

Art and the Church. Religious Art and Architecture in the Baltic Region in the 13th–18th Centuries / Kunst und Kirche. Kirchliche Kunst und Architektur in der baltischen Region im 13.–18. Jahrhundert, toim. Krista Kodrese ja Merike Kurisoo, Eesti Kunstiakadeemia toimetised 18 (Eesti Kunstiakadeemia, 2008). 311 lk. ISBN 9789985984161.

Kaante vahele on jõudnud 2006. aasta sügisel toimunud ja Sten Ivar Karlingi sajandale sünniaastapäevale pühendatud kunstiteadusliku konverentsi *Art and the Church / Kunst und Kirche* ettekannete põhjal kirjutatud artiklid.¹

Inglise-saksakeelne kogumik ei ole ainult uurimustest kokkuvõtte tegemiseks, vaid ka Läänemere-äärsete maade kunstiajaloo-võrgustiku tihendamiseks ja uute sihtide seadmiseks. Rootsi päritolu Karlingist, kunstiteaduse eesti rahvusteaduste hulka toonud mehest, on meie kunstiajaloolastel ikka ja jälle vaja rääkida, olgu siis enda koha ja otsingute määratlemise, nooremate kolleegide või laiema avalikkuse pärast.

Kogumiku esimene, KRISTA KODRESE kirjutatud artikkel ongi pühendatud Karlingi vaimsele pärandile, kitsamalt Karlingi teosele *Holzschneitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland*. Nimetatu on teos, milles selgemalt kui üheski teises publikatsioonis ilmneb Karlingi ettekujutus kunstiajalookirjutusest kui teadusest: kunstielu suundumusi ei määra riigipiirid ega keelebarjäärid; kui renessanss- ja barokk-kunst on üle-euroopaline “nähtus”, siis on seda ka Eesti 16.–18. sajandi kunst. Eitamata juba Kreeka ja Itaalia klassikalise kunstitraditsiooni mõju (nt puunikerdaja Ackermannile, keda Tallinna raad “sõimas” iseteadlikkuse eest Pheidiaseks), pidas Karling ometi otstarbekaks tõmmata siinsete kiriklike kunstiteoste tausta koomale, vaadata neid protestantlike Läänemere maade kunstiajaloo raames.

Kodres juhib tähelepanu ka asjaolule, et samal ajal kui Karlingi põhiliseks uurimismeetodiks oli tema ajal üldiselt aktsepteeritud kunstiteoste vormi- ja stiilianalüüs, konkreetsete motiivide genealoogia ja geograafilise leviulatuse välja selgitamine ning saadud tulemuste seostamine arhiiviallikatega, on ta teinud samme ka sotsiaalajaloo suunas: Eesti 16.–18. sajandi puunikerduskunst representeerib ennekõike tollase linnakodanluse, kiviplastika aga aadelkonna/õukonna ambitsioone. Puunikerduskunst oli oma olemuselt paljuski rahvalik ja jäi seotuks tsunftikäsitöö-traditsiooniga, kivi- ja pronks-skulptuurid kandsid aga humanismi pitserit, mille all andekas

¹ Retsensioon on lühemal kujul ilmunud: Tiina-Mall Kreem, “Kunst ja kirik”, *Sirp*, 21.11.2008.

mees võis vaba kunstnikuna ja oma hinnakirjade alusel tegutseda. Samas, nagu Kodres oma artiklis nendib, pole Karlingit kirikukunsti käsitledes huvitanud altareil, kantsleil ja teistel pühakojade sisustuse hulka kuuluvatel esemetel leiduvate reljeefide ja kujude ning nendega kokku kuuluvate maalide ikonograafia, nende tähendus evangeelse teoloogia ja selle pildikasutuse strateegia suhtes. Neile küsimustele on pidanud ja peavad vastuste leidma Karlingi järelkäijad.

“Karlingi kooli” õpilasteks on olnud enamik pärast Teist maailmasõda Eestis tegutsenud kunstiajaloolastest, näiteks Helmi Üprus, Villem Raam, Ella Vende, Elfriide Marran-Tool. Tegelemine kunstiteooriaga jäi Karlingi järelkäijate, nagu meistri endagi puhul teisejärguliseks. Kodrese sulest ei kõla see aga mingil viisil etteheitena professor Karlingile. Ei, see märkus on pigem edasiviiv teetähis, uurimisprogramm tuleviku tarbeks.

Kogumiku teiseks ava-artikliks võib pidada THOMAS DACOSTA KAUFMANNI kirjutist. Ameerika teadlane on võtnud endale ülesande visandada Baltikumi kunsti ja kiriku vara uusaegset maastikku ning selle *longue durée*. Viimase tõestuseks toob DaCosta Kaufmann välja mõningad Baltikumi kirikukunsti läbivad jooned, näiteks punase telliskivi kasutamise ehitusmaterjalina ning kirikuarhitektuuri kindluslikkuse. DaCosta Kauffmann seostab intrigeerival viisil sinise kirikuarhitektuuri kindluslikkust kiriku võitlusliku situatsiooniga ning tõmbab julgeid paralleele Mehhikost Batavianani. Samal ajal kui autor kaardistab Baltikumi kunsti-geograafia kaugeleulatuvaid (Itaaliast Venemaani, Eestist Hispaaniasse, Madalmaadesse jne) jõujooni, näeb ta ka kõige võõramate vormide sees kohalike traditsioonide mõju.

„Oma ja võõra” suhetest Saaremaa varakeskaegsete kirikute näitel räägib järgnev KERSTI MARKUSE artikkel. Põhjamaade analoogiale toetudes seab Markus kahtluse alla seisukoha, et kirikute ehitajaks pärast eestlaste muistse vabadusaja lõppu 1227. aastal said maa vallutajad. Leides toetust arheoloogia vallast, kinnitab Markus, et kuni 1343. aasta Jüriöö ülestõusu mahasurumiseni oli kirikuehituse initsiatiiv Saaremaal eesti ülikute, mitte võõrvõimu käes. Ja kui Karja kirik tõepoolest oli piiskopkonna võimukeskus, siis on Saaremaa kõige kaunimad ja kõige keerulisema ikonograafiaga skulptuurigrupid, nagu ka kiriku põhja-seinas asuv imaginaarne Kristuse haud, Markus käsitles selle tunnistuseks.

Karja kiriku triumfikaare Aleksandria Katariina-grupi tähenduse avamisel toob Markus välja skulptuurigrupi ikonograafia eripärad. Seal juures ei välista artikli autor, et 13. sajandi Prantsusmaal alguse saanud Aleksandria Katariina kultus on Karjas segunenud Neitsi Maarja omaga, kelle nimel

võeti ristisõda ka Liivimaale ette võeti. Triumfikaare teise, Püha Nikolause lugu kujutava skulptuurigrupi taga näeb Markus pildikeelde pandud kristliku õpetuse, pühakulegendide segu eestlaste jaoks aktuaalsete teemadega.

Toodud näidetega demonstreerib Markus, kuidas keskaegne pildikeel funktsioneeris (kuidas Kristuse hauda panekut piltlikustati lihavõtte liturgia käigus, kuidas Aleksandria Katariina-grupi sõnum oli suunatud vaimulikele ja Nikolause-grupi sõnum ilmlikele, paganlust ja kristlust vaagivatele saarlastele) ning kinnitab omaltpoolt, et keskaegsel (ehitus)kunstil on rohkem seoseid poliitilise ja igapäeva ajalooga kui Eestis üldjuhul on arvatud.

Järgmine autor, GIERDE MICKŪNAITE, võtab lähema vaatluse alla Vilniuse toomkiriku krüpti *al secco* tehnikas maalitud krutsifiksi, kristliku kunsti ühe enam levinud motiivi ja Leedu vanimaks teadaolevaks seinamaalinguks peetud kunstitöö. Uurides ristil olevat Kristust ning tema juurde kuuluva Neitsi Maarja ja Johannes noorema kujutist nii ida kui lääne katoliikliku kiriku kunsti traditsiooni taustal, konstrueerib autor kujutise loomise stsenaariumi: ülesande – maalida toomi krüpti krutsifiks – on saanud 1400. aasta paiku üks kohalikest, Leedu Suurvürstiriigis bütsantsi/vene maalikunsti traditsiooniga kokku puutunud meistritest; kas oma initsiatiivil või kellegi juhendamisel on ta üritanud kohandada oma tööd rooma-katoliikliku kiriku kunsti ikonograafia.

Omamoodi hoiatav on Mickūnaite artikli lõpp, milles autor osutab kunstiteose uuringu sõltuvuse päevapoliitikast: 1985. aastal avastatud keskaegset seinamaalingut püüti 1980. aastate lõpus kramplikult käsitleda lääne kunstitraditsiooni osana. Soov vabaneda idaga seonduvast ajaloost, ei lasknud märgata krutsifiksi määratlemise võtit – Kristuse nimbusesse lisatud tähti O, Ω ja И, mis kuulub ida-kiriku krutsifiksi traditsiooni.

Ühele kunstiobjektile keskendub ka UWE ALBRECHT, kes võtab detailse vaatluse alla 1993. aastal ühest Schleswig-Holsteini kihelkonnakirikust, väikesest ja üsna tagasihoidliku väljanägemisega Enge Püha Katariina kiriku pealtarilt “leitud” maalid. Albrechti kinnitusel tõi 2005.–06. aastal läbiviidud maalide vabastamine 18. ja 19. sajandi ülemaalingute alt kunstiringkondadele sensatsiooni: arvatud Kristuse passiooni ja Ristija Johannese elu kujutavate piltide asemel tuli päevavalgele kaheksa-osaline Aleksandria Katariina pilditsükkel. Kui maalide juurde kuuluvad 4 reljeefi lisaks arvata, siis ei leidu Enge kiriku Katariina-tsüklile võrdset terves Läänemere regioonis.

Asjatundlikult kirjeldab Albrecht maalide-reljeefide ikonograafiat, osutab nende kirjanduslikele eeskujudele ning sarnasusele mitme Püha Barbara, samuti Tallinna Niguliste kirikus oleva Rode altari Püha Viktori

martüüriumi kujutusele, millel omakorda on sarnasusi Kristuse passiooni piltidega. Imetlustvääriv on Albrechti piltide kirjeldus sõnas, mis juhib asjasse mittepühendatud tähelepanu artikli fotode detailidele, mille järgi autor suudab Püha Katariina pildid dateerida viie aasta täpsusega, ajavahemikku 1515–20 ning omistada need mõnele Põhja-Saksamaa provintsi töökojale.

Järgmistes artiklites käsitletakse taas suuremaid kunstiteoste kogumeid ja laiema ulatusega probleeme. Nii vaeb ANU MÄND oma artiklis keskaegsete kirikuriistade uurimisega seotud küsimusi. Samal ajal kui väärismetallidest liturgiliste objektide tähtsus nii keskaegse jumalateenistuse kui ühiskonna jaoks on olnud suur, on karikaid, oblaatide toose jms ning neist rääkivaid kirjalikke allikaid säilinud vähe. Mänd tuvastab, millised liturgilised esemed olid keskaegsel Liivimaal kasutusel ning kinnitab, et esindatud olid peaaegu kõik katoliiklikud kirikuriistad (sh mitmed marginaalsed, mujal haruldased esemed nagu näiteks joogikõrs (*fistula*) ja lehvik (*flabellum*)). Säilinud materjali lünklikus lubab Mänd arvates siiski oletada, et tegelikult oli kasutusel ka esemeid, mille olemasolust ei ole inventaridesse või testamentidesse jälgi jäänud. Liturgiliste esemete kirikule annetamist käsitledes juhib Mänd tähelepanu ilmalike ja religioossete momentide tihedale põimumisele. Aspektile, mida nn traditsioonilise kunstiajaloo (vastandiks – nn uue kunstiajaloo) kirjutajad on varem sageli unustama kipunud.

Kõrgeid nõudmisi lugejale esitab SERGIUSZ MICHALSKI filosoofia- ja religiooniajaloo, sageli ladinakeelsete terminitega pikitud artikkel. Artikliga püüab autor anda oma panuse leidmaks vastust 2004. aastal ajaloolase Gabriela Signori poolt õhku visatud provokatiivsele küsimusele: kas hiliskeskajal ja ennekõike 15/16. sajandil eksisteeris üldse pühapiltide kultust või on pildikultuse teema puhul tegemist pigem vastureformatsiooni-aegse “traditsiooni invasiooniga”? Olles valmis tunnistama, et (kunsti)ajalookirjutuses on käibel hulk enesestmõistetavaks muutunud pooltõdesid, võtab Michalski vaatluse alla reformatsiooni ja pildirüüste eelsed pühapiltide kasulikkust-kahjulikkust puudutavad diskussioonid, täpsemalt – Lõuna-Saksamaa humanisti ja teoloogi Jakob Ziegleri, Aquino Thomase õpetust järgiva Heidelbergi ülikooli rektori Daniel Zangenriedi ning kuulsa Strassburgi ilmikjutlustaja (*Laienprediger*), Rotterdami Erasmusest mõjutatud Geiler von Kayserbergi siiani vähe kasutatud kirjutised. Nagu artiklist selgub, ei eitanud piltide kirikusse toomist nimetatuid keegi. Piltidesse suhtumine võis olla soojem või leigem, sõltuda autori isiklikest konfessio-

naalsetest kõikumistest (Ziegleril tuli näiteks reformatsioonis pettuda), kuid seisukohta – pildidel on õpetlik funktsioon – ei eitanud päriselt neist keegi.

Artikli lõpus jõuab Michalski ootuspäraselt Martin Lutheri ja tema piltidesse suhtumise juurde. Erinevalt pildiküsimust palju arutanud Zieglerist oli Luther aastatel 1512–17 religioosete piltide suhtes ükskõikne. Luther pidas kirikupiltide muretsemisest otstarbekamaks raha otsest suunamist vaeste hüvanguks. Mis puutub aga Gabriela Signori ülalesitatud küsimusse, siis Michalski uurimus kinnitab, et piltide kasulikkuse-kahjulikkuse teema oli aktuaalne siiski juba enne reformatsiooni ning sellega kaasnenud pildirüüset.

MARKUS HIEKKANENI artikli teemaks on Soome keskaegsetes kirikutes 17. sajandil läbi viidud altari ümberehitused-kujundused. Nimelt on mitmed keskaegsed altarid, mis olid ehitatud kirikukoori idaseinast pisut eemale, sel ajal lammutatud ja vastu seinu uuesti üles ehitatud. Samuti leidub näiteid altariplaatide väljavahetamisest või ülelihvimisest. Kuluka ettevõtmise põhjuste osas püstitab Hiekkanen hüpoteesi, et altareid oli vaja muuta usupuustuse edendamiseks: altari paigutamise vastu seinu võeti ära võimalus liikuda protsessiooni ajal ümber altari.

Intrigeeriva hüpoteesi – uuendatud altarilaud oli puhas vanadest kombetalitustest – nõrgaks kohaks on aga vastavate kirjalike allikate puudumine. Pole leitud ühtegi vihjet selle kohta, et 17. sajandi konfessionaalse luterluse viljelejad Soomes oleks vastaval teemal arutlenud või selliseid meetmeid vajalikuks pidanud. Arusaamatuks jääb Hiekkaneni artikli põhjal asjaolu, et samal ajal kui altarid ümber ehitati, jäid keskaegsed retaablid Soomes veel pikaks ajaks kasutusele. Loodetavasti annab autor sellele intrigeerivale küsimusele vastuse mõnes oma järgmises töös.

Hinnatava panuse reformatsioonijärgse kirikukunsti mõtestamisse annab MARCIN WISŁOCKI artikkel. Pommerimaa poliitilise ja erinevate konfessionaalsete suundumuste ajaloo taustal otsib autor vastust küsimusele kas luterliku kiriku interjööri mõisteti 17. sajandil “püha paigana” või mitte? Wisłocki interpretatsioon tugineb kohalikele kirjalikele dokumentidele, kirikuseadustele ja -agendadele, pastorite ülestähendustele, teoloogide traktaatidele ja mitmesuguste pühitsuse tseremooniade kirjeldustele. Pommerimaa luterliku orientatsiooniga kirjutiste ühisosaks näib olevat olnud kuldse kesktee leidmine katoliikliku pühapiltide kultuse ja reformeeritud kiriku pildivaenulikkuse vahel. Nagu Wisłocki märgib, on just pärast 17. sajandi lõpus toimunud reformeeritud kiriku tugevnemist hakatud luterlikku kirikut nägema Jumala kojana, kantslit taeva- ja baptisteeriumit armuväravana. Paljuski toetusid sellised tõlgendused pühakirjale,

ennekõike I Moosese Raamatule (1 Mo 28:17). Oluline oli Jumala sõna, mis andis kirikule, kantslile, baptisteeriumile ja muule sisustusele sümbolse tähenduse. Koha pühadust ei seletatud mitte üksnes selle ontoloogilise, vaid ka funktsionaalse staatuse läbi.

Wisłocki artikkel lõpeb tõdemusega, et Pommerimaa luterlik kirik oma kunstipärase sisustusega oli 17. sajandil kui taevaredel, mis pidi usklikele näitama teed taevase elu juurde. Milline on selle järelduse ajaline ja geograafiline ulatavus, võiks näidata juba järgnevad uurimused. Meenu- tagem, et näiteks Eestis on 19. sajandi viiekümnendatel-seitsmekümnendatel aastatel, konfessionaalse luterluse uuel tõusuajal, võrreldud kirikuid taevaväravaga.

Wisłocki uurimusega haakub hästi LARS OLOF LARSSONI artikkel Põhja- maade 17. sajandi religioosse maalikunsti retoorilistest aspektidest. Tõelisele meistrile iseloomuliku selgusega käsitleb Larsson Martin Lutheri suhtumist kiriku kaunistamisse kunstitöödega. Seal juures osutab autor ka otseselt Lutherist mitte-sõltuvatele põhjustele, miks Põhjamaades (erinevalt tugeva maalijaskonnaga Madalmaadest) umbes 50 aastat pärast reformatsiooni kunstiloome kiratses.

Rääkides Lutherist kui geniaalsest retoorikust ning kunsti suhtes positiivselt ja konstruktiivselt häälestatud reformaatorist, testib Larsson hoolikalt valitud näidete varal, kuidas kõnekunsti kolm peamist nõuet – see peab õpetama (*docere*), haarama (*delectare*) ja liigutama (*movere*) – on 17. sajandi luterlikus kunstimaailmas toiminud. Larsson rõhutab retoorika kuuluvust ühiskonna haritumate kihtide ellu ning demonstreerib, kuidas tundmatuks jäänud provintsi kunstniku loodud pildile võib olla omane ainult õpetuse funktsioon. Samal ajal, kui näiteks õukonna tellimust täitnud Jürgen Ovensi maalil “Kristuse triumfi allegooria”, on nii rõõmustavate kui nutvate lastefiguuridega sisse kodeeritud mitte ainult *delectare*, vaid ka vaataja hingelise liigutamise võime. Larsson ei välista teoloogide poolt Ovensile pakutud abi tema tööde komponeerimisel. Samas ei välista ta ka võimalust, et kunstnik ise oli luterlikus teoloogias sedavõrd kodus, et suutis luua korrektse ikonograafia pilte.

Erinevalt tundmatust provintsi kunstnikust, kelle maalilaadi Larsson nimetab tabavalt pragmaatiliseks, valdasid Ovensi-sarnased õukonna kunstnikud nn kõrget stiili ning kasutasid seda, olgu siis itaalia või prantsuse barokk-kunstile iseloomulikke vorme, valgusefekte jms ära ka liigutustunde-tekitamise meediumina. See, et luterlike kirikute pildid hakkasid seeläbi meenutama katoliiklike kirikute omi, ei tähendanud kahe kiriku piltide ikonograafia piiride hägustumist. Väite tõestuseks pakub Larsson

välja Stockholmi lossikabeli kooriseinale maalitud David Klöcker Ehrenstahli “Viimse kohtupäeva” pildi. Suurejoonelise teose, mida paratamatult võrreldi omal ajal ja võrreldakse ka nüüd Sixtuse kabelis oleva Michelangelo maaliga. Ja kuigi kuulsa Itaalia kunstniku töö polnud Ehrenstahlile ilmselt tundmatu, on ometi dokumentaalselt tõestatud, et tema maal järgib motiiv-motiivilt Piibli Viimse kohtupäeva kirjeldust ning veel enam Justus Georg Schotteliuse 1669. aastal avaldatud traktaati. Kunstiteadlastest laiemale lugejaskonnale on Larsson lisanud märkuse: et nii “kunstivõõras” kui selline töömeetod võib tänapäeval ka näida, 17. sajandil oli see enesest mõistetav. Sel ajal uskusid kunstnikud oma võimesse eeskujusid ületada.

Edasi tuleb JANIS KRESLINSI, peamiselt 17. sajandi teise poole Rootsi pärinevatele andmetele tuginev artikkel religioosest identiteedist varuusaegses Euroopas. Kreslini uurimus ei piirdu pelgalt kirikuga, vaid püüab visandada Rootsi absolutismi kõrghetke vaimset olustikku. Samal ajal kui Kreslin peab selle üheks oluliseks komponendiks konfessionaalset luterlust, toob ta välja “vankumatus” religioosuses pildis olnud pooltoone, motiivide laenamisi siit ja sealt ning sellega seotud konfessionaalse kirikupildi muutumist mitmetähenduslikumaks.

Sama perioodi üksikküsimusele, embleemide kasutamisele Magnus Gabriel De la Gardie losside kabelites on pühendatud LARS LJUNGSTRÖMI artikkel. Embleemid, pildi ja teksti ühenduses esitatud mõistujutud, on vaatajale süvenemist nõudev materjal ning Rootsi kirikutes 17. sajandi teisel poolel neid üldiselt ei kasutatud. Ka kogudusekirikute puhul, mille ehitusisandaks De la Gardie oli, ei pidanud ta vajalikuks embleemide tellimist. De la Gardie suhtumist embleemidesse väljendab ilmekalt asjaolu, et ta tegi katse oma Venngarni lossi kabeli sisustust viia üle Uppsala ülikoolikirikusse, kus selle ikonograafilisel programmil oleks olnud kompetentsed tõlgendajad ja arusaaja auditoorium.

Ljungström arvab, et De la Gardie lossikabelite embleemide taga võib näha omaaegse luterliku vagadusliikumise, eelkõige Johann Arndti ja Johann Gerhardi mõju. Teisalt tõdeb aga autor kooskõlas mujal tehtud uurimustega, et suur osa embleemikirjandust oli siiski konfessionaalselt neutraalne ehk võimaldas kasutamist näiteks nii kalvinistide kui jesuiitide poolt. Rootsi kontekstist silmatorkavalt erinevate De la Gardie losside kabelite sisustuste eeskujusid on Ljungström leidnud Mandri-Euroopast, kus De la Gardie oma diplomaatilise karjääri ajal ringi liikus.

Järgmine artikkel OJARS SPARITISE sulest käsitleb kirikupatrooni-dele kuulunud pinke ja loože Liivimaa Läti ala luterlikus kirikus. Teema valikul on Sparitisele eeskujuks olnud Gotthard Kiesslingi uurimus *Der*

Herrschaftstand. Aspekte repräsentativer Gestaltung im evangelischen Kirchenbau (1995). Nagu Kiessling, nii näeb ka Sparitis reformatsiooni-järgses kiriku pinkide paigutuses ühiskonna seisuslikkuse tunnistust ning seda kahtlemata õigusega. Kuigi Eesti kunstiajaloo kirjutuses on luterliku kiriku pinkide-paigutust vaid põgusalt puudutatud, võib Kiesslingi-Sparitise seisukohaga nõustuda ka meie arhiivides leiduvate 17.–19. sajandi kiriku plaanide, samuti üksikute kooriruumi jäänud patrooni-pinkide ning eemaldamata jäänud pingiuste hingede põhjal.

Nobeda sulega (Sparitise artikkel on kogumiku pikim, ületades oma 40 leheküljega teisi 10 või enama lk võrra) autori tekst haarab ning tekitab samadele asjadele mõelnud lugejas nii mõnelgi puhul soovi näha viiteid allikaile ja kirjandusele. Mitte, et autori tekst ei veennaks, vaid eeskätt uute teadmiste ammutamise ja nende omakorda kunstiajaloo teenistusse rakendamise eesmärgil. Konkreetsemalt – näiteks võiks viited olla leheküljel 227, kus on juttu hertsog Gotthard Kettleri initsiatiivil toimunud esimese Kuramaa empoorkiriku loomisest (juba 16. sajandil!) ning sellest, kuidas luterliku kiriku maahärra, kirikupatrooni, tema perekonna või hoopis õuedaamide loozid on välja kasvanud keskajal kasutuses olnud nunnade ja muusikute rõdudest. Aga miks mitte keskaegsest kuningarõdust, mille kunagisest olemasolust Tallinna Tooepa ja Jöelähtme kirikus me Eestis teadlikud oleme?

Sparitise artiklit sissejuhatanud tõdemusele – luterlik kirik polnud varasematel aegadel sugugi nii tühi ja “valge”, kui arvati – lisab uue nüansi kogumiku järgmine, ALEKSANDRA ALEKSANDRAVIČIŪTĒ artikkel katoliikliku Vilniuse ainsa luterliku kiriku interjööri ning selle stukk-skulptuuri tagamaadest. Vaatluse alla võetud Püha Johannese kirik püstitati Vilniuse linna ühte vanemasse kvartalisse aastatel 1739–46, pärast 1662.–68. aastal ehitatud kiriku hävimist tulekahjus. 18. sajandil toimunud Vilniuse korduvad põlengud stimuleerisid Leedu kunstiteadlase arvates Kesk-Euroopa arhitektide ja kunstimeistrite saabumist linna, kivist sisustuse tulemise kirikute senise puuinventari asemele ning Itaalia hilisbarokk-stiili segunemist kohaliku ehitustraditsiooniga. Neid protsesse lähemalt vaadates jõuab ka Aleksandravičiūtē tõdemusele, et arhitektide-meistrite konfessionaalne kuuluvus ei pärssinud neile esitatavaid kirikuehituse või -sisustuse tellimusi. Määravaks oli kunstnike professionaalsus ja sotsiaalne kapital.

Vaadates Vilniuse luterliku kiriku kolmetasandilist ja suure ruumisügavusega altariseina, täheldab autor luterliku ikonograafia kohandamist katoliiklikus Kesk-Euroopas alates 17. sajandi lõpust väga populaarsele retaablitiübile. Lisagem, et Rootsi kuningliku arhitekti Nikodemus

Tessin noorema kavandi järgi valmistatud Tallinna toomkiriku altarisein (1694–96) osutab sama altaritüübi Leedust laiemale geograafilisele ulatusele. Vormi ja ikonograafiliste motiivide leviku, nagu autor ka sedastab, tagasid publitseeritud ja meistritele-tellijatele eeskuju pakkuvad mustri- raamatud ja -lehed.

Kogumiku viimane artikkel viib lugeja Läti äärealadele, religiooselt kirevasse Latgalesse. RŪTA KAMINSKA on vaatluse alla võtnud rekatoliseerimise mõju kirikuarhitektuurile Ida-Lätis, mis kuulus aastatel 1561–1772 Leedu-Poola uniooni ning mille piiskopkonna keskus paiknes Daugavpilis. Katoliku kiriku võimu taastamisel peab Kaminska kõige olulisemaks religioosete ordude osa. Mitte niivõrd dominiiklaste, kuivõrd jesuiitide Vilniuse ringi ehitustraditsioon, on Kaminska arvates jätnud kõige võimsama jälje Latgale sakraalarhitektuurile. Samas tõdeb Kaminska, et kuigi poliitiline surve piirkonna rekatoliseerimise juures oli tugev, näitab kirikute ehitusmaterjal (valdavalt on piirdutud katoliiklike puukirikute püstitamisega), et oma eesmärgi täielikuks saavutamiseks puudus rooma kirikul tegelikult jaks.

Ainus asi, mida pisidetailidesse laskumata võiks kogumikule (õigemini sellele eelnenud konverentsile) ette heita, on selle ajaline piiratus. Välja on jäänud 19. sajand. Aastasada, mil suurt osa Euroopast tabas kirikuehituse buum, mil lõpetati paljud keskajal pooleli jäänud katedraalid, mil (kiiresti areneva ajakirjanduse abil) tulisemalt ja laiahaardelisemalt kui kunagi varem, vaieldi ja teoretiseeriti kirikuehituse ja kirikukunsti üle, mil loodi arvukalt kristlike kunsti ühinguid (mõte niisugust ühingut luua sündis muide ka Eestis!), mil akadeemikute maalid või vähemalt nende tööde koo- piad jõudsid paljudesse külakirikutesse, mil kirikute kavandajate, tellijate ja ehitusisandate suurimaks inspiratsiooniallikaks oli ajalugu. 19. sajandi kirikukunsti väljajätmist võib käesoleva kogumiku puhul põhjendada muidugi sellega, et Karling töötas 1930.–60. aastatel – modernismiajastul, mil huvi historitsistliku kunsti vastu oli suhteliselt minimaalne. Karlingi raamatus *Holzschneitzerei und Tischlerkunst* leiavad 19. sajandi altarite ja kantslite ümberkujundused vaid põgusalt puudutamist. Ja seda vaatamata sellele, et lõviosa altaritest-kantslitest on kõnealusel aastasajal teinud läbi suurema või väiksema muutuse, olgu siis ikonograafilistel, esteetilistel, pragmaatilistel või mõnel muul põhjusel.

Mis puutub kogumikus esinevate autorite ja 19. sajandi kirikukunsti pärandi suhtesse, siis see näib olevat ambivalentne: on neid, kes suhtuvad 19. sajandi pärandisse mõistvalt; on neid, kes 19. sajandil aset leidnud varasemate kirikukunsti teoste ümberkujundamist (kohandamist muutunud

liturgia-vajadustele ja maitsele) ehk tahtmatult taunima kipuvad. Viimased jäävad siiski juba selgesse vähemusse ega kahjusta kuigivõrd suurepäraselt kogumikku kui tervikut. Tervikut, mille ülesehitus on igati loogiline, kus artiklid omavahel kenasti haakuvad, uusi seoseid loovad ning kirikukunsti jätkuvaks uurimiseks inspiratsiooni pakuvad.

Lõpetuseks võiks öelda, et artiklite kogumiku *Art and the Church / Kunst und Kirche* puhul pole kindlasti tegemist ainult traditsioonilise kunstiajaloolastele mõeldud raamatuga: arhitektuur ja kunst representeerivad ühiskonna mentaalseid ja sotsiaalseid püüdlusi; kujutav kunst kirikus ja kiriku ruumikujundus vahendavad kristliku kiriku kui institutsiooni ambitsioone; kiriku vorm ja struktuur kajastavad aastasade jooksul kujunenud sümbolite süsteemi, see omakorda maailma ja ühiskonna hierarhilist struktuuri; kirikuhoonel ja selles leiduval kunstil võib olla mälestuste hoidmise, õpetussõnade jagamise ja mitmeid muid funktsioone jne. Lühidalt – kogumikku on hulgaliselt koondatud ka teistele teadusdistipliinidele huvipakkuvat informatsiooni ning seda omaala parimatelt spetsialistidelt Baltikumist, Põhjamaadest, Poolast, Saksamaalt ning Ameerika Ühendriikidest.

TIINA-MALL KREEM

Magnus Mörner & Stefan Östergren, *Carl Mörner af Tuna 1605–1665, sin ätts förste svensk*, Skrifter utgivna av Mörnerska Släktföreningen III (Skara: Mörnerska släktföreningen, 2007), 171 lk. ISBN 9789163312557.

Vaadeldava raamatu on kirjutanud Göteborgi Ülikooli emeriitprofessor Magnus Mörner koos Stefan Östergreniga käsitlemaks üht oma esivanemat Carl Mörnerit, kes oli Rootsi riigimees meie jaoks nn Rootsi ajal. Seega võiks raamatu kangelane ka meie lugejaskonna tähelepanu pälvida, seda enam, et Magnus Mörneri hiljuti lahkunud abikaasa Aare Ruth Mörner oli pärit Eestis laialt tuntud Puhkide perekonnast ning oli valitud ka Tartu Ülikooli auliikmeks.¹

¹ Magnus Mörneri ja ta abikaasa kohta ilmus hiljuti eraldi raamat: *Varje dag... sextio år av lycka. Till minnet av Aare R. Mörner (1926–2008)*, Utgivare Magnus och Henrik Mörner (Printed in Hungary, 2008).