiriku piilaritel paiknenud puust nikerdatud 12 apostlit (ILL. 68), mis esitavad kohati sarnast rüü korraldust Harju-Risti Johannesega. Paraku on Elbingi Nikolai kiriku skulptuuride uurimine endiselt K-H. Clasenini tagasi viidav, kes dateeris figuurid u. 1405 ja paigutas seosesse Johan von der Matteniga⁴⁴⁵.

retaabli skulptuuridel on aga silma üla- ja alalaug selgelt markeeritud – on siin tegemist erandiga piirkonna skulptuuris või tuleb need tööd tõepoolest alam-saksi piirkonda arvata vms. – jääb tänases uurimiseisus vastusetä. Vaata ka **Tängeberg, P.** Holzskulptur, lk 170-171 ja ill. 126 a, b.

⁴⁴³ Ka ei ole selles piirkonnas eraldi uuritud Kolgata-figuure, põhjuseks materjali puudulik säilimine.

⁴⁴⁴ **Clasen, K.H.** Die mittelalterliche Bildhauerkunst, lk 331.

⁴⁴⁵ Samas.

KOKKUVÕTTEKS:

Harju-Risti Maarja ja Johannese figuuride dateeringutes on varasemates uurimustes üsna üksmeelselt liigutud ajavahemikus u.1370-90. a. Sellise tulemuseni jõutakse võrdluses arvukate 14. sajandi jooksul valminud teostega. Päritolu piirkonnana eelistatakse laiemalt Belgiat (K.Markus) või Maasi jõe keskjooksu (S.Karling). Madalmaade päritolu kinnituseks ei nimeta K.Markus ja S.Karling paraku ühtegi sealset 14. sajandi lõppu dateeritud skulptuuri – senine võrdlusmaterjal pärineb 14. sajandi II. veerandist. Nimetatud autorite dateeringud näivad baseeruvat Vestfaalis ja Reini-aladel paiknevate kirikute (Soesti *Wiesenkirche*, Münsteri *Überwasserkirche* ja Kölni toomkiriku) portaalide skulptuuride ning üksikute piirkonnas asuvate hauamonumentide figuuride käsitlemisel.

Nii Vestfaali-Reinimaa kui Madalmaade 14. sajandi lõpu skulptuure analüüsid ei nõustu siinkirjutaja Harju-Risti Maarja ja Johannese paigutamisega seosesse nimetatud alade skulptuuritraditsiooniga – kokkupuudetele on siin aluseks eelkõige sarnasused üldtüübis ja üksikutes motiivides, kindlasti aga mitte näotüübis, tervikmuljes ja iseloomulikus stiilis, mis väljendaks ühe piirkonna eripära.

Piirkonna probleemide kõrval on siin lisaks tegemist ka küsimusega dateeringus. Harju-Risti saatjafiguuride juures täheldatavad 14. sajandile iseloomuliku tüübi ja motiivide kasutamine peegeldab internatsionaalsele gootikale 1400. aasta paiku laiemalt iseloomulikku nn. retrospektiivset tendentsi. Näo kujutamise tüüpe (näiteks armastatud detailselt nikerdada silmi) ja meeleolu ning iseloomulikku stiili (voldistiku domineerivad jooned) arvesse võttes osutavad Harju-Risti Maarja ja Johannes aga selgelt juba käimasolevale 15. sajandile. Niisiis ei nõustu siinkirjutaja senise dateeringuga 14. sajandi lõppu, vaid paigutab figuurid seosesse 15. sajandi näidetega.

Dateeringut ajavahemikku 1410-1430 toetavad esile toodud näited Lüübeki ja Alam-Saksi aladelt – piirkonnast, mille kunst vaadeldaval perioodil peegeldab suuresti kahte tendentsi - ühelt poolt “parlerlikke” mõjusid ida poolt ning teisalt Madalmaade ja Vestfaali traditsioone lääne poolt. Neid kogu hansa kunstiruumis käsitletaval perioodil laia vastukaja leidnud iseloomujooni näitavad muuhulgas esile toodud Mindeni ja Lüübeki Jakobi kiriku retaablid ning Breemeni toomkiriku pühakute skulptuurid, millega leidsime lähimaid kokkupuuteid ka Harju-Risti saatjafiguuridega. Ettevaatusele järelduste tegemisel Harju-Risti Maarja ja Johannese päritolu osas osutab aga tõsiasi, et üksikute motiivide ülevõtmine, isegi tervete kompositsioonide matkimine oli sel perioodil kogu Euroopa praktikas tavapärane.

VII. Algne asukoht.

VII. 1. Harju-Risti kirik.

Kõik kolm skulptuuri paiknesid 1958 aastani⁴⁴⁶ Harju-Risti kiriku pikihoone idaseinal, triumfikaarest lõunas, moodustades ühtse Kolgatagrupi⁴⁴⁷. Sellest asukohast annavad veel tänagi aimu kinnituskonksud ning skulptuuride kontuurjooned kiriku seinal (ILL. 70). Villem Raami järgi paiknesid saatjafiguurid enne seda positsiooni hoopis kooriruumi idaseinal, krutsifiks altari kohal ning alles peale praeguse altari muretsemist paigutati grupp pikihoonesse⁴⁴⁸.

Risti kiriku koori idaseina (ILL. 71) liigendab seinamüüri alumine tsoon, mis eendub ülemisest (hiljem ehitatud?) seinaosast tugeva astme võrra. Ehkki altarist kahel pool paiknevate nišside kohal näeme kahte kummalist, erineva kõrgusega pjedestaali-laadset moodustist ning kolmas kõrgendus asub nende keskel, altarimaali taga, on nende algne funktsioon täna mõistetamatu. Ühelt poolt on müüriastme ja kilpkaare vaheline tsoon liialt madal selleks, et paigutada sinna üle 2 meetrised Maarja ja Johannes, teisalt kui see ka nii oli, et figuurid sinna kõrgendike otsa täpselt mahtusid, jääb see positsioon Kolgata-skulptuuridele ikkagi sekundaarseks⁴⁴⁹.

Samal ajal ei välista Kersti Markus võimalust, et krutsifiks siiski Risti kirikusse ka algelt mõeldud oli: “..ehk ei olegi see juhus, et just Pühale Ristile pühitsetud kirikust pärineb Eesti ainuke liilia-krutsifiks”⁴⁵⁰. Samas ei too K.Markus välja krutsifiksi võimalikku positsiooni väikeses maakirikus. Kui krutsifiks oleks algelt Risti kirikusse tellitud, siis milline asukoht tuleks kõne alla?

A.Nilsèn kirjutab, et keskaegsete suurte **linnakirikute** puhul, kus ühest ajaperioodist säilinud mitu suurt risti, on problemaatiline nende algse positsiooni taastamine, kuid väikestes

⁴⁴⁶ Lumiste, M. Risti puuskulptuuri (krutsifiksi) konserveerimine, lk 1.

⁴⁴⁷ Varaseimad teadaolevad teated grupi paiknemisest pärinevad alles H.Wentzelilt: **Wentzel, H.** Lübecker Plastik, lk 130.

⁴⁴⁸ **Raam, V.** Gooti puuskulptuur, lk 17. **Raam, V.** Risti kirik. – Harju rajooni ajaloo ja kultuurimälestised. Tallinn 1988, lk 93.

⁴⁴⁹ Monumentaalsed Kolgatagrupid asusid keskajal traditsiooniliselt kõrgel võidukaare all, kindlasti aga koori ja pikihoonet ühendavas/eraldavas tsoonis.

⁴⁵⁰ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 171.

maakirikutes oli ruumis sees kasutusel üldjuhul üks suur krutsifiks⁴⁵¹, mis paiknes kõige nähtavamal positsioonis - *in medio ecclesiae*, tõenäoliselt kas Püha Risti altari või kõrgaltari⁴⁵². Siia lisandub tavapärase positsioon triumfipalgil. Seega figuuride võimalik algne asukoht on ka Risti kirikus eelkõige võidukaare tsoonis.

Harju-Risti kiriku praegune kuju pärineb mitmest ehitusperioodist ning selle moodustavad tsentraalse ruumivormiga pikihoone, nelinurkne koorivõlvik, käärkamber ja silindrikujuline läänetorn. Tänapäevane ruumivorm pärineb ilmselt 15. sajandist – oletatavasti sajandi esimesel poolel valmib kooriosa ning hiljemalt teisel veerandil võlviti pikihoone⁴⁵³. Sellest ajast pärineb ka Raami sõnul algsest märgatavalt madalam võidukaar⁴⁵⁴, mis eraldab tugevalt kooriosa pikihoonest (ILL. 72). Meie poolt käsitletavate figuuride võimalikke dateeringuid (krutsifiks 14. sajandi viimane veerand, saatjafiguurid 15. sajandi 20-30ndad) kõrvutades on äärmiselt ebatõenäoline, et suurejooneline liikiakrutsifiks pärineks perioodist, kus planeeritakse või juba ehitatakse kirikule täna eksisteerivat madalat võidukaart, mis suurele ristilöödule ilmselgelt kitsaks jäänuks. Et aga Harju-Risti kiriku ehituslugu ei ole siinkirjutajale teadaolevalt tänases uurimisseisus üheselt rekonstrueeritav, jäägu kõrvutamine hoone dateeringutega edaspidiseks.

A.Nilsèn kirjutab, et väikeste maakirikute puhul, kus koori võidukaar on liialt madal, ei saa välistada võimalust, et suur krutsifiks oli kinnitatud hoopis vastu seinale⁴⁵⁵. Selline võimalus langeb aga ära, kui ristipuu tagumine külg on kaetud maalingutega⁴⁵⁶. Oluline argument antud kontekstis ongi, et nii krutsifiks kui saatjafiguurid on oma algsest ülesehitusest planeeritud seisma/ rippuma kõrgel positsioonil ning avatuna vaatele ka tagaküljelt. Krutsifiksi puhul viitavad sellele niihästi risti tagakülje polükroomiajäädgid kui figuuri detailne nikerdus ka seljaosas, samuti saatjafiguuride (Maarja) tagakaas, millel on üldvormi markeeriv nikerdus.

Arvestades ühelt poolt kiriku ruumi ning teisalt ristipuu ülesehitust on äärmiselt ebatõenäoline, et liialdõpmikega kaunistatud krutsifiks oli algsest planeeritud Harju-Ristile. Üleelusuuruste saatjafiguuride asukoht väikeses maakirikus on aga selgelt sekundaarne.

⁴⁵¹ Nilsèn, A. The great crucifix – its place and role. In: Focal Point of the Sacred Space. Uppsala 2003, lk 141.

⁴⁵² Nilsèn, A. The great crucifix, lk 150.

⁴⁵³ Raam, V. Harju-Risti kirik. – Eesti Arhitektuur 3. Tallinn 1997, lk 14-15

⁴⁵⁴ Samas.

⁴⁵⁵ Nilsèn, A. The great crucifix, lk 206 jj.

⁴⁵⁶ Samas, lk 207.

Erialakirjanduses on valdav seisukoht, et kõne all olevad skulptuurid jõudsid Ristile naabruses asuvast Padise tsistertslaste kloostris kirikust (ILL. 73)⁴⁵⁷. Peamisteks argumentideks peavad varasemad uurijad figuuride suurust, tõenäosust, et krutsifiks on mõeldud rippuma ning Padise kloostris ja Risti kiriku sidet keskajal⁴⁵⁸. Uurijad on lisanud ka dateeringutest lähtuvaid seletusi⁴⁵⁹.

VII. 2. Monumentaal-krutsifiksid tsistertslaste kloostrikirikus. Normid, asukoht.

Tänaseks on tsistertslaste kloostritega seostatud krutsifikse säilinud äärmiselt vähe, seetõttu ollakse ka erialakirjanduses järelduste ja üldistuste tegemisel ettevaatlikud⁴⁶⁰.

Krutsifiksid olid ordu algaegadest ainsad sisustuselemendid, millele generaalkapiitli keeld ei laienenud ehk mis olid lubatud⁴⁶¹. Teisi-sõnu andis orduseadus neile tsentraalse tähenduse ning ainsa tõelise meditatsiooni-keskpunktina täitsid nad kloostrielus olulist funktsiooni⁴⁶².

1122 a. ja 1135 a. ordustatuutides on sõnastatud esimest korda reeglid krutsifikside kujutamise kohta tsistertslaste kloostris⁴⁶³. Selle järgi olid lubatud vaid maalitud ristid. 1157 a. statuudis rõhutatakse veel kord keeldu kulla ja hõbeda kasutamise kohta risti juures ning lisatakse, et ka mõõtud tuleb jääda tagasihoidlikuks⁴⁶⁴. Oluline on, et säiliks võimalus riste vastavalt vajadusele protsessioonides kaasas kanda.

⁴⁵⁷ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 31. **Raam, V.** Gooti puuskulptuur, lk 17, 19. **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 171. Markus oletab, et Padiselt võisid tulla saatjafiguurid.

⁴⁵⁸ **Raam, V.** Harju-Risti kirik 1997, lk 14 – Harju-Risti kirik sõltus keskajal Padise kloostriga. Esmane Risti kiriku K.Altoa juhtis siinjuures tähelepanu Harju-Risti seoste problemaatikale Padise kloostriga. Esmane Risti kiriku mainimine on seotud Padise abti kirjaga (dateeritud 14.06 ja 5.08. 1503) Tallinna linnapeale (*Bürgermeistrile*), kus kaubeldakse püha Risti kabeli remondiks vajaminevate katusekividega *in seinem /abti/ Dorfe Kullensall* – LUB 2, 2, 503, 527. Tõenäoliselt on erialakirjanduses kasutatav seisukoht Padise kloostris patonaadi õigusest Risti kiriku suhtes käibele läinud Paul Johansenist, kes nimetab kabeli “Bauherr und Patron war der Abt des Klosters Padis” - **Johansen P.** Estlandsliste des Liber Censur Daniae Kopenhagen, Reval 1933, lk 206

⁴⁵⁹ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 30 – “Risti kiriku pikihoone on püstitatud peale 1400 esimest poolt, samas kui skulptuurid on vanemad. Nad on seega toodud Ristile mõnest teisest kohast”. Antud argumentatsioon kehtib reservatsioonidega siiski vaid krutsifiksi osas.

⁴⁶⁰ **Wipfler, E.** “Corpus Christi” in Liturgie und Kunst der Zisterzienser im Mittelalter. Münster 2003.

Laabs, A. Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250-1430. Diss. Marburg 1997. Petersberg 2000.

Nyborg, E. Det gamle Sorø-krucifiks. Et forsøg på at indkredse cisterciensiske traditionen for udformningen af monumentale krucifikser – Konsthistorisk tidskrift. LIX, 1990, Heft 1/2, lk 88-113

⁴⁶¹ **Laabs, A.** Malerei und Plastik im Zisterzienserorden, lk 71. **Wipfler, E.** “Corpus Christi”, lk 63.

⁴⁶² **Nyborg, E.** Det gamle Sorø-krucifix, lk 111.

⁴⁶³ **Laabs, A.** Malerei und Plastik im Zisterzienserorden, lk 71jj; **Nyborg, E.** Det gamle Sorø-krucifix; **Wipfler, E.** “Corpus Christi”

⁴⁶⁴ **Laabs, A.** Malerei und Plastik im Zisterzienserorden, lk 71.

Seega peaks esimeste tsistertslaste krutsifikside näol olema tegu küllaltki tagasihoidlike protsessiooni- või altarikrutsifiksidega. Ometi võime reeglite ja tegelikkuse lahknevust täheldada juba küllalt varases perioodis⁴⁶⁵. Viimane peakapiitli nõue kasutada vaid maalitud krutsifikse pärineb 1237 a. ja 1257 a.⁴⁶⁶.

Esimesed kirjalikud teated maalitud krutsifikside olemasolu kohta jõuavad meieni 13. sajandi esimesest poolest Heisterbachi kloostrist Kölni diötseesis, Cäsarius von Heisterbachi vahendusel⁴⁶⁷. Sellest perioodist ei ole ordu kontekstis säilinud puust passiooni- või altarikrutsifikse. Vanimad säilinud ordu triumfikrutsifiksid on dateeritud 13. sajandi keskpaika⁴⁶⁸. Need on lõuendiga kaetud ristid, millele Kristuse keha on tempera-tehnikas peale maalitud. Seega järgivad varased suured triumfiristid küllaltki täpselt ordu juhiseid⁴⁶⁹.

Veel peale aastat 1300, kui paljusid tsistertslaste kloostrid asuti kaunistama pea- ja kõrvalaltarite, arvukate üksikskulptuuride ja seinamaalingutega, on mõnedes abtkondades kinni peetud kahepoolsetest, eranditult maalitud krutsifikside traditsioonist⁴⁷⁰. Samal ajal on aga teistes konventides juba üles riputatud plastiliselt teostatud riste, millel vaid tagumine külg on maalitud⁴⁷¹. Viimane traditsioon on säilinud näidete puhul iseloomulik hilis-keskajale⁴⁷². Sorø tsistertslaste kloostris, Taanis, on säilinud kaks suurt krutsifiksi, vanem 13. sajandist ning hiliskeskaegne 1527 aastast⁴⁷³. See on õnnelik näide, mille abil saame aimu vormi ja väljenduslaadi erinevustest varase perioodi ideaalide ja ordu praktika vahel peale 14. sajandi algust, kui reeglid suures osas juba lõdvenesid⁴⁷⁴.

⁴⁶⁵ Näiteks pisut enne 1200 valminud hinnaline hõbedast kullatud väike krutsifiks, täna Zwettl'i kloostris, Passau diötseesis. Rist on mõlemalt poolt töödeldud ja hinnaliste kividega kaunistatud, esiküljel kujutatakse kõrgreljeefina Kristust ristil ja tagakülje keskosas Madonna lapsega, ristiharude kolmiksiirud on kaunistatud nellja evangelisti sümboliga: **Laabs, A.** Malerei und Plastik im Zisterzienserorden, lk 71.

⁴⁶⁶ Samas.

⁴⁶⁷ Samas.

⁴⁶⁸ Samas, lk 72. **Nyborg, E.** Det gamle Sorø-krucifix, lk 112. Need on Loccum kloostris (Mindeni diötsees) krutsifiks u.1260; Pforte/ Schulpforta kloostris krutsifiks (Naumburgi diötsees) 1260/70 ning Sorø kloostris krutsifiks Taanist 13.sajandi keskpaigast.

⁴⁶⁹ Näiteks Pforte krutsifiksi mõõdud on 475x312 sm: **Laabs, A.** Malerei und Plastik im Zisterzienserorden, lk 235.

⁴⁷⁰ Näide, et kahelt poolt maalitud krutsifiksid olid levinud ka hilisemal perioodil, on 1469 aastasse dateeritud rist Kaisheimist (diötsees Augsburg). Seda krutsifiksi peetakse aga erialakirjanduses oma sünniaja kohta ebatüüpiliseks: **Nyborg, E.** Det gamle Sorø-krucifix, lk 112. Samas on oletatud, et tegemist võib olla juba varem eksisteerinud kahepoolse krutsifiksi ülemaalimisega 15.sajandi lõpus, mil teadlikult vanade ordutraditsioonide poole tagasi pöörduiti. Teade "väga vanade maalide" asendamisest uutega pärineb ka näiteks Marienstatti kloostrist (diötsees Köln) 15.sajandi lõpust: **Laabs, A.** Malerei und Plastik im Zisterzienserorden, lk 72, 73.

⁴⁷¹ Samas, lk 73.

⁴⁷² Nii on näiteks Munkbarupi nimelise küla kiriku krutsifiks 15.sajandi lõpust, mis pärineb ilmselt lähedal asuvast Ruheklosteri tsistertslaste kirikust (Schleswig-Holstein), ühelt poolt täisplastiliselt kujundatud ning tagant küljest temperas maalitud.

⁴⁷³ **Nyborg, E.** Det gamle Sorø-krucifix, lk 89jj.

⁴⁷⁴ Samas, lk 112.

Nii mitmedki 15. ja 16. sajandist pärinevad krutsifiksid⁴⁷⁵, ei eristu aga täna väljaspool tsistertslaste kloostrikirikuid kasutuses olnud ristidest, arvestades ka asjaolu, et tihti on risti tagumine külg hilisema kasutuse käigus kannatada saanud või pole maalitud osa mõnel muul põhjusel säilinud⁴⁷⁶.

Nii ei saa säilinud näidete põhjal rääkida ordu restriksioonide teadlikust järgimisest ja kindlasti mitte ka tahtlikust eiramisest ajal peale 1300. aastat. Pilt, mis meieni jõuab, on komplitseeritud ning eriilmeline. Kõigi tsistertslastega seotud krutsifiksidel puhul on aga oluline, et nad jäävad kuni hiliskeskajani välja nn. kahepoolseteks. Seega olid vaadeldavad nii munkade (*chorus monachorum*) kui konverside koori (*chorus conversorum*) poolt ehk asusid nende vahel⁴⁷⁷.

Munkade koori poole suunatud küljel on säilinud näidete puhul valdavalt kujutatud maalitud krutsifiksi. Koori poolt vaadates kõrgus munkadel seega silme ees kujutis, mis oli parimas vastavuses vanade ordureeglitega, välja arvatud risti suurus⁴⁷⁸. Kuid ka siin on erandeid.

Suur krutsifiks Doberani kloostrikirikust (dat. 1360-70)⁴⁷⁹ kuulub säilinud ristide hulgas harulduste hulka. Esiküljel paikneb tavapäraselt ristilöödud Kristuse reljeef, kuid tagumisel, munkadepoolsel küljel näeme reljeefina teostatud Jumalaema, samuti on ka risti all oleva altari vastav külg seotud Maarja-teemadega. Analoogset prominentset Maarja kujutamist ristipuu tagaküljel ei ole selle perioodi monumentaalkrutsifikside puhul rohkem teada⁴⁸⁰.

Sorø kloostri varasema krutsifiksi (dat. 1247) juures on Maarja samuti unikaalsel moel programmi lülitatud – ristipuu esiküljel ristilöödu figuuri jalgadest allpool on väike Jumalaema-figuur Kristus-lapsega kätel⁴⁸¹. Wipfler interpreteerib seda kui näidet, et varasemal perioodil ei ole Maarja tsistertslaste juures Kristusega hierarhiliselt võrdses positsioonis või vähemalt mitte sellises eelisseisundis kui Doberani risti-altari puhul. Sorø näide on ehk sellisena monumentaalkrutsifikside arengu varase faasi väljendus, mida

⁴⁷⁵ Chorini, Haina, Heilsbronni, Altenbergi, Fürstenfeldi, Hude jne kloostrite kirikutest pärinevad krutsifiksid.

⁴⁷⁶ Näiteks on 14.sajandi algusesse dateeritud Løgumi krutsifiksi ristipuu tagaküljel säilinud vaid jäägid Markuse-lõvi maalingust: **Nyborg, E.** Det gamle Sorø-krucifix, lk 94, fig.5.

⁴⁷⁷ **Wipfler, E.** "Corpus Christi", lk 61. **Nyborg, E.** Det gamle Sorø-krucifix, lk 112.

Vaata ka **Untermann, M.** Forma Ordinis. Die Mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser. München. Berlin 2001: Raumaufteilung und Nutzung von Zisterzienserkirchen, lk 233-280.

⁴⁷⁸ Samas, lk 112. Samas rõhutab Nyborg, et seda aspekti kujutise vastavusest ordureeglitele, ei maksa ka liialt üle tähtsustada, sest näiteks hiliskeskajal on ka juba munkade osas loobutud rangetest kujutise-keeldudest. Pigem võib siin tegu olla vanadest traditsioonidest kinnipidamisega.

⁴⁷⁹ Dateeringust ja päritolupiirkonnast, vt. **Wolf, N.** Deutsche Schnitzretabel. Berlin 2002, lk 135jj.

⁴⁸⁰ **Wipfler, E.** "Corpus Christi", lk 78., **Wolf, N.** Deutsche Schnitzretabel, lk 145.

⁴⁸¹ **Nyborg, E.** Det gamle Sorø-krucifix, lk 101, ill. 13.

iseloomustab Maarja austamise kasvav tähendus ordu sees⁴⁸². Kuid nagu juba öeldud, on need kaks näidet erandid kloostrikrutsifikside seas, mis reeglina presenteerisid mõlemal küljel ristilöödud Kristust. Kas säilinud krutsifikside baasil aga üldistavaid järeldusi teha saab, on iseküsimus.

Teine küsimus, millele tänaste näidete ja varasemate teadete najal ei saa anda ühest vastust, on monumentaalkrutsifikside paigutus tsistertslaste kirikus, nende seos vahevõre tsooni ja ristialtariga. See, et monumentaalkrutsifiksid võisid olla ühendatud ristialtariga on üks variant⁴⁸³. Teiseks eksisteerib võimalus, et rist rippus kiriku võlvide all, mida ka säilinud näited tihti esitavad. Ning kolmas võimalus asukohaks on palgi peal altari kohal⁴⁸⁴, sarnaselt krutsifiksidega, mis asuvad ka mittetsistertslaste kirikutes. Probleem on ühelt poolt selles, et tänaseni säilinud ristialtarite ja koori vahevõre omavaheline paigutus ei esita ühest skeemi. Teisalt on enamikel juhtudel ristialtar hiljem kõrvaldatud ning teated selle asukohast pärinevad alles reformatsioonijärgsest perioodist⁴⁸⁵. Seetõttu ei saa teha monumentaalkrutsifiksi asetuse kohta tsistertslaste kirikus üheseid järeldusi ning iga üksikjuhtu tuleks vaadata eraldi⁴⁸⁶.

Vaieldamatu on aga see, et monumentaalkrutsifiksid asuvad kogu kirikuruumi domineerivas positsioonis, olles vaadeldavad nii munkade kui ilmikute tsoonist, mis tingib asjaolu, et krutsifiksid pidid olema ka teostatud kahepoolsest. Säilinud näiteid ei esita aga ühest pilti ei tüübi ega vormi osas ning varaste reeglitrüüde maalitud vormide kõrval esineb nii reljeefseid kui täisplastilisi variante. Veelgi vähem on uurijatel täna aga aimu nende krutsifikside algsest positsioonist, seostest risti-altari ja nn. letneritsooniga.

⁴⁸² Wipfler, E. "Corpus Christi", lk 77.

⁴⁸³ Samas, lk 61j. Siin ka variant, et toetus hoopis nn. koorivõre peale, mille all paiknes ristialtar. Näiteks Loccum krutsifiksi puhul on see lahtine küsimus (Samas, lk 64).

⁴⁸⁴ Samas, lk 67. Näiteks Fröndenbergi krutsifiks.

⁴⁸⁵ Samas, lk 61.

⁴⁸⁶ Krutsifiksi võimaliku asukoha probleemidest ja otsingutest mitme sajandi vältel Doberani näitel: Voss, J. Anmerkungen zur Geschichte des Kreuzaltars und seines Retabels im Doberaner Münster: Konzeption und Ergebnisse der Restaurierung 1975-1984. - Figur und Raum, lk 112-123.

VII. 3. Padise kloostrikirik krutsifiksi võimaliku asukohana.

Et tsistertslaste hulgas esiküljelt plastiliselt kujutatud Ristilöödud hilis-keskajal levinud olid, jääb üle küsimus meie poolt uuritava ristipuu tagaküljest. Siin on mingil ajahetkel lisatud täiendavad kinnitused. Ilmselt on algne ristipuu täna teadmata põhjustel kannatada saanud ja ülemisest harust murdunud ning tagumine ristipuu toetuse eesmärgil lisaks monteeritud⁴⁸⁷. Millal nn. sekundaarne rist toeks kinnitati ning polükroomiaga kaeti, ei ole täna võimalik kindlaks teha. Siiski on ilmne, et ka peale neid sündmusi eksisteeris endiselt vajadus krutsifiksi mõlemalt poolt vaadelda⁴⁸⁸. Lisaks asjaolu, et kinnituseks vajalikud augud on kõigil kolmel harul puuritud läbi mõlema ristipuu, viitab tõenäosusele, et täienduste järel paigutati rist võlvi alla rippuma⁴⁸⁹.

Paraku jääb vastuseta küsimus, mida kujutati ristipuu tagaküljel. Väheste tänaseni säilinud tsistertslaste krutsifikside juures, mis võrdlusmaterjalina meie puhul arvesse tulevad, on ristipuu üldjuhul piisavalt lai, et sinna kanda Kristuse kujutist⁴⁹⁰ või on figuuri pikkune laiem tahvel sellel eesmärgil täiendavalt ristile kinnitatud⁴⁹¹. Kas mingeid lisandusi ka meie risti juures algses situatsioonis leidus ei ole täna võimalik kindlaks teha.

Järgnevalt püüame vastata küsimusele, kas Padise kloostri ehituslugu ja situatsioon kohapeal võivad anda tuge krutsifiksi alge asukoha otsinguil? Silmas tuleb pidada, et vaatamata varasemate uurijate esmapilgul paikapidavale ehituskronoloogiale, on Padise kiriku ehitusloos täna veel palju küsimärke.

Padise kloostrit ehitati vaheaegade üle 200 aasta. Ehitusloo on V.Raam jaganud nelja järku⁴⁹². W.Schmidt on arvamisel, et Padise klooster saavutas oma õitsengu 1400 a paiku ning 15. sajandi 30ndatel hakkas situatsioon tasapisi tagasi tõmbuma⁴⁹³. Kloostri

⁴⁸⁷ Vaata käesoleva töö ptk. V.3.

⁴⁸⁸ Ehk annavad siin teadmisele lisa polükroomia-proovid, mille analüüs seisab veel ees.

⁴⁸⁹ Kinnitumine risti-altarile, analoogselt Doberani näitega ei tule arvesse, sest ka Harju-Risti krutsifiksi alumine ristiharu oli sarnaselt teistega kaunistatud liilialõpmikuga (tänapäevaks murdunud), seega puudus alumisel harul vastav toetuspind.

⁴⁹⁰ Sorø krutsifiksi näide 16.sajandi algusest.

⁴⁹¹ Doberani näide 14.sajandi III veerandist, ka Lõgumi krutsifiks 14.sajandi II veerandist.

⁴⁹² **Raam, V.** Padise klooster. - Harju rajooni ajaloo ja kultuurimälestised. Tallinn 1988, lk 64jj; **Raam, V.** Padise klooster. - Eesti Arhitektuur 3. Tallinn 1997, lk 43-44

⁴⁹³ **Schmidt, W.** Die Zisterzienser in Baltikum und Finnland. - Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Vuosikirja XXIX-XXX. Helsinki 1941. lk 83.

pühitsemiseni on jõutud aga alles 1448 aastal⁴⁹⁴. Küsimus, mis tingis nii hilise kloostri pühitsemise, ei ole antud kontekstis oluline, kuid ilmselgelt on aktiivne tegevus Padise kirikus pidanud toimuma ka juba varasemal perioodil. Nii on näiteks juba 1326 aastast teateid altari doneerimisest Padisel rüütel Helmold von Sagheni poolt aastase hingemissa jaoks: “oma hinge, esivanemate ja järglaste hingede hüvanguks, Jumala, Püha Neitsi ja Püha Risti auks”⁴⁹⁵.

Näite selle kohta, kuidas monumentaal-krutsifiksi dateering ilmtingimata kloostri pühitsemisega seoses ei ole, pakub ka Vadstena juutum⁴⁹⁶. Kiriku pühitsemine leidis seal aset 1430ndal aastal, mis on varasemate uurijate poolt võetud aluseks ka krutsifiksi dateerimisel 1420-40ndatesse⁴⁹⁷; stiili ja tehnoloogia analüüsi tulemusena paigutab Tångeberg Kristuse aga 1400.a. kanti. P.Tångeberg leiab, et nii olulist sisustuselementi nagu krutsifiks, plaaniti kirikusse ilmselt juba varasemas staadiumis, mistõttu on tõenäoline, et see telliti ja võeti kasutusse siiski palju varem kui alles seoses pühitsemisega⁴⁹⁸.

Krutsifiksi dateering Padisel haakub pigem V.Raami poolt välja toodud nn. kolmanda ehitusperioodiga (1375-1425), mil oletatavasti toimus ka kiriku võlvimine ning paigaldati figuraalsed konsolid kiriku põhja- ja lõunaseina⁴⁹⁹. Käesoleva töö kontekstis sooviksin peatuda põhjaseina idapoolsel konsoolil (ILL. 74). Antud uurimuse eesmärk ei ole lisada täiendusi konsooli reljeefide tähendusväljale, küll aga osutada interpreteerimis-võimalusele ning seostele liilia-krutsifiksi ikonograafiaga.

Padise konsoolide reljeefid on Eesti keskaja kunstiajalos üldtuntud, varaseimad tähenduste otsimised tuginevad peamiselt V. Raamile⁵⁰⁰, viimaseid täiendusi on lisanud K.Kivimaa⁵⁰¹.

Konsooli keskmisel tahul on kujutatud võitlevaid lõvisid, kes kehastavad häid ning kurje jõudusid. Idapoolsel tahul tunneme ära hirve – usujanu ning ristimissümbolina⁵⁰². Siga

⁴⁹⁴ LUB X, nr. 511. Schmidt, W. Die Zisterzienser in Baltikum, lk 101.

⁴⁹⁵ LUB III, nr. 727 a. Schmidt, W. Die Zisterzienser in Baltikum, lk 78. Schmidt küsib siin kohal, kas nimetatud donatsioon võiks olla seotud kloostrikiriku ehituse edenemisega?

⁴⁹⁶ Tångeberg, P. Das “Schöne Kruzifix”, lk 21jj.

⁴⁹⁷ Tångeberg nimetab, et kirjalike allikate järgi on teade kiriku koorivõlvide valmimisest 1398 aastal ning kloostrivennad tegutsesid neile mõeldud kooriosas juba 1405 aastal; samuti on teateid, et 1422 oli kirik juba kindlasti kasutuses.

⁴⁹⁸ Tångeberg, P. Das “Schöne Kruzifix”, 21, 67-68.

⁴⁹⁹ Raam, V. Padise klooster 1988, lk 64.

⁵⁰⁰ Tuulse, A. Die Spätmittelalterliche Steinskulptur in Estland und Lettland. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja, XLIX: 1. Helsinki 1948, lk 19-24. Raam, V. Padise klooster. Tallinn 1958, lk 11-13. Üprus, H. Raidkivikunst Eestis XIII-XVII sajandil. Tallinn 1987, lk 65j.

⁵⁰¹ Kivimaa K. Dualistlik maailmavaade eesti keskaegses loomasümbolikas. – Ars Estoniae Medii Aevi Grates Villem Raam, lk 157-169.

hirve jalge all kehastab aga patte, kurjust ja saatanat. Konsooli läänepoolsel tahul näeme ükssarve (ILL. 74a.), kellel on sabaots kaunistatud liiliamotiiviga, see reljeef on meie teravdatud pilgu all.

Ükssarv on dualistlikus hea-halva võitluses vooruse/puhtuse juhtloom; ta sümboliseerib ka Kristust, sarv laubal on jumalapoja võimu tähis⁵⁰³. Vastavalt legendile tuleb ükssarv neitsit nähes tema rüppe ning laseb end vangistada, mis on võrdkuju Kristuse sündimisele Neitsi Maarjast ja vabatahtlikust alistumisest neile, kes teda jälitavad. On selge, et ka liilia ei ole siin puhtdekoratiivse iseloomuga⁵⁰⁴; sarnaselt risti märgile ühe lövi saba otsas keskmisel tahul, viitab ka liilia ükssarve tähendusvõimalustele.

Vaimne tähendus liilia sümbolile anti juba Vana Testamendi Ülemlaulus, rakendades seda puhtuse ja paradiisi püüdlustes. Liilia Kristuse võrdkujuna levib alates 10. sajandist, siis monopoliseeris Neitsi rohkem või vähem liilia tähendusvälja ning muutus Maarja neitsilikkuse ja vagaduse sünonüümiks⁵⁰⁵. Kristuse tähenduses esineb liilia tihti sünni ja austamise, ristimise ja viimsepäevakohtu stseenide juures, ristijala kõrval maast tärkamas, sümboliseerib nii ema kui poega⁵⁰⁶. Liilia on võrdkujuks ka kristlikule kirikule laiemalt⁵⁰⁷.

Niisiis võib Padise reljeefil ükssarv sümboliseerida Kristust, tema inkarnatsiooni, aga ka Maarjat ja neitsilikkust⁵⁰⁸, viimast rõhutab liilia looma saba otsas. Et K.Kivimaa interpreteerib Padise konsoole eetiliste kategooriate dualistlikus võtmes, näeb ta liiliasabaga ükssarves peamiselt puhtuse ja voorulikkuse tähenduse kandjat⁵⁰⁹. Milline tähendusväli domineerib, jääb siinkohal lahtiseks, sest nõuab kõigi konsoolireljeefide kompaktselt analüüsi, see aga väljub käesoleva töö raamidest.

Nagu eelpool välja toodud⁵¹⁰ on nn. fleur-de-lys tüüpi krutsifiksid tänase seisuga enim levinud Madalmaades, levikut selles piirkonnas on eelkõige seostatud Prantsusmaa mõjuga ning seetõttu nähtud liilias ehismotiivi, mis tuleneb Prantsuse vapisümbolikaast⁵¹¹. On ilmne,

⁵⁰² Raam, V. Padise klooster 1988, lk 61, Kivimaa K. Dualistlik maailmavaade, lk 162.

⁵⁰³ Kivimaa K. Dualistlik maailmavaade, lk 162.

⁵⁰⁴ Seda varianti ei välista A.Tuulse, ehkki leiab lisatähendusi. Tuulse, A. Die Spätmittelalterliche Steinskulptur, lk 21.

⁵⁰⁵ Encyclopedia of the Middle Ages. II, lk 850j.

⁵⁰⁶ Samas.

⁵⁰⁷ LdCI, Bd. 3, lk 100j.

⁵⁰⁸ Kivimaa K. Dualistlik maailmavaade, lk 162.

⁵⁰⁹ Samas.

⁵¹⁰ vaata peatükki VI. 1. Stiil ja tüüp. Krutsifiks.

⁵¹¹ Oldemeyer, G. Die Darstellung des gekreuzigten, lk 181j.

et meie juhtumi puhul ei ole tegu otsese viitega Madalmaadele või Prantsuse kuningatele⁵¹². Probleemaatiliseks muudab risti interpreteerimise aga asjaolu, et tänaseni säilinud (säilinud on väga vahe!) tsistertslaste monumentaal-krutsifikside hulgast ei leia me ühtegi, mis oleks kaunistatud liilia-sümboolikaga. Et motiiv aga ristide puhul kloostri sees tundmatu ei olnud, näitab Maulbronni kloostrikiriku koorist pärinev hauakivi, mis on dateeritud 14/15. sajandisse ning millel on kujutatud suurt risti stiliseeritud liilialõpmikega (ILL. 75)⁵¹³.

Seosed Kristuse ja liiliasümboolika vahel krutsifikside kujutamises nõuavad täiendavat avamist.

Oluline ühenduslink siin on 25. märts, Maarja kuulutuse päev (rahvakalendris paastumaarjapäev), kui Maarjale kuulutati ingli poolt, mis varsti sündima saab. Sama kuupäeva või ajahetke aastakalendris teadvustati keskajal ka kui päeva, mil Kristus risti löödi⁵¹⁴.

Oluline on siinkohal rõhutada, et Maarja-kultus asus ordus algaegadest saadik olulisel positsioonil ning just tsistertslaste mõjul saavutas õitsengu alates 12. sajandist⁵¹⁵. Tsistertslaste ordu kuulsaimat esindajat, püha Bernhard von Clairvaux´st ei nimetata tihti mitte ainult Kristuse-müstika, vaid ka Maarja-müstika rajajaks. Püha Bernhard soovis kirikuõpetust edasi anda läbi Neitsi Maarja, tema õpetuse keskne sõnum on Jumala inimeseks saamine. Maarja on selle järgi kogu pühaduse allikas maa peal. Akvedukti kujutis, mida Bernhard näeb oma jutluses Maarja sünnipäeval, 8.septembril, on sümbol, kus allikas (Maarja) võtab vastu (rasestub) ning annab edasi, sest tema seisab elu alglattega ühenduses⁵¹⁶. Püha Bernardi õpetuse järgi on Maarja tee, mille kaudu Jumal meieni tuli ning on ka tee, mille kaudu meie Jumalani tõuseme⁵¹⁷.

Tsistertslaste hulgas suurt tähendust omanud Maarja-kultus peegeldub ka Padise kloostri asukate poolt pärandatud materiaalses kultuuris – liiliasabaga üksisarves põhjapoolsel konsoolil. Ning osutab ka hilisemal ajahetkel Harju-Risti kirikusse viidud haruldase liilia-

⁵¹² Kui Prantsusmaa puhul liilia-teema kõne alla tuleb, siis ehk ikka seoses tsistertslastega, nii näiteks on Citeaux´ kloostri vapp kaetud stiliseeritud liiliatega ning see motiiv kordub järgnevalt ka nn. tütar-kloostrite vappidel. Nii kapetingide kui tsistertslaste vapikujutiste tagamaad siin laiemalt ei avata, teema nõuaks põhjalikumat peatumist. Vt. **Encyclopedia of the Middle Ages**. II, 850j.

⁵¹³ Vaata temaatilisi näiteid tsistertslaste kunstist ka - **Monastisches Westfalen**. Klöster und Stifte 800-1800. Münster 1983, lk 466, 467 ill. 11; lk. 670, ill 362.

⁵¹⁴ **Harries, R.** A Lily Crucifix, lk 77-78. **Edwards, J.** The Lily-Crucifixion, lk 248. **Duggan, E.J.M.** Notes concerning the lily, lk 40. (Vaata ka Duns Scotus ja Immaculate Conception. Maarja eostamine pärispatuta. See doktriin ei saanud küll Rooma katoliku kiriku dogmaks enne 19.sajandit, kuid liturgilistesse talitustesse haarati juba hiljemalt 15. sajandi jooksul.)

⁵¹⁵ **Mussbacher, N.** Die Marienverehrung der Cistercienser. – Die Cistercienser. Geschichte, Geist, Kunst. Köln 1977, lk 165-181.

⁵¹⁶ Samas, lk 166.

⁵¹⁷ Samas, lk 177.

krutsifiksi interpreteerimisvõimalustele. Kas liilialõpmikud risti otstes sümboliseerivad kirikut nn. *arbor bona* tähenduses, Neitsi Maarjat, Kristust või kõiki kolme⁵¹⁸, jääb praeguses uurimisseisus vastuseta⁵¹⁹.

V. Raami järgi võisid Kolgatafiguurid Padise kloostrist Harju-Risti kirikusse sattuda “kas peale kloostri sekulariseerimist 1559. aastal või Põhjasõjale järgneval sajandil, mil mõisakeskuseks muudetud kloostri ruumistik kapitaalselt ümber kujundati”⁵²⁰. Vastupidiselt linnades asuvatele mungaordudele näib tsisterstlaste klooster Padisel tõepoolest reformatsiooni-rüütest kõrvale jäänud olevat, mistõttu on tõenäoline, et kloostri sulgemiseni⁵²¹ ei ole siin olulisi muudatusi toimunud. Liivi sõja jooksul vallutasid kloostri vene väed, ehitis kannatas tugevalt⁵²². Seetõttu ei ole tõenäoline et sõja järgselt siin veel mingit sisustust, mida naabruses asuvasse Risti kirikusse viia, säilitati. On tõenäoline, et kiriku varad evakueeriti kloostri sulgemise ajal, enne hoonestiku üleandmist hertsog Magnusele Gotthard Kettleri käsul⁵²³.

VII. 4. Saatjafiguuride võimalikud asukohad.

Senised uurijad on ühisel arvamusel Harju-Risti kiriku saatjafiguuride algsest pärimisest Padise kloostrist⁵²⁴. S.Karling pakub asukohaks *körgel kiriku võlvi all*⁵²⁵. K.Markuse järgi, kes ei välistanud krutsifiksi esmast asukohta Risti kirikus, paiknesid saatjafiguurid samuti Padisel, *kuid krutsifiks nende vahelt võib olla hävinud, seoses sellega, et hoonestik kannatas tugevasti Liivi sõja ajal*⁵²⁶.

⁵¹⁸ **LdCI.** Bd. 3, lk 100jj.

⁵¹⁹ Lisatähendus liiliakrutsifiksidele on õitsva ristipuu seos igavese elu puuga paradiisi aias. Kristliku uskumuse kohaselt oli inimkonnal Aadama ja Eeva pattulangemise tõttu uks paradiisi ning puu juurde, mis igavese elu annab, suletud. Alles Kristuse ristiohvri läbi võidab inimene taas surma ning lunastatakse pääs igavesele elule. Ristipuu elupuuna kujutamine oli keskaegsete krutsifikside puhul laialt levinud. Ka nn. Jesse puu on ikonograafiliseks taustaks liilia-krutsifiksi kujutamisele. Selle idee originaal baseerub jällegi piibllilisel veendumusel, et Jeesus põlvnes Jessest, kuningas Taavetist. Nii hakkavad tekkima kujutised, kus selle puu tippu või oksti kujutatakse liiliana.

⁵²⁰ **Raam, V.** Gooti puuskulptuur, lk 17.

⁵²¹ **Schmidt, W.** Die Zisterzienser in Baltikum, lk 118.

⁵²² Samas, lk 119j. 1622. aastal kinkis Rootsi kuningas Gustav II Adolf Padise Riia bürgermeistrile Thomas von Rammile. Sealt sai alguse endise kloostri areng Padise mõisana.

⁵²³ Samal ajal kindlustati ka viimasele abtile eluaegne hoolitsus – **Schmidt, W.** Die Zisterzienser in Baltikum, lk 118.

⁵²⁴ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 31. **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 171.

⁵²⁵ **Karling, S.** Medeltida träskulptur, lk 31.

⁵²⁶ **Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland, lk 171.

Padise kloostri kiriku ja antud töös käsitletavate saatjafiguuride võimalikul ühendamisel on oluline fakt, et tsistertslaste ordu kontekstis ei ole kuni hilis-keskajani välja säilinud ühtegi nn. triumfikrutsifiksigrupi⁵²⁷. See seostub asjaoluga, millele juhib tähelepanu A.Laabs – võrreldes väljaspool ordukloostreid kasutusel olnud ja säilinud paljufiguuriliste Kolgatagrupidega on tsistertslaste puhul krutsifikside väljanägemine üldjuhul miinimumini viidud ja seda nii toreduse, dekoratiivsete lisanduste kui saatjafiguuride osas. Hilis-keskajast, mil ordu reeglitest kindlasti enam nii rangelt kinni ei peetud ning muuhulgas ka toretsevat sisustust lubati, säilisid siiski kirikuruumi kahepoolse kasutamise põhimõtted, mis seavad küsimuse alla Kolgatagrupi saatjafiguuride algse funktsiooni. Konkreetselt Padise kloostri kiriku lai ühelööviline ruum kaasab lisaks probleemi figuuride paigutamisest klassikalisse nn. triumfitsooni.

Arvestades Harju-Risti kiriku saatjafiguuride suurust ning allapoole suunatud pilku, on tõenäoline nende asukoht kõrgel, suure kiriku triumfipalgil. Võimaliku variandina lähiümbruses tulevad kõne alla Tallinna keskaegsed pühakojad. Andmeid keskaegsest Kolgatagrupist on ainsana Niguliste kirikust, mille figuurid hävisid 1944. aasta märtsipommitamise käigus. Võrdluseks olgu nimetatud, et ühe võimsama omaaegse Tallinna kiriku leinavad Maarja ja Johannes ei küündinud oma mõõtmetelt Harju-Risti näidetele lähedale⁵²⁸.

Mis on need kirikud, mis meie poolt käsitletavate figuuride algse asukohana arvesse tuleksid? Monumentaalse Kolgatagrupi tellimist võib seostada eelkõige kirikus samal perioodil toimuvate ehitustöödega. Teatavasti oli aga 15. sajandi algus Tallinna arhitektuuris üks ehitusterikkamaid ajajärke, muuhulgas toimusid ka enamike suuremate kirikute ümberehitused, mistõttu võimalike variantidena tulevad arvesse Toomkirik, Oleviste, dominiiklaste kloostri Katariina kirik.

Toomkiriku keskaegsest interjööri ei ole ajalugu meile sisustusteoseid pärandanud. Esimene tulekahju tabas kirikut 1433. aasta 11. mail⁵²⁹, järgmine puhkes Toompeal 1684. aasta 6. juunil, mil kirik “põles müürideni paljaks”⁵³⁰. Ka fakt, et täna Toomkirikus paiknev krutsifiksigrupp (1697, H. Berents, H. Martens) pärineb viimase tulekahju järgsest perioodist, näib viitavat võimaliku keskaegse grupi hävimisele.

⁵²⁷ Laabs, A. Malerei und Plastik im Zisterzienserorden, lk 73.

⁵²⁸ Harju-Risti Maarja ja Johannese kõrgused: 227, 217 sm. Tallinna Nigulise kiriku Maarja ja Johannese kõrgused vastavalt 125 ja 130 sm. Selles valguses pidi krutsifiks kesksel positsioonil olema monumentaalse suurusega – võrdle Lüübeki toomkiriku Kolgata-grupiga!

⁵²⁹ Nottbeck, E. von. Neumann W. Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Bd. 2. Reval 1904, lk 39

⁵³⁰ Raam, V. Dubovik, B. Toomkirik. - Eesti Arhitektuur 1. Tallinn 1993, lk 242-246.

Dominiiklaste kloostr Katariina kiriku ehitusajaloo kohta on säilinud vähe andmeid, kirjalikud allikad ei anna sellele olulist tuge, lähtutakse eelkõige stiilikriitilisest ja ehitustehnilisest analüüsist⁵³¹. Tõenäoliselt toimusid siin suuremad ehitustööd 14. sajandi lõpus ning kirik valmis 15. sajandi I. poolel⁵³². Reformatsiooni eel evakueeriti osa kloostr

varasid, (tõenäoliselt siiski kergemini teisaldatavad esemed). Järgnevalt klooster suleti ning kirik anti eesti koguduse kasutusse⁵³³. 1531. aastal sai hoonestik tulekahjus raskelt kannatada ning jäeti varemetesse. Harju-Risti kirikusse jõudnud saatjafiguuride päästmine olnuks raskesti teostatav.

15. sajandi esimesse poolde langeb ka 1407. aastal asutatud Pirita kloostr ehitus⁵³⁴. Et kirik pühitseti 1436 aastal, eksisteerib võimalus, et 1420-30ndatesse dateeruvad saatjafiguurid telliti Pirital. Kloostri saatusele vajutab aga kurva pitseri Liivi sõda, mil Ivan IV väed hooneid rüüstasid – Pirita kloostr

Oleviste kiriku ehitusloost on teada, et 1420-25 aasta paiku valmis uus avar kooriruum⁵³⁵, pikihoone ja torni ümberehitus langeb aga ajavahemikku 1437-1450⁵³⁶.

Harju-Risti saatjafiguuride dateering sobib hästi uue koori valmimisajaga. Ka skulptuuride üleelusuurune formaat haakub Oleviste kiriku tohutute mõõtmetega. Oluline on siinjuures fakt, et Oleviste kirik asus keskajal tsistertslaste Püha Mihkli kloostr

Paraku on ka Oleviste kiriku ajaloo nimetatud 1433. aasta laiaulatuslikku tulekahju Tallinnas⁵³⁹.

⁵³¹ **Randla, A.** Tallinna dominiiklaste kloostr

⁵³² Samas, lk 42.

⁵³³ **Tool-Marran, E.** Tallinn dominiiklaste klooster. Tallinn 1971, lk 33.

⁵³⁴ **Raam, V.** Pirita klooster Merivälja teel. – Eesti Arhitektuur 1. Tallinn 1993, lk 168-171

⁵³⁵ **Lumiste, M. Kangroopool, R.** Mõningatest Tallinna 15.sajandi arhitektuuri dateerimise küsimustest. – Töid kunstiteaduse- ja kriitika alalt. 1977 nr. 2., lk 273.

⁵³⁶ Samas, lk 267.

⁵³⁷ **LUB.** I, nr. 404.

⁵³⁸ **Hansen, G. v.** Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revels. Reval, 1885, lk 10.

⁵³⁹ **Nottbeck, E. von. Neumann W.** Geschichte und Kunstdenkmäler, lk 102.

Tallinna keskaegsete kirikute ehitus- ja ajalugu visandades selgub, et kõik eelpool nimetatud hooned kannatasid kas 1433. aasta tulekahjus⁵⁴⁰ või Liivi sõja käigus. Ka ei ole nendest kirikutest (v.a dominiiklaste kloostri kirik) teadaolevalt säilinud keskaegset inventari.

Oluline on siinjuures meenutada, et vastupidiselt teistele katoliiklikele kunstiteostele, aktsepteeritakse keskaegseid Kolgatagruppe ka reformatsioonijärgsel perioodil. See välistab võimaluse, et saatjafiguurid viidi resp. osteti väikesesse maakirikusse Harju-Ristil nende sobimatus tõttu luterlikus pühakojas. Eelnevast tulenevalt pidi põhjuseks olema algse asukoha (kiriku) funktsiooni muutus (näiteks kloostri sekulariseerimine); kas põhjuseks võis olla ka omaniku vahetus, võib ainult oletada. Saatjafiguuride Harju-Ristile sattumise seletamine eelnevate punktide kaudu, jätab aga vastamata küsimusele: miks nendega kokku kuulunud krutsifiksi ei evakueeritud?

Harju-Risti saatjafiguuride võimaliku teekonna taustaks on täna veel hulk lahendamata küsimusi.

⁵⁴⁰ Kui ulatuslikud olid 1433 a. tulekahjustused, allikad siiski ei paljasta.

KOKKUVÕTTEKS:

Kõik kolm vaatlusalust skulptuuri paiknesid 1958. aastani Harju-Risti kiriku pikihoone idaseinas, triumfikaarest lõunas, moodustades ühtse Kolgatagrupi. See positsioon väikeses maakirikus on aga selgelt sekundaarne, seda nii figuuride suurust kui ikonograafilist tähendust silmas pidades. Võimalikule algele kinnitusele seinal räägivad vastu ka polükroomia jäägid risti harude tagaküljel ning saatjafiguuride tagakaaned.

Varasemad uurijad on seisukohal, et Kolgata-grupp jõudis Ristile naabruses asuvast Padise tsistertslaste kloostrist. Argumentidena esitatakse figuuride suurust, erinevusi skulptuuride ja kiriku valmimisajast ning Padise kloostri ja Risti kiriku sidet keskajal.

Tänaseks on tsistertslaste kloostritega seostatud krutsifikse säilinud äärmiselt vähe, seetõttu ollakse ka erialakirjanduses järelduste ja üldistuste tegemisel ettevaatlikud. Vaieldamatu on aga see, et monumentaalkrutsifiksid asuvad seal kogu kirikuruumi domineerivas positsioonis ning jäävad kuni hiliskeskajani välja nn. kahepoolseteks – olid vaadeldavad nii munkade kui konverside koori poolt. See traditsioon eeldas ka risti kahepoolset dekoreerimist, mille puhul krutsifiksi skulpturaalne külg oli reeglite järgi suunatud ilmikute poole ning mungad nägid maalitud tagakülge. Ehkki reeglite ja tegelikkuse lahknevusi võime kohata juba ordu eksisteerimise varases perioodis, pakuvad Harju-Risti krutsifiksi võimalikule seostamisele tsistertslaste traditsioonidega tuge polükroomia-jäägid risti tagaküljel.

Tsistertslaste traditsioonid lisavad ka uusi aspekte siinsetel aladel haruldase liilia-krutsifiksi interpreteerimisvõimalustele. Olenevalt kontekstist võis liilia keskajal sümboliserida nii Kristust, Neitsi Maarjat kui kirikut *arbor bona* tähenduses. Oluline ühenduslink liilia-krutsifikside ikonograafia avamisel on 25. märts – Maarja kuulutuse päev, millist ajahetke aastakalendris teadvustati keskajal ka kui päeva, mil Kristus risti löödi. Tsistertslaste taust seostub siin ordu sees rohkelt praktiseeritud Maarja-kultusega, mille üheks peegelduseks võime arvata ka Padise kloostri kiriku põhjaseina idapoolsemal kapiteelil kujutatud liiliasabaga üksisarve.

Padise kloostri kiriku ja Harju-Risti saatjafiguuride võimaliku ühendamise vastu räägib aga fakt, et tsistertslaste ordu kontekstis kuni hiliskeskajani välja ei ole säilinud ega ole ka teada ühtegi triumfikirutsifiksigruppi. Oletatava põhjusena võib siin välja tuua esmalt nõude ordukloostrites kasutusel olevate krutsifikside miinimumini viidud väljanägemisest toreduse, dekoratiivsete lisanduste ja saatjafiguuride osas ning teisalt kirikuruumi kahepoolse

kasutamise põhimõtted. See kõik seab küsimuse alla Kolgatagrupi saatjafiguuride algse funktsiooni.

On äärmiselt tõenäoline, et väikesesse maakirikusse jõudsid üleelusuurused Maarja ja Johannes mõnest Tallinna suurest keskaegsest pühakojast. Figuuride paiknemine kõrgel triumfipalgil seletaks nende allapoole suunatud pilkude ning monumentaalse suuruse. Võimalike algsete asukohtadena tuleb arvesse võtta kõiki Tallinna kirikuid (välja arvatud Niguliste ja väike Püha Vaimu kirik), oma tohutute mõõtmete ja ehituslooliste dateeringute (kooriruum valmib 1420-25) tõttu jääb kaalule eelkõige aga Oleviste. Oluline on siinjuures ka Oleviste kiriku side tsistertslaste Püha Mihkli kloostri keskajal, millest tulenevalt võiks Maarja ja Johannese sattumist väikesesse Harju-Risti maakirikusse seostada sarnaselt krutsifiksiga Padiselt, kloostri omanduse muutumisega.

Paraku on Tallinna kirikute ajaloos korduvalt nimetatud 1433. aasta tulekahju mainitud ka Olevistega seonduvalt.

Tänase uurimisseisuga jääb vastamata ka küsimus algsesse kompositsiooni kuulunud krutsifiksi saatusest.

VIII. Lõppkokkuvõte.

Käesolev uurimustöö keskendus 1958. aastani Harju-Risti kirikus paiknenud Kolgatagrupi uurimisele. Tänapäevani aktsepteeritud käsitlused pärinevad S.Karlingilt II Maailmasõja ajast ning K.Markuselt 1992. aastast. Esimene seob kolme figuuri valmistanud meistri 1370-80ndate aastate Maasi-aladega. K.Markus tõdeb esmakordselt saatjafiguuride ning krutsifiksi erinevust, dateerides Johannese ja Maarja 1390ndatesse ning krutsifiksi 1400. a. paiku, valmistamiskohaks viimase puhul Brabant ning saatjafiguuridel Madalamaad laiemalt.

Käesoleva töö eesmärgiks oli skulptuuride tänapäevani kehtinud päritolu ja dateeringute kriitiline ülevaatamine, samuti nende võimaliku kokkukuulumise ja algse asukoha käsitlemine. Lisaks varasemas erialakirjanduses kasutatud stiilkriitilisele võrdlusele, rakendati siin ka figuuride materjalist ja valmistamisest lähtuvat analüüsi ehk tugineti skulptuuride paigutamisel aega ja ruumi nende vormi, stiili, tüübi ja tehnika üldsummale ning lähtuti eeldusest, et teoste ajaline ning ruumiline positsioon eelnevate uurimuste baasilt on täna lahtine.

Esimesed selged tähelepanekud skulptuuride erinevustest ilmneseid mõõtude võrdluses. Keske positsioon Kolgatagruppides kuulub alati Ristilöödule, seda ka ikonograafilist tähendust silmas pidades, mistõttu juba vaadeldavuse seisukohalt peab Kristuse figuur ületama suuruselt assistent-skulptuure. Harju-Risti üle kahe meetri kõrgused (227 sm ja 217 sm) saatjafiguurid ei saanud sellest tulenevalt kokku kuuluda väiksemate mõõtudega krutsifiksiga (175 sm) ning nende liitmine ühtseks grupiks väikeses maakirikus peab olema sekundaarne. Erinevusi kinnitasid järgnevalt ka materjaliuuringud, mille tulemusena teame, et Maarja ja Johannes ning ristipuu on valmistatud keskaja skulptuurile tavapäraselt tammest, Kristus aga harva ette tulevalt pöögist (*fagus silvatica*). Saatjafiguuride ja risti juures kasutatud tammepuu erinevat iseloomu (kasvukohta) on märgata ka esmasel visuaalsel vaatlusel. Materjali-uuringute olulisim järeldus on aga tõenäosus, et pööki skulptuuride nikerdamiseks Madalmaades teadaolevalt ei rakendatud, samuti ka Lüübekis ning suuremates Põhja-Saksa linnades; küll tuleb pöögist valmistatud teoseid ette Reini-äärsetel aladel. Paraku on süstemaatiliste materjaliuuringutega tegeletud vaid regiooniti ning lõplike järelduste tegemiseks ei ole täna veel selget alust.

Erinevustele Harju-Risti skulptuuride vahel osutas lisaks tehnoloogiliste aspektide uurimine. Nii teame, et saatjafiguurid on erinevalt Kristusest õnnestatud pea täies ulatuses, ka

puudub krutsifiksis vastupidiselt Maarjale ja Johannesele puurauk figuuri pingile kinnitamiseks nikerdamise või polükroomia pealekandmise ajaks jne.

Kolme figuuri originaal-polükroomiast on täna alles vaid riismed, mistõttu on tarvilik silmas pidada, et skulptuuride algne lõppilme erines suuresti tänasest. Oluline lisandus polükroomia-uuringutest on fakt, et maalitud on olnud ka risti tagakülg, millele viitavad üksikud värvijäljed ning rombikujulised kontuurid harude otstes. See tähendab, et rist oli mingil ajahetkel mõlemalt poolt vaadeldav.

Ajalise ja ruumilise paigutamise analüüsis käsitleti saatjafiguure ning krutsifiksi eraldi. S.Karlingi poolt peamise võrdlusmaterjalina esitatud krutsifiksid Aldeneykist ja Loozist dateeritakse tänase seisuga 14. sajandi algusesse ning ei oma stiililist sugulust Harju-Risti Kristusega. K.Markuse arvamus krutsifiksi pärinemisest Brabandi aladelt tugineb ühele näitele – Jumalaisale nn. Hakendoveri altarilt (1400-1404) *Godelijke Zaligmakerkerk*’st. Nimetud teose autori kunstilist päritolu seostatakse aga eelkõige Maasi aladega, tema loomingus nähakse sünteesi Pariisi ja Liège’i skulptuurist ning Reini-aladel mõju omanud Parlerite kunstist; Brabant saavutab oma kunstilise iseseisvuse alles 15.sajandi 20-30ndatel aastatel. Järgnevas käsitluses näidati, et Belgia skulptuuriga, sealhulgas vaadeldud krutsifiksidega Harju-Risti Kristusel lähemaid stiililisi kokkupuuteid ei esine. Ristilöödu juuste-habeme ja näo kujutamisel ilmnevad motiivid, milliseid näeme ka Hakendoveri Jumalaise juures, omavad perioodi kunstis laiemat levikut ning tulevad tihti ette nii Pariisist lähtuvas nn. “beuneveulikus” kui Parlerite loomingust otseselt või kaudselt mõjutatud skulptuuris.

Lisaks laiemalt levinud motiividele leidsime lähemaid kokkupuuteid just Praha 14. sajandi viimase veerandi kiviskulptuuridega, mis lubab oletada, et Harju-Risti krutsifiksi valmistaja on Parlerite kunstist selgelt mõjutatud või vähemalt nende loomingut hästi tundev, kuid rakendab sealjuures individuaalset väljenduskeelt. See on ka ilmselt üks põhjus, miks me tänase uurimisseisuga ei saa välja tuua ühtegi Harju-Risti krutsifiksile vahetult lähedal seisvat tööd. Oluline on siinjuures ka Böömi kunsti laiem mõju sajandi vahetuse loomingule, sealhulgas ka Sileesia ja Preisi aladel, kus paiknevate näidetega leidsime samuti kokkupuutepunkte.

Ristilöödu valmistamiskoha otsinguid raskendab aga internatsionaalsele kunstile 1400. aasta paiku omane erinevate motiivide ja tüüpide paralleelne esinemine mitmes Euroopa piirkonnas ning spetsiifiliselt krutsifikse puudutavate eriuuringuste vähesus. Nii ei saa me tänases uurimisseisus kõrvale jätta võimalust, et Böömi 14. sajandi lõpu kunsti, samuti

läänepool Reini jõge ilmnevaid motiive ja tüüpe ning iseloomulikku väljenduskeelt võisid vahendada ka Reini-äärsed piirkonnad, näiteks Vestfaali alad.

Vaatamata eriarvamustele krutsifiksi päritolu osas, nõustub siinkirjutaja aga K.Markuse poolt pakutud laiema dateeringuga 1400. aasta paiku.

Saatjafiguuride Madalmaade päritolu kinnituseks ei nimeta S.Karling ja K.Markus paraku ühtegi sealset 14. sajandi lõppu dateeritud skulptuuri – esiletoodud Belgia päritolu võrdlusmaterjal pärineb 14. sajandi II. veerandist. Nimetatud autorite dateeringud näivad baseeruvat Vestfaalis ja Reini-aladel paiknevate kirikute portaalide skulptuuride ning üksikute piirkonnas asuvate hauamonumentide figuuride käsitlemisel. Selle piirkonna ja perioodi näiteid analüüsides ei nõustu siinkirjutaja Harju-Risti Maarja ja Johannese paigutamise seoses nimetatud alade skulptuuritraditsiooniga – kokkupuudetele on siin aluseks eelkõige sarnasused üldtüübis ja üksikutes motiivides, kindlasti aga mitte näokujutamises, tervikmuljes ja iseloomulikus stiilis, mis väljendaks ühe piirkonna (või veelgi enam sama töökoja) eripära. Järgnenud uurimuses korrigeeriti nii saatjafiguuride dateeringuid kui geograafilist paigutust.

Harju-Risti saatjafiguuride juures ilmnevad ühelt poolt 14. sajandile iseloomulike tüüpide ja motiivide kasutamine, mis peegeldab internatsionaalsele gootikale 1400. aasta paiku laiemalt iseloomulikku nn. retrospektiivset tendentsi. Teisalt näo kujutamise iseloomu, meeolelu ning iseloomulikku stiili (näiteks voldistiku domineerivad jooned) arvesse võttes osutavad Harju-Risti Maarja ja Johannes selgelt 15. sajandi esimesele poolele. Siinkirjutaja poolt esitatud dateeringut ajavahemikku 1410-1430 toetavad võrdlusmaterjalina kasutatud näited Lüübeki ja Alam-Saksi aladelt. Esile toodud, kogu hansa kunstiruumis käsitletaval perioodil laia vastukaja leidnud iseloomujooni peegeldavad muuhulgas nimetatud Mindeni ja Lüübeki Jakobi kiriku retaablid ning Breemeni toomkiriku pühakute skulptuurid.

Ettevaatusele järeltuste tegemisel Harju-Risti Maarja ja Johannese päritolu otsinguil osutab aga tõsiasi, et üksikute motiivide ülevõtmine, isegi tervete kompositsioonide matkimine, oli sel perioodil kogu Euroopa praktikas tavapärane ning otseseks võrdluseks vajalikke üleelusuuruseid puufiguure siinkirjutaja vaadeldavatelt aladelt ei leidnud.

Edasine uurimustöö krutsifiksi ja saajafiguuride valmistamiskoha täpsustamisel saab toimuda ühelt poolt tehnoloogiliste ja materjali-spetsiifiliste uuringute ning teisalt võrdlusmaterjali jätkuva kogumise ning detailse kõrvutamise kaudu.

Käesoleva töö viimases peatükis otsiti kolme skulptuuri algset asukohta – võimalikke kirikuid, kuhu teosed telliti. Kolgata-figuuride viimane teadaolev paiknemine Harju-Risti kiriku pikihoone lõunaseinas on selgelt sekundaarne, seda nii figuride suurust kui ikonograafilist tähendust silmas pidades, samuti räägivad sellele vastu polükroomia jäägid risti harude tagaküljel ning saatjafiguuride tagakaaned.

Siinkirjutaja nõustub varasemate uurijate arvamusega krutsifiksi päritolust lähedal asuvast Padise kloostrist. Eelnevalt esitatud argumentidele peamiselt skulptuuri suurusest ning kloostri ja pühale Ristile pühitsetud kabeli kontaktidest keskajal, lisati käesolevaga esmalt tsistertslaste traditsioonidega seotud krutsifikse puudutav taust. On teada, et tsistertslaste monumentaalkrutsifiksid asuvad kogu kirikuruumi domineerivas positsioonis ning jäävad kuni hiliskeskajani välja nn. kahepoolseteks – olid vaadeldavad nii munkade kui konverside koori poolt. See traditsioon eeldas ka risti kahepoolset dekoreerimist, mille puhul krutsifiksi skulpturaalne külg oli reeglite järgi suunatud ilmikute poole ning mungad nägid maalitud tagakülge. Ehkki reeglite ja tegelikkuse lahknevusi võime kohata juba ordu eksisteerimise varases perioodis, pakuvad Harju-Risti krutsifiksi võimalikule seostamisele tsistertslaste traditsioonidega tuge polükroomia-jäägid risti tagaküljel.

Teine lisandus, mis toetab krutsifiksi algset paiknemist Padisel, seostub siinsetel aladel haruldase liilia-krutsifiksi interpreteerimisvõimalustega. Olenevalt kontekstist võis liilia keskajal sümboliserida nii Kristust, Neitsi Maarjat kui kirikut *arbor bona* tähenduses. Oluline ühenduslink liiliakrutsifikside ikonograafia avamisel on 25. märts – Maarja kuulutuse päev, millist ajahetke aastakalendris teadvustati keskajal ka kui päeva, mil Kristus risti löödi. Tsistertslaste taust seostub siin ordu sees rohkelt praktiseeritud Maarja-kultusega, mille üheks peegelduseks võime arvata ka Padise kloostri kiriku põhjaseina idapoolsemal kapiteelil kujutatud liiliasabaga üksisarve.

Vastupidiselt krutsifiksi päritolule Padise kloostri kirikust ei pea siinkirjutaja saatjafiguuride seostamist tsistertslastega aga võimalikuks. See on seletatav eelkõige ordu traditsioonidega: esmalt puuduvad saatjafiguurid tänaseni säilinud krutsifikside juures eranditult ning teisalt vastas see nii ordu sees kehtivatele nõuetele kui saatjafiguuride funktsioonile.

On äärmiselt tõenäoline, et allapoole suunatud pilguga üleelusuurused Maarja ja Johannes telliti algselt mõnda Tallinna suurde kirikusse, kus 15. sajandi I veerandil toimusid ehitustööd, mis muuhulgas puudutasid ka triumfikaare tsooni. Võimaliku asukoha otsinguil tuleb arvesse võtta enamikku Tallinna keskaegsetest kirikutest, oma tohutute mõõtmete ja ehituslooliste dateeringute (kooriruum valmib 1420-25) tõttu jääb kaalule eelkõige aga

Oleviste. Oluline on siinjuures ka Oleviste kiriku otsene side tsistertslaste Püha Mihkli kloostri keskajal, millest tulenevalt võiks Maarja ja Johannese sattumist väikesesse Harju-Risti kirikusse seostada sarnaselt krutsifiksiga Padiselt, kloostri omanduse muutumisega reformatsioonijärgsel perioodil.

Lõpetuseks võib niisiis öelda, et käsitletud Kolgatafiguurid ei ole algselt kokku kuulunud, erinevused ilmnevad nii materjalis, valmistamises, dateeringutes kui oletatavates päritolu piirkondades. Ka paiknemine väikeses maakirikus Harju-Ristil on selgelt sekundaarne – krutsifiksi algset asukohta võime seostada Padise tsistertslaste kloostrikirikuga ning saatjafiguurid on kuulunud suure tõenäosusega mõnele Tallinna suuremale kirikule.

IX. Summary

This study centers on the Calvary group that stood in the Harju-Risti Church until 1958. The underlying theories, acceptable until now, were first formulated by S. Karling at the time of WW II and supplemented by K. Markus in 1992. The first connected the master of the three figures with the Meuse-region of the 1370's–1380's. K. Markus was the first to recognise the difference between St. John, St. Mary and the crucifix, dating St. John and Mary to the 1390's and the crucifix to the 1400's, whereas the place of making the crucifix, according to Markus, was Brabant and that of the accompanying figures – the Low Countries.

The purpose of the research was the provision of a critical survey of currently applicable origin and dating principles of the sculptures as well as the discussion of their possible connection and original location. In addition to previous style-critical analyses published in special literature, the undersigned has also used the material and make-based analyses i.e. the form, style, type and technique were studied to determine the sculptures spatially and temporally, proceeding from a presumption that their temporal and spatial definition, according to earlier works, was still open.

The difference between sculptures was first tracked by comparing their dimensions. The crucifix always takes the focal position in Calvary groups, so obvious from the iconographic aspect, which is why the size of the figure of Christ must surpass the assistant sculptures. Hence the St. John and Mary of the Harju-Risti group, exceeding two meters (227 cm and 217 cm) could not possibly belong together with the smaller crucifix (175 cm) and their combined display in a small country church must therefore be of secondary importance. The differences were additionally proved by further material analyses, as a result of which we know that the figures of Mary, John and the cross were made of oak, as was customary to medieval sculptures, while the figure of Christ was made of beech (*fagus silvatica*), which was a rare material for making sculptures in the Middle-Ages. The different structure (habitat) of the oak used for making the accompanying figures and the cross is evident by visual observation already. The most important conclusion of material analyses, however, is the probability that as beech was not used for woodcarving in the Low Countries, Lübeck and major North-German towns, the sculptures made of beech can be attributed to the Rhine area. Regrettably systematic material analyses have been conducted only randomly, hence there exist no adequate grounds for drawing any conclusions yet.

The difference between the Harju-Risti sculptures was also pinpointed by the study of their technological aspects. This is how we know that unlike the figure of Christ, the heads of the accompanying figures have been hollowed out completely; unlike Mary and John, the crucifix lacks a drillhole, made to fasten the statuette for the time of carving or coating with polychromy etc.

Only scarce remains are left of the original polychromy of the three figures today, which is why it is important to keep in mind that their original finish was totally different from what they look today. An important contribution of the analysis of polychromy is the fact that also the back side of the cross was painted, indicated by scarce traces of paint and rhomboid contours at the ends of cross arms and meaning that once the cross was observable from both sides.

The accompanying figures and the crucifix were analysed separately. The main comparison basis presented by S. Karling – the crucifixes from Aldeneyk and Looz – are dated to the beginning of the 14th century today and bear no stylistic similarity with the Christ of Harju-Risti. The opinion of K. Markus on the origin of the crucifix from the Brabant region is basing on one example – God the Father of the so-called Hakendover altar (1400–1404) in *Goddelijke Zaligmakerkerk*. The artistic origin of the author of this piece of work is associated primarily with the Meuse-areas and his work is seen as a synthesis of Parisian and Liégeois sculpture and the art of Parlers, influential in the Rheine area; Brabant reached artistic independence only in the 1420's–1430's. The following study reveals that the Christ of Harju-Risti has no close stylistic similarities with Belgian sculptures, including the two observed ones. The hair and beard of the crucifix, bearing the motifs observable also in the Hakendover God the Father, were widespread in the art of that period and are often encountered in sculptures affected by the Parisian or the “beuneveulish” and the Parlerian influences.

In addition to more widespread influences, we also detected closer contacts with the Prague stone sculpture of the last quarter of the 14th century, allowing to presume that the maker of the crucifix of Harju-Risti was clearly influenced by or knowing art of Parlers, using, however, an individual language of expression. This is also one reason why we are unable to pinpoint any works standing close to the crucifix of Harju-Risti today. We should not overlook the wider influence of Bohemian art on the artistic output at the turn of the century, including that of the Silesian and Prussian territories, where specimens bearing abundant similarities with our subject of research have been found.

The search of the place of making the crucifix is obstructed by parallel presentation of different motifs and types in different areas of Europe, a trend so peculiar to international art around the year 1400, and lack of special studies of crucifixes. This way we cannot overrule the possibility that the motifs, types and language of expression of Bohemian art at the end of the 14th century as well as that of the west side of the Rheine could be mediated through the Rheine areas, Vestfaal for instance.

Notwithstanding the dissenting opinions regarding the origin of the crucifix, the author of this paper agrees with the wider dating suggested by K. Markus – around 1400.

Regrettably the Netherlandish origin of the accompanying figures is not confirmed by reference to any sculpture of the region, dated to the end of the 14th century, by S. Karling or K. Markus – their comparative material of Belgian origin dates back to the II quarter of the 14th century. The datings by the aforementioned authors seem to base on the study of single church portal sculptures and tomb monuments from Vestfaal and the Rheine area. After analysing specimen from the area and the period, the undersigned does not agree with the connection of the Mary and John of Harju-Risti with the sculptural tradition of that area – their attribution is basing on similarities between the general types and single motifs only, but definitely not on the similar depiction of the face, overall impression and peculiar style, that would express the individuality of one area (let alone the same workshop). In the following research the datings and geographical placement of the accompanying figures were corrected.

On the one hand, the Harju-Risti accompanying figures display the application of type and motifs peculiar to the 14th century, reflecting the so-called retrospective tendency, characteristic to international Gothic around the year 1400. On the other, the nature of the depiction of face, mood and the peculiar overall style (like, for instance, the lines in pleats) clearly place the Mary and John of Harju-Risti to the first half of the 15th century. The dating – 1410–1430 – suggested by the undersigned, is supported by specimen from the Lübeck and Saxon areas, used as comparative material. The characteristic aspects of the period, viewed in the context of the entire hanseatic cultural space, is reflected also in the retables of the Minden and Lübeck St. Jacob Church retables and the saint sculptures of the Dome Church of Bremen.

The need for prudence with searching the origin of the Mary and John of Harju-Risti is indicated by the fact that the adoption of single motifs, even the imitation of entire compositions, was a common practice in Europe those days, but the undersigned did not find any oversize wooden figures required for comparison from the areas concerned.

Further research of the place of making the crucifix and the accompanying figures can be carried out by simultaneous technological and material-specific studies and the ongoing collection and detailed comparison of comparative material.

In the last chapter of this study the original locations of the three figures were searched. The last known location of the Calvary group on the eastern wall of the nave of the Harju-Risti Church is clearly of secondary importance, first from the aspect of size and iconographic meaning of the figures and second due to polychromy residues on the back side of cross arms and the back covers of the accompanying figures .

The undersigned agrees with the opinion of previous scholars, according to which the original location of the crucifix was the nearby Padise Monastery. The earlier arguments regarding the size of the sculpture and the medieval contacts between the monastery and the chapel dedicated to the Holy Cross were supplemented with background information on the crucifixes of the Cistercian tradition. It is known that the monumental crucifixes of the Cistercians were located in places dominant over the entire church interior and remained – until Late Middle-Ages – two-sided, being viewable from the side of the monks and that of the laymans choir. This tradition presumed decoration of the cross from both sides, whereas the sculptural side of the crucifix faced members of the lay and the monks could see the painted rear of the figure. Although deviations from this rule can be detected in the early period of the existence of the Order already, the possible attribution of the Harju-Risti crucifix to the Cistercian tradition is supported by traces of polychromy on the rear of the cross.

Another addition, also supporting the original location of the crucifix in Padise, is associated with the interpretation possibilities of the lily-crucifix, quite rare in our region. Depending on the context, a lily symbolised Christ, Virgin Mary and the church in its *arbor bona* meaning in the Middle-Ages. An important link for opening the iconography of the lily crucifixes is March 25 – the Lady Day, known in the Middle-Ages as the day when Christ was crucified. Here the Cistercian background combines with the cult of Mary, so widely practised inside the Order and the lily-tailed unicorn, depicted on the most eastward chapter of the northern wall of the Padise Monastery, can be regarded as one expression of it.

Contrary to the origin of the crucifix from the abbey of the Padise Monastery, the undersigned does not consider the association of the accompanying figures with the Cistercians possible. This can be explained with the traditions of the Order. First – none of the crucifixes preserved until today are accompanied by accompanying figures and second – this corresponded to the in-Order rules as well as the functions of the accompanying figures.

It is most likely that the down-looking oversized figures of Mary and John were first ordered for some big church in Tallinn, where construction work was carried out in the I quarter of the 15th century, concerning also the triumph-zone. Most of the medieval churches of Tallinn must be taken into account when looking for their possible first location. Keeping in mind its huge dimensions and the date of building (the choir was completed in 1420-25), St. Olav's Church can be our first pick. We must not overlook direct contacts between St. Olav's Church and the Cistercian Saint Michael Monastery in the Middle-Ages, on which basis the getting of Mary and John to the small church of Harju-Risti, alike the Paradise crucifix, can be associated with changed ownership of the monastery in the post-Reformation period.

It can thus be concluded that the studied Calvary group did not belong together originally; differences manifest in material, make, dating and the hypothetical areas of origin. Their location in the small Harju-Risti country church is clearly of secondary importance – the original location of the crucifix can be associated with the Paradise Cistercian abbey and the accompanying figures most probably belonged to some medieval church in Tallinn.

X. Kasutatud kirjandus

Uus Testament. Tallinn 1990.

KÄSIKIRJAD:

Lumiste, M. Risti puuskulptuuri (krutsifiksi) konserveerimine. (Tallinna Linna TSN TK Ehituse ja Arhitektuuri Osakonna Arhitektuuri Mälestusmärkide Kaitse Inspektsioon) 1963. Käsikiri Tallinna Kultuuriväärtuste Ameti arhiivis.

Реставрационная документация группы “Распятие”. 1990. Käsikiri Eesti Kunstimuseumi arhiivis.

KIRJANDUS:

Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck um 1400: Stiftung und Herkunft. Berlin 1997.

Albrecht, U (Hrsg.). Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein. Bd. I. Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum. Kiel 2005.

Andersson, A. Medieval wooden sculpture in Sweden. Bd. 3: Late Medieval Sculpture. Stockholm 1980.

Baum, J. Die Lütticher Bildnerkunst im 14. Jahrhundert. – Belgische Kunstdenkmäler. Bd.1. München 1923, lk 163- 178.

Benedum, C. Die Kreuzigung von St. Stephan zu Mainz. – Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte. Dettelbach: Röhl 1997 nr. 10, lk 38-50.

Bergmann, U. Kölner Bildschnitzerwerkstätten vom 11. bis zum ausgehenden 14. Jahrhundert. Zum Forschungsstand. - Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400), lk 27-63.

Bialostöki, J. Schöne Stil der Jahrhundertwende. – Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Propyläen Kunst Geschichte. Bd. 7. Berlin 1985, lk 25-46.

Bildwerke des Köln-Lütticher Raumes 1180-1430. Teil I. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2002.

Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance (1100-1530). Auswahlkatalog Augustinermuseum Freiburg. Bearb. Von Detlef Zinke. München 1995.

Blockmans, W. The Cultural Market in the Burgundian Netherlands. – Late Gothic sculpture, lk 37-49.

- Bonsdorff, J.von.** Kunsthandwerker und ihre Zünfte im Ostseeraum. Tallinn 31.08-10.09. 1989, 1-16.
- Bonsdorff, J.von.** Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters. Helsinki 1993.
- Bonsdorff, J.von.** Revaler Meister Marquard Hasse – eine personenhistorische und stilkritische Umwertung. Konsthistorisk tidskrift 56, 1987, lk 96-113.
- Bonsdorff, J.von.** Sten Karling und die Erforschung der Mittelalterlichen Holzskulptur vor dem Zweiten Weltkrieg als Ausgangspunkt für die heutige Forschung – Sten Karling and the Baltic art history. Tallinn 1999, lk 22-31.
- Braune, H. Wiese, E.** Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Breslau 1926.
- Buczynski, B.** Die Möllner Apostel: eine einheitliche Werkgruppe?. – Figur und Raum, lk 138-151.
- Clasen, C-H.** Der Meister der Schönen Madonnen - Herkunft, Entfaltung und Umkreis. Berlin, New York 1974.
- Clasen, K.H.** Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Bd I-II. Berlin 1939.
- Clasen, K.H.** Grundlagen baltendeutscher Kunstgeschichte. – Ostbaltische Frühzeit. Hrsg. Von Calr Engel. Leipzig 1939, lk 434-479.
- Czymmek, G.** Wandgrab des Mainzer Erzbischofs Gerlach von Nassau. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 247-48.
- Der Bremer Dom.** Baugeschichte, Ausgrabungen, Kunstschatze. Handbuch und Katalog zur Sonderausstellung vom 17. Juni bis 30. September 1979 im Bremer Landesmuseum (Focke-Museum). Bremen 1979.
- Devigne, M.** La sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle: contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse Moyenne. Paris 1932.
- Didier, R.** Apostelkopf aus Mehun-sur-Yèvre (Cher). - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 53-55.
- Didier, R.** Probleme der Kunst in Belgien zwischen 1350-1410/20. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 78-79.
- Didier, R.** Skulpturen des Maasgebiets aus den Jahren 1330-1360. – Westfalen. Bd.55, Heft 1-2. 1977, lk 8-29.
- Didier, R. Steyaert, J .** Marienkrönung, Lüttich, um 1380-90. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 101.

- Didier, R. Steyaert, J.** Altar von Hakendover. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 89-90.
- Didier, R. Steyaert, J.** Hl. Drei Könige. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 92-93.
- Didier, R. Steyaert, J.** Hl. Katharina von Alexandrien. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 81.
- Didier, R. Steyaert, J.** Muttergottes mit Kind, Liège um 1370. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 100-101.
- Didier, R. Steyaert, J.** Ohnmacht der Maria vom Altar aus Bokel. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 91.
- Didier, R. Steyaert, J.** Passionsaltar, Gent, Jaques de Baerze. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 56-58.
- Didier, R. Steyaert, J.** Propheten vom Brüseler Rathaus. Die Parler und der Schöne Stil I, lk 88.
- Didier, R. Steyaert, J.** Stehende Muttergottes. Die Parler und der Schöne Stil I, lk 82.
- Die Goldene Tafel** aus dem Mindener Dom. Hrsg. Hartmut Krohm ja Robert Suckale. Berlin 1992.
- Die Holzskulpturen des Mittelalters** (1000-1400). Schnütgen-Museum. Bearb. von Ulrike Bergmann. Köln 1989.
- Die Holzskulpturen des Mittelalters II** (1400 bis 1540). Schnütgen-Museum. Köln, 2001.
- Die Parler und der schöne Stil 1350-1400.** Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Bd I-III. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Hrsg. v. Anton Legner. Köln 1978.
- Duggan, E.J.M.** Notes concerning the lily cruzifixion in the Llanbeblig hours. – The National Library of Wales Journal. XXVII 1991-92, lk 39-48.
- Eckstein, D.** Wood science and art history - interdisciplinary research illustrated from a dendrochronological point of view. - Constructing wooden images. Brussels University Press 2005 , lk 19-26.
- Edwards, J.** The Lily-Crucifixion and other medieval Glass at he chruch of St. Mary, Westwood, Wiltshire. – Journal of the British Society of Master Class Painters. 18, 1988, lk 244-258.
- Eesti kunsti ajalugu.** 1. kd, Eesti kunst kõige varasemast ajast kuni 19. saj. keskpaigani. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut. Tallinn 1975.
- Encyclopedia of the Middle Agges.** II. Cambridge 2000, James & Co.

Endemann, K. Spurensicherung. Voraussetzung und notwendige Ergänzung Kunstwissenschaftlicher Analysen. – Unter der Lupe, lk 11-38.

Europäische Kunst um 1400. Kunsthistorisches Museum Wien 1962.

Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext; Akten des Internationalen Colloquiums auf der Blumenburg bei Selent (7.-10.10.1992) / hrsg. von Uwe Albrecht u. Jan v. Bonsdorff in Zsarb. mit Annette Henning. Berlin 1994.

Gatz, K. Das deutsche Malerhandwerk zur Blütezeit der Zünfte. - Geschichte des deutschen Malerhandwerks. Hrsg. vom Reichsinnungsverband des Malerhandwerks. München. Callwey 1936.

Geppert, S. Ein Kruzifix des “Internationalen Stils” um 1400 aus Rupperstahl in Niederösterreich. - Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. 1996. Bd. 50, lk 187-194.

Goldschmidt, A. Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Lübeck 1889.

Gothic art guide. Musee Nacional d’Art de Catalunya. 2000.

Grosser, D. Die Hölzer Mitteleuropas. Ein mikrophotographischer Lehratlas. Berlin. Heidelberg. New York. 1977.

Hansen, G. v. Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals. Reval, 1885.

Harries, R. A Lily Crucifix of the Late Fourteen Century. – The Passion in Art. Oxford, 2004, lk 77-78.

Hasse, M. Parallele Entwicklungen. – Die Parler und der Schöne Stil III, lk 43.

Hegner, K. Mittelalterliche Kunst I, Architekturfragmente, Skulpturen und Tafelbilder. Staatliches Museum Schwerin. 1979.

Helme, S. Kangilaski, J. Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn 1999.

Hilger, H.P. André Beauneveu, Bildhauer und Maler. – Parler und der Schöne Stil I, lk 43-49.

Hilger, H.P. Psalter des Jean de France, Hertsog von Berry. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 63-64.

Homolka, J. Christus am Kreuz um 1390-1400. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 683-684.

Homolka, J. Die Skulptur. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 643-647.

Homolka, J. Prag und die mitteleuropäische Kunst. – Internationale Gotik in Mitteleuropa, lk 174-182.

- Homolka, J.** Praha, Altstädter Brückenturm. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 666-670.
- Homolka, J.** Praha, Veitsdom. Büstenzükus im unteren Triforium. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 655-57.
- Homolka, J.** Tumben der Přemysliden. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 650-53.
- Huth, H.** Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt 1967.
- Ivask, K.** Kaks keskaegset puuskulptuuri Eestis. Bakalaureusetöö. Juhendaja K. Altoa. Tartu Ülikool, filosoofia teaduskond, kunstiajaloo õppetool 2001.
- Ivask, K.** Kärla krutsifiks. – Saaremaa Muuseum 2001-2002, Kuressaare 2003, lk 28-42.
- Ivask, K.** Zwei mittelalterliche Holzkruzifixe aus Estland. – Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Homburger Gespräch 2003, Heft 20, Kiel 2005, lk 31-55.
- Jenni, U.** Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit. – Die Parler und der Schöne Stil, III, lk 139-140.
- Johansen P.** Estlandsliste des Liber Census Daniae Kopenhagen, Reval 1933.
- Karling, S.** Medeltida träskulptur i Estland. Stckholm 1946.
- Keevallik, J.** Vanad meistrid: kataloog. Tallinn 1975.
- Kivimaa, K.** Dualistlik maailmavaade eesti keskaegses loomasümbolikas. – Ars estoniae medii aevi grates Villem Raam, lk 157-169.
- Koppel, M.** „Minestanud Maarja.“ Taasleitud fragment Haapsalu toomkiriku hiliskeskaegsest altarijetaablist? – Läänemaa Muuseumi Toimetised 9, 2005, lk 87-91.
- Krause, P. J. Rasche, A.** Heilige Familie. – Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom, lk 146-148.
- Krohm, H.** Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Eine Einführung. – Malerei und Skulptur des späten Mittelalters, lk 25-36.
- Kruszelinicka, J.** Moseskonsole. – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 515.
- Kutal, A.** Gotische Kunst in Böhmen. Prague 1971.
- Laabs, A.** Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250-1430. Diss. Marburg 1997. Petersberg 2000.
- Laat-gotische beeldsnijkunst** uit Limburg en Grensland. Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst. Begijnhof – Sint-Truiden, 1990.

- Labuda, A. S.** Die Retabelkunst im Deutschordensland 1350-1450. – Malerei und Skulptur des späten Mittelalters, lk 37-53.
- Late Gothic Sculpture.** The Burgundian Netherlands. John W. Steyaert. Ghent 1994.
- Lauer, R.** Köln, Dom, Petersportal – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 159-168.
- LdCI** = Lexicon der christliche Ikonographie. Bd. 3. Rom 1990.
- Leimus, I.** Mõõgavendade pitser – märk Saksa-Taani salasõjast. – Tuna 1. 2002, lk 20-26.
- Liepe, L.** Den medeltida träskulpturen i Skåne. Produktion och förvärv I-II (En Bilddokumentation). Lund 1995.
- Liepe, L.** The Törringe Master and his School: Ten Crucifixes in New Light. – Figur und Raum, lk 81-90.
- LUB** = Liv-, est- und kurländisches Urkundenbuch nebst Regesten, 1. Abt., Bd. I-XII, 2. Abt., Bd. I-III, hrsg. v. Friedrich Georg von Bunge, Philipp Schwartz, August von Bulmerincq, Hermann Hildebrand, Leonid Arbusow. Reval, Riga, Moskau 1853-1914.
- Lumiste, M. Kangropool, M.** Tallinna maalijad ja puunikerdajad 14. ja 15. sajandil. Kunstiteadus. Kunstikriitika IV 1981, lk 155-176.
- Lumiste, M. Kangropool, R.** Mõningatest Tallinna 15.sajandi arhitektuuri dateerimise küsimustest. – Töid kunstiteaduse- ja kriitika alalt. 1977 nr. 2, lk 264-283.
- Lumiste, M.** XV-XVI sajandi kunsti ekspositsioon Kadrioru lossis. - Kunst 2, 1967.
- Lutz, G.** Das Hochaltarretabel aus dem Minderer Dom: Ein Beitrag zur Stellung Lübecks als Kunstzentrum in Hanseraum. – Figur und Raum, lk 153-171.
- Lüthgen, E.** Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Strassburg 1917.
- Machat, C.** Kreuzigung Petrus Lantregen, 1417. Sibiu (Hermannstadt, Nagyszeben), Kreuzkapelle. - Die Parler und der Schöne Stil II, lk 475.
- Malerei und Skulptur des späten Mittelalters** und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum. Hrsg. H.Kroh, U.Albrecht, M.Weniger. Berlin 2004.
- Markus, K.** Eine Kreuzigungsgruppe in Estland und ihre Stilprobleme. – Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. XLV. 1992, lk 161-171.
- Markus, K. Kreem, T-M. Mänd, A.** Kaarma kirik. Eesti kirikud I. Tallinn 2003.
- Meurer, H.** Kreuzträger und Schmerzensmann um 1370. Schwäbisch Gmünd, Heiligkreuzmünster. – Die Parler und der Schöne Stil I, 324.
- Meurer, H.** Passionsreliefs. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 335-337.

- Meurer, H.** Sog. Jeremias und sog. Isaias um. 1360. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 323.
- Monastisches Westfalen.** Klöster und Stifte 800-1800. Münster 1983.
- Mussbacher, N.** Die Marienverehrung der Cistercienser. – Die Cistercienser. Geschichte, Geist, Kunst. Köln 1977, lk 165-181.
- Mäesalu, A.** Kas “Taavet ja Koljat” on seniartvutust vanem? – *Ars Estoniae Medii Aevi Grates Villem Raam. Viro Doctissimo et Expertissimo.* Eesti Muinsuskaitse Selts 1995, lk 145-155.
- Neue Forschungen zur gefassten Skulptur** des Mittelalters. Die gotischen Crucifigi Dolorosi. Hrs. Von Ulrike Bergmann. München 2001.
- Neu-Kock, R.** Maria und Apostel aus der Überwasserkirche Münster. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 218.
- Neu-Kock, R.** Maria und Heilige. Soest, Ev. Pfarrkirche St. Maria zur Wiese. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 219-220.
- Neumann, W.** Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Lübeck, 1892.
- Nilsèn, A.** The great crucifix – its place and role. – *Focal Point of the Sacred Space.* Uppsala 2003
- Nordman, K-A.** Medeltida skulptur i Finland. Helsinki 1964.
- Nottbeck, E. von. Neumann W.** Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Bd. 2. Reval 1904.
- Nyborg, E.** Dansk træskulptur 1100-1400 – egenproduktion, import og eksport. – *Hinkuin* 26, 1999., lk 167-189.
- Nyborg, E.** Det gamle Sorø-krucifiks. Et forsøg på at indkredse cisterciensiske traditionen for udformningen af monumentale krucifikser – *Konsthistorisk tidskrift.* LIX, 1990, Heft 1/2, lk 88-113.
- Oldemeyer, G.** Die Darstellung des gekreuzigten Christus in der Kunst des Weichen Stils. Ph.D Diss, Albert-Ludwigs-Universität. Freiburg in Breisgau. Aachen, 1964.
- Palm, R.** Grabmal Gerhards von Jülich und seiner Frau. – Die Parler und der schöne Stil I, lk 175-177.
- Palm, R.** Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen in der Kölner Skulptur um 1390-1440. – *Kölner Domblatt.* Köln 1977.

- Palm, R.** Propheten. - Die Parler und der Schöne Stil I, lk 55.
- Pankiewicz, A.** Kruzifix, Schlesien. - Die Parler und der Schöne Stil II, lk 496.
- Petermann, K.** Bernt Notke. Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter, Berlin 2000.
- Pinder, W.** Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum ende der Renaissance, Wildpark-Potsdam 1924.
- Prochno, R.** Höfische Skulptur: der Internationale Stil um 1400. Kunsthistorische Arbeitsblätter 3/2002, lk 31-40.
- Raam, V. Dubovik, B.** Toomkirik. - Eesti Arhitektuur 1. Tallinn 1993, lk 242-246.
- Raam, V.** Gooti puuskulptuur Eestis, Tallinn 1976.
- Raam, V.** Harju-Risti kirik. – Eesti Arhitektuur 3. Tallinn 1997, lk 14-15.
- Raam, V.** Padise klooster. - Harju rajooni ajaloo ja kultuurimälestised. Tallinn 1988, lk 53-67.
- Raam, V.** Padise klooster. - Eesti Arhitektuur 3. Tallinn 1997, lk 43-44.
- Raam, V.** Pirita klooster Merivälja teel. – Eesti Arhitektuur 1. Tallinn 1993, lk 168-171.
- Raam, V.** Risti kirik. – Harju rajooni ajaloo ja kultuurimälestised. Tallinn 1988, lk 88-93.
- Randla, A.** Tallinna dominiiklaste kloostri ehitusloo ülevaade. – Vana Tallinn V (IX). Tallinn 1995, lk 35-56.
- Rasche, A.** Ehemaliges Hochaltarretabel der Jakobikirche in Lübeck. – Die Goldene Tafel, lk 140-143.
- Recht, R.** Motive, Typen, Zeichnung. Das Vorbild in der Plastik des Spätmittelalters. – Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Hrsg. Von F.Möbius, E.Schubert, Weimar 1987, lk 354-384.
- Rhein und Maas.** Kunst und Kultur 800-1400. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und belgischen Ministerien für französische und niederländische Kultur. Bd I- II. Köln 1972.
- Sauerländer, W.** From Stylus to Style: Reflections on the Faith of a Notion. – Art History. Vol. 6 No. 3, lk 253-270.
- Schmidt, G.** Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven. – Internationale Gotik in Mitteleuropa. Hrsg. Von Götz Pochat ja Brigitte Wagner. Grazer Jahrbuch 24. 1990, lk 34-39.

- Schmidt, W.** Die Zisterzienser in Baltikum und Finnland. – Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Vuosikirja XXIX-XXX. Helsinki 1941.
- Schneider, G.** Zur Holzarbeitung der Kölner Skulptur vom 11. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. – Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400), 1989, lk 65-83.
- Schwarz, M.V.** Die Schöne Madonna als Komplexe Bildform. – Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd XLVI/XLVII. Beiträge zur Mittelalterlichen Kunst. Teil 2. 1993/94, lk 663-678.
- Sebald, E.** Der Oberweseler Goldaltar. - Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich. Worms am Rhein 1993.
- Skubiszewski, P.** Triumphbogen-Kruzifix, Grosspolen – Die Parler und der Schöne Stil II, lk 486.
- Skulpturenkatalog des Suermondt-Ludwig-Museums.** Teil 1: Bildwerke des Köln-Lütticher Raumes 1180-1430. Bearb. Dagmar Preising, Michael Rief, Ulrike Villwock. Köln 2002.
- Smets, L.** Notes on the Technique, Conservation and Restoration of Polychrome Sculpture. – Late Gothic Sculpture, lk 30-35.
- Steyaert, J.W.** Sculpture in Brussels ca. 1400-80. – Late Gothic Sculpture, lk 67-89.
- Steyaert, J.W.** The Sculpture of St. Martin's in Halle and related Netherlandish Works. Vol. I-III. The University of Michigan. Ph.D., 1974.
- Suckale, R.** Stilgeschichte. – Kunsthistorische Arbeitsblätter 11/ 2001, lk 19-26.
- Zehnder, F.G.** Der kleine Kalvarienberg. Meister der hl. Veronika. Die Parler und der Schöne Stil I, lk 210.
- Tahon-Vanroose, M.** Aspects of Late Gothic Sculpture. – Late Gothic Sculpture, lk 13-29.
- Tångeberg, P.** Beobachtungen zu spätmittelalterlichen Holztechniken. Die Schnitzbank: Beobachtungen über die Funktion der sogenannten Kopfbohrungen. - Unter der Lupe, lk 195-208 - Unter der Lupe. 2000, lk 195-208.
- Tångeberg, P.** Das "Schöne Kruzifix" in Vadstena und Nussbaumholzskulpturen aus dem Deutschordensland. Stockholm 1993.
- Tångeberg, P.** Die Altarschreine von Tjällmo und Järstad. Kritische Anmerkungen zur Kunsthistorischen Methodik. Stockholm 1980.
- Tångeberg, P.** Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik Mittelalterliche Plastik in Schweden. Stockholm 1989.
- Tångeberg, P.** Ordensländischer Kunstexport nach Schweden um 1400-1430. – Malerei und Skulptur des späten Mittelalters, lk 55-67.

- Thoby, P.** Le Crucifix des Origines au Concile de Trente. Nantes 1959.
- Tool-Marran, E.** Tallinn dominiiklaste klooster. Tallinn 1971.
- Tuulse, A.** Die Spätmittelalterliche Steinskulptur in Estland und Lettland. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja, XLIX: 1. Helsinki 1948.
- Ulmann, A. von.** Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance. Darmstadt 1984.
- Unter der Lupe.** Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Anna Moraht-Fromm ja Gerhard Weiland. Ulm, Stuttgart 2000.
- Untermann, M.** Forma Ordinis. Die Mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser. München. Berlin 2001.
- Wazny, T.** Baltic timber in Western Europe - an exciting dendrochronological question. - Dendrochronologia 20/3. 2002. Lk 313-320.
- Wentzel, H.** Lübecker Plastik bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Berlin, 1938.
- Wentzel, H.** Lübische Kunstbeziehungen vor 1400. – Baltische Monatshefte. H. 4. Riga. 1939, lk 202-205.
- Wilhelmy, W.** Der Marienstätter Altar. – Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich. Worms am Rhein 1993.
- Wipfler, E.** “Corpus Christi” in Liturgie und Kunst der Zisterzienser im Mittelalter. Münster 2003.
- Wittstock, J.** Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit : die Sammlung im St.-Annen-Museum. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. 1981.
- Wolf, N.** Deutsche Schnitzretabel. Berlin 2002.
- Woods, K.W** Newly discovered work in England by the Master of Hakendover. - Oud Holland, 113. nr. 3, 1999, lk 93-106.
- Wortmann, R.** Die Parlerplastik des Ulmer Münsters. – Die Parler und der Schöne Stil I, lk 328-332.
- Voss, J.** Anmerkungen zur Geschichte des Kreuzaltars und seines Retabels im Doberaner Münster: Konzeption und Ergebnisse der Restaurierung 1975-1984. - Figur und Raum, lk 112-123.
- Üprus, H.** Raidkivikunst Eestis XIII-XVII sajandil. Tallinn 1987

Interneti andmebaasid ja leheküljed (seisuga 30.05.2006):

<http://www.bildindex.de>

<http://www.historiska.se/medeltidbild/>

<http://www.imareal.oeaw.ac.at/>

<http://www.insecula.com/oeuvre/O0000261.html>

<http://www.kikirpa.be>

<http://www.lowcountriessculpture.org/briefhistoryen.htm>

http://www.personal.psu.edu/faculty/s/a/saw23/AVISTA/PAPERS/dendro_courtenay.html

<http://de.wikipedia.org/wiki/Akazien>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Buche>.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Niederrhein>

XI. Illustratsioonide nimekiri

- I. Kolgatagrupp Harju-Risti kirikust.
Foto: B.Mäemets. Postkaart © Eesti Kunstimuuseum
- II. Krutsifiks. Detail. Foto: K.Ivask
- III. Krutsifiks. Detail. Foto: K.Ivask
- IV. Krutsifiks. Detail. Foto: S.Stepaško
- V. Krutsifiks. Tagakülj. Foto: S.Stepaško
- VI. Krutsifiks. Käte kinnitus. Foto: S.Stepaško
- VII. Polükroomia jäljed risti tagaküljel. Foto: S.Stepaško
- VIII. Polükroomia jäljed risti tagaküljel. Foto: S.Stepaško
- IX. Evangelist Johannes Harju-Risti kirikust.
Foto: P.Talvre. Eesti Kunstimuuseumi fotokogu
- X. Leinav Maarja Harju-Risti kirikust.
Foto: P.Talvre. Eesti Kunstimuuseumi fotokogu
- XI. Evangelist Johannes. Detail. Foto: K.Ivask.
- XII. Evangelist Johannes. Detail. Foto: K.Ivask.
- XIII. Evangelist Johannes. Detail. Foto: K.Ivask.
- XIV. Evangelist Johannes. Detail. Foto: K.Ivask.
- XV. Neitsi Maarja. Detail. Foto: S. Stepaško
- XVI. Neitsi Maarja. Detail. Foto: S.Stepaško
- XVII. Neitsi Maarja. Detail. Foto: K.Ivask
- XVIII. Evangelist Johannes. Detail. Foto: K.Ivask
- XIX. Neitsi Maarja. Detail. Foto: K.Ivask
- XX. Evangelist Johannes. Detail. Foto: K.Ivask

1. Krutsifiks. Aldeneyck. Foto: www.kikirpa.be
2. Krutsifiks. Looz. Foto: www.kikirpa.be
3. Krutsifiks. Engis. Foto: www.kikirpa.be
4. Krutsifiks. Statte, Huy. Foto: www.kikirpa.be
5. Krutsifiks. Louviers.
Foto: Thoby, P. Le Crucifix, ill 306.
6. Maalitud krutsifiks Abingtonist, püha Helena kirikust.
Foto: Harries, R. A Lily Crucifix, ill. 18, lk 76.
7. Jumalaisal Hakendoveri altariilt. Foto: www.kikirpa.be
8. Apostel Halle püha Martini kirikust. Hakendoveri meister.
Foto: Late Gothic Sculpture, ill. 3, lk 69.
9. Apostli pea Louvre´ist. André Beauneveu.
Foto: Late Gothic Sculpture, ill. 4, lk 69
10. Kristuse pea Tongereni Ristija Johannese kirikust.
Foto: Laat-gotische beeldsnijkunst I – Kataloog: nr. 2.
11. Püha kuningas. Halle püha Martini kirik.
Foto: www.kikirpa.be
12. Krutsifiks. Viesville, püha Georgi kirik. Foto: www.kikirpa.be
13. Krutsifiks. Meuwen-Gruitrode. Maaseik.
Foto: Laat-gotische beeldsnijkunst I – Kataloog: ill 393.
14. Krutsifiks. Rutten, püha Martini kirik. Foto: www.kikirpa.be
15. Krutsifiks. Leuven, püha Gertrudi kirik. Foto: www.kikirpa.be
16. Krutsifiks. Köln, püha Mauritiuse kirik. Foto: www.bildindex.de
17. Krutsifiks. Köln Schnütgen-Museum. Foto: www.bildindex.de
18. Krutsifiks. Köln, püha Georgi kirik. Foto: www.bildindex.de
20. Krutsifiks. Köln, Schnütgen-Museum. Foto: www.bildindex.de
21. Krutsifiks. Köln, Schnütgen-Museum.
Foto: Die Holzsulpturen des Mittelalters II, ill. lk 373

22. Peter Parler, Praha püha Vituse katedraali büside tsüklist.
Foto: Die Parler und der Schöne Stil II, ill. 3, lk 659
23. Johann von Luxemburg, Praha püha Vituse katedraali büside tsüklist
Foto: Die Parler und der Schöne Stil II, ill. 13, lk 660
24. Matthias von Arras, Praha püha Vituse katedraali büside tsüklist
Foto: Die Parler und der Schöne Stil II, ill. 2, lk 658
25. Ottokar I hauamonument, Praha püha Vituse katedraalist. Detail
Foto: Die Parler und der Schöne Stil III, lk 20.
26. Krutsifiks. Wrocław´i, Kristofooruse kirik.
Foto: Braune, H. Wiese, E. Schlesische Malerei und Plastik, ill.71.
27. Krutsifiks. Wrocław´i muuseum.
Foto: Braune, H. Wiese, E. Schlesische Malerei und Plastik, ill.73
28. Krutsifiks.
Foto: Die Parler und der Schöne Stil II, lk 486
29. Kolgatagrupp. Elbingi Nikolai kirik
Foto: Clasen, K.H. Die mittelalterliche Bildhauerkunst II.
30. Krutsifiks. Danzigi Linnamuuseum. Foto: www.bildindex.de
31. Apostel. Danzigi Linnamuuseum. Detail. Foto: www.bildindex.de
32. Püha Aegidius. Liège. Foto: www.kikirpa.be
33. Püha Germanus, Huy. Foto: www.kikirpa.be
34. Neitsi Maarja. Liège. www.kikirpa.be
35. Evangelist Kolgata-grupist. Vreren. Foto: www.kikirpa.be
36. Madonna. La Gleize. Foto: www.kikirpa.be
37. Skulptuurid Kölni toomkiriku Peetriportaalilt. Foto: www.bildindex.de
38. Skulptuurid Soesti Wiesenkirche portaalilt. Foto: www.bildindex.de
39. Apostel Münsteri *Überwasserkirche* portaalilt.
Foto: www.bildindex.de
40. Madonna Münsteri *Überwasserkirche* portaalilt.
Foto: www.bildindex.de

41. Krahv Gerhard I von Jülich ja Margareta von Bergi hauamonument Altenbergi toomkirikus. Foto: www.bildindex.de
42. Apostel Lüübeki dominiiklaste kloostri kirikust.
Foto: Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, ill. 25
43. Targad neitsid Lüübeki dominiiklaste kloostri kirikust.
Foto: Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, ill. 11
44. Apostel Lüübeki dominiiklaste kloostri kirikust
Foto: Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, ill. 29
45. Evangelist Johannes Lüübeki dominiiklaste kloostri kirikust.
Foto: Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, ill. 34
46. A.Beauneveu. Katariina skulptuur Kortrijkis. Foto: www.kikirpa.be
47. Madonna lapsega Antwerpeni Meyer van der Bergi muuseumist.
Foto: www.kikirpa.be
48. Retaabli figuurid. Jaques de Baerze Dijon
Foto: www.kikirpa.be
49. Skulptuurid Niendorfi-tsüklist.
Foto: Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, ill. 72, 76.
50. Nn. Darsow-madonna.
Foto: Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, ill. 106
51. Madonnad Osnabrückist ja Nahnest.
Foto: Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, ill. 113, 114.
52. Leinav Maarja Öja kirikust, Gotlandilt.
Foto: <http://www.historiska.se/medeltidbild/>
53. Apostel Havixbeck´st
Foto: Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, ill. 134.
54. Apostel Heek´st.
Foto: Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, ill. 43.
55. Madonna Münsterist
Foto: Albrecht, A.E. Steinskulptur in Lübeck, ill. 44.
56. Anna-ise-kolmas Vadstenast.
Foto: Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom, ill.55, lk 97.
57. Madonna Råby-Rekarnest.
Foto: Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom, ill. 54, lk 96.

58. Skulptuur endisest Riia frantsislaanlaste kirikust.
Foto: Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom, ill.56, lk 99.
59. Johannesed Mindeni ja Lüübeki Jakobi kiriku retaablilt
Foto: Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom, ill.46, 48, lk 91.
60. Apostel Mindeni retaablilt. Foto: www.bildindex.de
61. Apostel Jakobi kiriku retaablilt. Foto: www.bildindex.de
62. Apostel Bermen toomkirikust.
Foto: Der Bremer Dom, lk 172.
63. Apostel Bermen toomkirikust.
Foto: Der Bremer Dom, lk 173.
64. Neitsi Maarja ja püha Corona Bermen toomkirikust
Foto: Der Bremer Dom, lk 172-173.
65. Piiskop Bermenist
Foto: Der Bremer Dom, lk 174
66. Apostel Lüübeki Maarja kiriku Bergeni-sõitjate tsüklist.
Foto: Albrecht, A.E. Steinsulptur in Lübeck, ill. 121.
67. Piiskop Lüübeki Maarja kiriku Bergeni-sõitjate tsüklist.
Foto: Albrecht, A.E. Steinsulptur in Lübeck, ill. 122.
68. Harju-Risti Johannes ja Elbingi Nikolai kiriku apostel Peetrus.
Foto: K.Ivask ja www.bildindex.de
69. Harju-Risti kirik. Foto: www.eestigiid.ee
70. Harju-Risti kiriku pikihoone SO- sein. Foto: K.Ivask
71. Vaade Harju-Risti koori. Foto: M.Koppel.
72. Vaade koorist läände. Foto: M.Koppel
73. Padise kloostrikirik. Vaade itta. Foto: K.Ivask
74. Konsool Padise kloostrikiriku põhjaseinast.
Foto: Tuulse, A. Die Spätmittelalterliche Steinsulptur. K.Ivask (74a)
75. Hauaplaat Maulbronni kloostrikirikust. Foto: www.bildindex.de