

ÜHE VARAUUSAEGSE HAUATÄHISE RETOORIKA: KRIITIKA, KORREKTIIVID JA UUED HÜPOTEESID

Veikko Varik

Tartu Ülikool, usuteaduskond

Abstract

The Rhetoric of an Early Modern Tombstone: Criticisms, Corrections, and New Hypotheses

The Baron Pontus de la Gardie monument (after 1589–1593) is the first magnificent early modern work of memorial art dedicated to the memory of a nobleman not belonging to the royal family.

The architectural and design elements of the monument, even the use of some materials, point to the interrelationships between that tombstone in Tallinn and monuments in Uppsala.

In the course of the study, based on a qualitative content analysis, a more complete picture of the iconography used on the monument was obtained. Factology allows us to hypothesize that both Johan III and Willem Boy were involved in designing the monument, which makes it possible to place de la Gardie's monument in the context of the memorial art of the late 16th century in the Kingdom of Sweden.

Keywords

Monument to the Pontus de la Gardie · Monument to Gustav Vasa · Willem Boy · iconography of early modern monument

Esti kunstiajaloo üheks vaieldamatuks verstaapostiks on 16. sajandil valminud ning kahest elemendist – paraadvoodikujulisest monumendist¹ ja epitaafist² – koosnev vabahärra Pontus de la Gardie hauatähis Tallinna toomkirikus (Maiste 1999; 2014; Kodres 2017; Kodres, Kurisoo 2019).³ Alljärgnevalt tuleb lähema vaatluse all selle üldtunnustatult silmapaistvaima varauasaegse memoriaalkunsti teose ikonograafia ja selles peituv retoorika. Soovimata fookust hajutada, on siinkirjutaja jätnud artiklist täielikult välja hauatähise autorsuse probleemi kõigi sinna juurde kuuluvate seni vastamata küsimustega. Samuti ei soovi ta keskenduda diskussioonile kultuuriirde fooniloovate metatasandi hüpoteeside üle analüüsitava hauatähise kaugetest ja samavõrd kaudsetest ideelistest eeskujudest Euroopa renessansi üldises diskursuses.⁴ Artikli eesmärk on anda kõnealuse objekti käsitlus ennekõike religiooniuuringu vaatepunktist, heitmata siiski kõrvale ka monumendi vormi kujunemise konteksti. Tänapäeval käsitletakse kõnealust mälestusmärki peamiselt Eckholmi vabahärra Pontus de la Gardie ja tema abikaasa Sophia Elisabeth Gyllenhielmi monumendina (Kodres 2003; 2005; Maiste 2014). Siinkirjutaja taotlus on vaadelda teost ennekõike selle loomise aja mentaalses kontekstis, mistõttu leiab see allpool nimetamist peamiselt P. de la Gardie hauatähisena. Pole põhjust kahelda seisukohas, et monumendi loomiseks just sedavõrd suurejoonelisena sai selle ikonograafilise programmi koostaja mõningase emotsionaalse tõe Sophia päritolust.⁵ Samas tuleb meeles pidada tema

¹ Rootsisis on seda tüüpi monumenti nimetatud ka katafalgiks. Eestis nimetatakse hauatähise monumendiosa kahetsusväärsest sageli eksitavalt sarkofaagiks. Siinkirjutaja arvates ei vasta monument renessansiaegse sarkofaagi tunnustele ei sisuliselt ega ka vormilt – lahkunute põrmud ei puhka selles nn sarkofaagis ning maneristliku sarkofaagi soositud väliskuju, mis on üsna sarnaselt näidatud nii Jacques Androuet de Cerceaux, Cornelis (Floris) de Vriendti kui ka Johan (Hans) Vredeman de Vriesi graafilistel lehtedel, ei ole ligilähedane Tallinnas asuva teose vormile (vt ka NFK III 1905).

² Juhan Maiste nimetab seda osa hauatähisest sageli kenotaafiks, kasutades seda mõistet epitaafi sünonüümina (Maiste 1999: 54; 2014: 64, 67, 69).

³ Mai Lumiste on seda monumenti nimetanud koguni sinise renessanssplastika hiilgeteoseks, Juhan Maiste aga *opus magnum*’iks. (Lumiste 1965: 72; Maiste 2014: 45).

⁴ Renessansiaegse hauamonumendi vormi kujunemise teemat on Euroopa kontekstis avanud Erwin Panofsky ning kitsamast vaatenurgast, üksnes de la Gardie monumendi ideelisi lähteid otsides, lahanud erakordselt mahukas artiklis Juhan Maiste (vt Panofsky 1964; Maiste 2014).

⁵ Emotsionaalse sideme olemasolule võib kaudselt viidata Johan III abieluväliste laste, sh Sophia aadlisesisusesse tõstmise (1577). Muidugi oli sel aktil ka teine eesmärk

sotsiaalset staatust – ehkki bioloogilise isa armust aadliseisusesse tõstetud, oli ta ikkagi kuninga abieluväline tütar alamast seisusest naisterahvaga. Oma ametlikes kirjades riigihaldur Banérule Tallinnas hauatähise rajamise vajaduse kohta nimetab kuningas alati Pontus de la Gardied ning ei kordagi oma tütart. Samuti viidati esmases epitaafi ja hauakivi raiumiseks sõlmitud lepingus (1589) üksnes väepealikule.⁶ Peatudes põgusalt hauatähise kirjeldamise ajalool, tuleb tõdeda, et enesestmõistetavalt on niivõrd väljapaistev visuaalne objekt nagu vabahärra Pontus de la Gardie hauatähis köitnud inimeste tähelepanu selle valmimisest alates. Mälestusmärgi tuntuusest juba omal ajal annavad tunnistust kümned grafitid 17. ja 19. sajandist, mille autorite hulgas on nii kodanlasi kui aadlikke, siinsete provintside elanikke kui ka rändajaid kaugemalt. Mõnda neist tekstidest on kirjeldanud muinsuskaitseamet.⁷ Seepärast on põhjust peatuda üksnes mõnel silmapaistvamal. Vanimate hulka kuuluvad arvatavalt Rootsi kartograafi Andreas Bureuse⁸ (1571–1646) nime sisaldavad dateerimata grafitid. Kohalikest aadlikest on vanimaks Karl Hastferi [srn 1665] nimi.⁹ Uuemate hulgas on kahtlemata tähelepanuväärsemateks kartograaf krahv Ludwig August Mellini¹⁰ ja tulevase kindral-leitnandi Alexander von Helmerseni¹¹ külastusi jäädvustavad kirjed. Samuti on tumbale kraabitud mitme Tallinna kodaniku nimed nii peremärkidega kui ka ilma.¹² Grafitid kinnitavad, et hauatähist on käidud vaatamas kaugemaltki, mh ka Inglis- ja Prantsusmaalt. Rändajate omaga võrreldavat tähelepanu

– soodustada nende abiellumist aadlikega (mitte kodanike või vaimulikega, nagu laste ema algne seisus võimaldanuks). Tekkinuks ju kuningal endal sotsiaalsed probleemid, kui tema lähedased veresugulased, olgu või abieluvälised, olnuks kodanikuseisusest.

⁶ Võrreldes de la Gardie hauatähist väliselt sarnase Gustav (I) Vasa ja tema kahe abikaasa hauatähisega Uppsala toomkirikus, torkab Sophia Gyllenhielmi puudutava teksti puudumine Tallinna monumendil eriti teravalt silma.

⁷ Riiklik Kultuurimälestiste register (RKmR): nr 1332; Mälestise kirjeldus.

⁸ „ANDREAS BURE“ monumendi idaküljel ja „ANDRES BURE“ põhjaküljel. Bure võimalik reis Eestisse võis aset leida juba enne 1626. aastat, mil tema koostöö V. Trautmanniga viis esimese Stockholmi trükitud Skandinaavia kaardi väljaandmiseni (Mardiste 2019).

⁹ „KARL HASTVER“.

¹⁰ „L. A. Graf Mellin 18 21/June 20“.

¹¹ „Alexander von Helmersen. Anno 1823“.

¹² Näiteks leiduvad monumendil kirjed „HANS DELINGHVSEN“ [?], „IACOP HÖPPENER ANNO 1692 19 MARTII“, „MARTEN DVNTHE“, „FLORIS HAECKS“ jmt.

on Pontus de la Gardie hauapaik pälvinud ka kunstiajaloo huviliste ning kunstiajaloolaste ringis. Johann Christoph Brotze kollektsioonis leidub pastor Körberi tehtud monumendi katteplaadi ülesjoonistus ning ühe teksti ümberkirjutus.¹³ Hauatähist on kirjeldatud ka nii Tallinna kalendris (1828) (*N.N.* 1827) kui krahv Rehbinderi reisitutvustuses (Rehbin-der 1875/1876), kunsti ülevaadetes (Kühnert 1909) jne. 1846. aasta mais avati vabahärra hauakamber kontrollimaks ühe kuulujutu paikapida-vust.¹⁴ Wilhelm Neumann avaldas 1888. aastal trükis hauatähise esimese mahukama preikonograafilise kirjelduse (Neumann 1888). Sellele järg-nesid peatselt monumendi kirjeldus Neumanni ja Eugen von Nottbecki ühistööna valminud ülevaates Tallinna kunstiloolistest mälestusmärki-dest (von Nottbeck, Neumann 1899/1904) ning mõned aastakümned hil-jem Heinz Loeffleri töö Liivimaa kesk- ja varauusaegsetest hauatähistest (Loeffler 1929). Markeerimaks tänapäevast uurimisseisu, on esmalt põh-just meenutada Sten Karlingi 1938. aastal trükivalgust näinud kirjutist, mille peamine fookus oligi suunatud de la Gardie monumendi loomis-loole, sh eeskujudele, ning hauatähise ikonograafiale. See tugineb osa-liselt Neumanni kirjeldustele. Edaspidistes publikatsioonides on oma-korda viidatud peamiselt juba osutatud Karlingi artiklile. Nõukogude perioodil on monumenti mõningal määral käsitletud Mai Lumiste ja Helmi Üpruse töödes (Lumiste 1965; Üprus 1975; 1987). Taasiseseisvu-nud Eestis on de la Gardie monumendile korduvalt tähelepanu osutanud Krista Kodres. Varasematest preikonograafilistest kirjeldustest lähtudes on ta enamikus publikatsioonidest orienteerunud nii monumendi sõna-lisele retoorikale ja ikonograafiale kui ka selle võimalikele eeskujudele; viimastes töödes vähesel määral ka hauatähise ikonoloogia. Tervikli-kem ja mahukaim käsitlus de la Gardie hauatähise üldisest kultuuriloo-lisest taustast on ilmunud Juhan Maiste sulest (Maiste 2014). Artikkel toetub osaliselt 1999. aastal Sten Karlingi 90. sünniaastapäevale pühen-datud kogumikus ilmunud lühianalüüsile (Maiste 1999). Maiste uuemas

¹³ Brotze VIII, 12. Brotze kollektsiooni publikatsiooni *Estica* köites seda avaldatud ei ole, nagu ka kümnete teiste Eestiga seotud märgiliste objektide ülesjoonistusi, nimetades siin üksnes mõnda: Olaf Ryningi monument, Samuel Greighi monument, Varbola maalinn, Pikasilla Vooremägi jne (vrd Brotze 2006; Brotze III: 12, 13, 148; VIII: 71; X: 35).

¹⁴ AM.70.1.13: 176–177.

publikatsioonis leidub nii hauatähise kirjeldus, üksikute detailide ikonograafiline kirjeldus koos katsetega tuvastada nende eeskujusid kui ka ikonoloogiline analüüs, lisaks väga laiahaardeline kultuurigeneetiline käsitlus monumendist.

Seega on monumendi ajalugu ja ikonograafiat käsitletud kümme konnas kirjutises. Niivõrd suure uurimuste mahu juures võiks ju esmapilgul arvata, et midagi uut on selle teose juures pea võimatu leida. Eespool nimetatud publikatsioonides võib siinkirjutaja hinnangul leida tõepoolest hulgaliselt asjakohaseid arutlusi, aga paraku ka faktilisi eksimusi ja vähe põhjendatud hüpoteese. Vaadates seniseid käsitlusi Erwin Panofsky ikonoloogilise uurimise läbiviimiseks vajaliku „kolme sammu“ – preikonograafiline kirjeldamine, ikonograafiline analüüs ning ikonoloogiline interpretatsioon (Panofsky 1972; 1982) – kontekstis, on uurijate senises tegevuses märgata mõningaid võtmetähtsusega lünki. Nimelt on teose kohta avaldatud mitu rohkem või vähem ulatuslikku preikonograafilist kirjeldust ning ikonoloogilist käsitlust. Nimetamist väärivad neist ennekõike Sten Karlingi artikkel 1938. aastast, Krista Kodrese artikkel 2003. aastast ning Juhan Maiste 2014. aasta publikatsioon. Vaeslapse ossa on aga jäänud ikonograafiline analüüs, mis peaks järgnema preikonograafilisele kirjeldamisele ning on Panofsky mudeli alusel iseenesest ikonoloogilise interpretatsiooni vältimatu eeldus.¹⁵ Käesoleva artikli aluseks oleva uurimistöö eesmärk eristub mõnel määral varasemate publikatsioonide ettevalmistamisel tehtud uurimistöödele seatutest. Viimased on orienteeritud paljuski laiemale Euroopa kunstiajaloo, sh uuritava epohhi kunstiliste suundumuste ja kultuurisiirde ilmingute kirjeldamisele koostõus käsitletava objekti tagaplaanile jäänud uurimisega *in situ*.¹⁶ Siinkirjutaja on seadnud eesmärgiks, alustades just objekti pildiliste detailide kohapealsest ülevaatamisest ja preikonograafiliste kirjelduste paikapidavuse kontrollimisest, tuvastada võimalikult suur hulk lähimaid pildilisi või objektilisi eeskujusid, mille abil esmalt selgitada välja teose idee

¹⁵ Panofsky kirjelduse kohaselt on ikonograafia lähenemine kunstiteoste sisu ja tähenduse uurimisele, mis keskendub eelkõige klassifitseerimisele, kuupäevade kindlaksmääramisele, päritolule ja muudele vajalikele põhiteadmiste kunstiteose teema kohta, mida on vaja kunstiteose edasiseks uurimiseks (Panofsky 1972; 1982).

¹⁶ Kas sel või mõnel teisel põhjusel kumab nendest töödest kiusatus väheseid fakte üldiste, meelevaldselt valitud kontseptsioonidega kohandada.

kujunemislugu. Seejärel, lähtudes kujunemislooga seotud võtmetähtsusega isikute ringist ning tuvastatud eeskujudest, teha katse tõlgendada juhtumipõhise kvalitatiivse, manifestsele lähenemisele tugineva sisuanalüüsi abil hauatähise ikonograafias sisalduvat retoorikat. Uurimistöö käigus on üle vaadatud varasemad publikatsioonid ning püütud täita mh tühimikku ikonoloogilisele uurimisele eelnevates etappides.

EESKUJUD JA EELLUGU

Nagu juba eespool öeldud, on siinkirjutaja käsitlusest tahtlikult välja jätnud meistri isiku küsimuse. Selle lähenemisnurga eesmärgiks on vaadelda ja interpreteerida uuritavat tööd ja selle võimalike eeskujude päritolu üksnes faktipõhiselt, eelhäälestust vältides.

Alates 1882. aastast, mil Johann Valentin Lossius publitseeris Tartu ülikooli raamatukogus de la Gardie perekonna dokumentide hulgast avastatud Jean de la Blaque'i kui vabahärra laste eestkostja ja pärandi valitseja poolt P. de la Gardie hauakivi ja epitaafi raiumiseks sõlmitud lepingu transkriptsiooni (Lossius 1882: 82), loetakse kõnealuse hauakoha tähiste rajamise alguseks 1589. aastat. Hauatähis valmis epitaafi raiutud dateeringu järgi otsustades 1593. aastal.¹⁷ Senise üldlevinud arvamuse kohaselt tellis monumendi kuningas Johan III survel Pontus de la Gardie kaasmaalane ja sõjakaaslane kapten Jean de la Blaque. Selle tõenduseks on juba Karling osutanud väljavõtetele kirjavahetusest kuninga ja Tallinna riigihalduri Gustaf Banéri vahel vahemikust kevad 1588 – kevad 1589 ning de la Blaque'i ja kiviraidur Passeri vahel 1589. aasta 24. augustil sõlmitud lepingule.

Vaadates lähemalt hauatähise rajamise protsessiga seotud isikute ringi ja vaagides kogumis kõiki teadaolevaid fakte, on põhjust asuda eel-

¹⁷ Aastaarv on raiutud epitaafi edikula talastikule – „ANNO * DNI 1593“. Selle dateeringu sisulisele tähendusele on sõnaselgelt osutanud Karling 1938. aastal. Vaatamata sellele nimetavad uurijad publikatsioonides monumendi valmimisajana sageli 1595. aastat ning 1593. aastat sootuks harvem: siinkirjutaja läbitöötatud kirjutistes vastavalt 23 ja 3 publikatsiooni; seejuures leidub 23 hulgas ka kaks kirjutist, milles esinevad ühtaegu mõlemad dateeringud. Eksitus näib olevat alguse saanud Wilhelm Neumanni artiklist, kus esmakordselt on laiema avalikkuse ees nimetatud aastaarvu 1595 (Neumann 1888: 537).

kirjeldatust siiski mõnevõrra erinevale seisukohale. Vähetähtis ei ole siin niisugune nüanss nagu see, et kui kuningas 1588. aasta 5. oktoobril asehaldur Banérile de la Gardie haua kordaseadmise ülesandeks tegi, siis nimetas ta hauda ja väljaraiutud hauakivi („*en Graf och Graf Steen af huggen Steen*“) (Karling 1938: 32). De la Blaque'i ja Passeri vahel sõlmitud lepingus on samuti nimetatud hauakivi, lisaks epitaafi („*Herrn Ponti de la Gardiae Grabstein, Epytaphium und dartzu gehörenden Biltnussen*“) (Lossius 1882: 82). Seega on kahel korral erinevais allikais nimetatud hauatähisena hauakivi, mitte -monumenti. Seda, et 16. sajandi dokumentides hauakivil ja -monumendil vahet tehti, näitab Erik XIV kiri Willem Boyle 1562. aastast, millega anti Boyle ülesanne valmistada Gustav Vasa ja tema kahe esimese abikaasa hauamonument („*Grafmonument öfver Gustaf I och hans två första gemåler*“) (NFB III 1905: v. 1387–1388).

On põhjust tähelepanu pöörata ka hauatähisega seotud kulutustele. Nende kohta on teada, et 1589. aastal lubati lepingus loetletud töde eest kiviraidurile tasuda 650 taalrit. See summa on teiste kaasaegsete monumentide hindu vaadates ilmselgelt liiga väike.¹⁸ Lepingus näidatud summa ebapiisavus on äratanud ka Karlingi tähelepanu, mistõttu on ta püüdnud seda tõlgendada kui ettemaksusummat. See seisukoht ei pea siiski paika, kuna lepingu tekstis on toodud sõnaselged väljamakse tingimused: „peale isiklike kulude ja toidu, makstakse talle [töö eest] 650 taalrit, mille pean [välja maksma] ja tahan välja maksta kohe pärast töö valmimist ja esitamist, ilma kinnipidamisteta.“¹⁹ Teada on, et kapten de la Blaque maksis vabahärra matusekuludeks („*S. Her Pontij Begraving Löper*“) välja kokku 1470 taalrit (Wieselgren 1833: 233).²⁰ Karling on seda tõlgendanud kui hauatähise maksumust (Karling 1938: 32). Kas nimetatud summa ka teose valmistamisega seotud on, ei ole praeguses uurimisseisus kaugeltki selge. Eeltoodust lähtuvalt on alust arvata, et esialgu ei plaanitudki Pontus de la

¹⁸ Gustav Vasa monumendi valmistamiseks sai Willem Boy teadaolevalt 600 taalrit ettemaksuna. Lisaks võttis ta laenu 1000 taalrit. Nende ja võimalike lisandunud omavahendite arvel valmis 1571. aastaks enamik monumendi detaile. 1593–95 valminud Johan III (Vasa) hauamonumendi maksumuseks kujunes 8000 taalrit. (Bengtsson 2010: 25; Skibiński 2013: 30, 298)

¹⁹ „...*, wenn ers behget und gleich dem Fortstellen der Arbeit entrichten soll und will, alles ohne Geferde.*“

²⁰ Summa on toodud vabahärra võlgnevuste hulgas välismaalaste ees („*Thesse effterskrefne Summor är Salige Her Pontus blefven skyldig för utländes*“).

Gardie hauale monumenti püstitada – kuninga algne soov oli paigaldada hauakivi. Monumendi rajamine hauakivi asemel võis tõenäoliselt jutuks tulla alles pärast kuninga saabumist Tallinna 1589. aasta augusti esimesel päeval (Laidre 2015: 585) ning haa (seinaäärse) asukoha ülevaatamist. Lisaks kirjeldatud faktidele viitab esialgsele tagasihoidlikumale kavatisele üsna lühike tähtaeg, mille kestel kuningas eeldas hauatähise valmimist – esimesest kirjast kuni Tallinna plaanitud diplomaatilise kohtumiseni jäi vähem kui poolteist aastat. Leidmaks oskustega meistrit, müürimaks hauda ning raiumaks selle katteplaat sellest ajast ehk piisnukski, kuid realiseerimist leidnud kavatise teostamiseks enam kindlasti mitte.²¹

Idee arengu algsest kuni hauatähise valmimiseni lõpliku kavandi järgi võib teadaoleva valguses jaotada kolme etappi – kavatsus müürida haud ja raiuda hauakivi (kevad 1588 – hilissuvi 1589), kavatsus raiuda hauakivi ja epitaaf (eeldatavasti koos haa müürimisega) (hilissuvi 1589 – sügis 1589) ning idee ehitada võlvitud ja trepiga varustatud hauakamber ning raiuda monument ja epitaaf (sügis 1589). Eelnevaid ideid kõrvale heites realiseerus viimatinimetatu.

Järgmisena kerkib küsimus hauatähise vormi eeskujudest. Karling on sedastanud, et Läänemere-äärsetes maades levisid 16. sajandi kolmandal veerandil Antwerpenist lähtuvad Cornelis (Floris) de Vriendti manieristlikud ideed, mis said kõnealuses piirkonnas äärmiselt populaarseks. Ta põhjendab seda nii vaselöigetega albumite leviku kui ka teistele eeskujuks saanud suuremate monumentide püstitamisega Florise enda poolt (Karling 1938: 35).²² Viimastega kuulub kokku ka Florisele atribueeritud, kuid realiseerimata jäänud kavand (1574) Christian III ja Frederik II ühise monumendi loomiseks.²³ Siiski on Karling Florise mõju

²¹ Käsitletava hauatähise kavandamisest valmimiseni kulus *ca* neli aastat (1589 lõpp – 1593).

²² Florise tegelike töödena lähipiirkonnas võib esmajoones nimetada Preisimaa valitseja abikaasa Dorothea epitaafi (*ca* 1547–1549) ja Brandenburg-Ansbachi hertsogi Albrechti monumenti (1569–1573) Königsbergis, Herluf Trolle monumenti (1566–1568) Herlufsholmi kirikus ning Taani kuninga Frederik I monumenti (1555) Schleswigis ja Christian III monumenti (1568–1575) Roskildes.

²³ C. F. Ontwerp voor niet uitgevoerd grafmonument voor de koningen Christiaan III en Frederik II van Denemarken in de Dom te Roskilde. (SMK – The Royal Collection of Graphic Art, Kopenhagen, inv./cat.nr 11541)

üle arutledes tõdenud, et lähemal uurimisel võib konstateerida, et Tallinna püstitatud monumendi detailide ja Florise tööde kokkulangevused on üldist ning peamiselt ajastust sõltuvat laadi (Karling 1938: 35). Kuivõrd hauatähis koosneb kahest olulisest elemendist – monumendiosast ja epitaafist –, siis on siinkirjutaja vaadanud neid esmalt eraldi, alustades **monumendist**. Karlingi sõnul on selle vahetuks eelkäijaks Willem Boy kavandatud²⁴ kuningas Gustav Vasa hauamonument (1570–1583²⁵) (Karling 1938: 33–34; Maiste 2014).²⁶ Osutatud väites ei ole praeguste teadmistete juures vähimatki põhjust kahelda. Pigem vastupidi. Oluline küsimus peitub tänases uurimisseisus hoopis selles, kuivõrd suurel määral on Uppsalas asuv monument Tallinnas olevat tööd mõjutanud ning kas see on ainukene mõjutaja. 16. sajandi teisel poolel tellisid Rootsi kuningad erinevatelt meistritelt rea hauatähiseid. Seetõttu ei oleks de la Gardie monumendi vahetu eeskuju otsimisel mõistlik piirduda üksnes Gustav Vasa monumendiga. Varaseimaks Vasade perekonna liikme mälestuseks tellitud hauatähiseks on Gustav Vasa esimese abikaasa Saxe-Lauenburgi printsessi Katharina hauatähis. See teos on säilinud ainult osaliselt. Originaaldetaile kasutades rekonstrueeriti mälestusmärk 1893. aastal (Bengtsson 2010: 34), kuid hiljem demonteeriti taas ning selle detailid on käesoleval hetkel ladustatud. Järgmisena tellitud kuninga teise abikaasa Margaret Eriksdotter Leijonhufvudi hauatumbast on säilinud veelgi vähem detaile ning seda ei taastatud enam kunagi. Mõlemad nimetatud monumendid on valminud enne 1561. või 1562. aastat Colijn de Nole töökojas Utrechti, mille hiljem (alates 1558) võttis üle tema poeg Jakob (Ligtenberg 1918: 12, 14, 16, 22; Bengtsson 2010: 36).

Kõigi nimetatud teoste rollile Tallinna monumendi kujunemisel viitavad neil leiduvate kompositsiooniliste elementide kombineeritud

²⁴ Viimase aja uuringud on andnud põhjust kahelda selles, kas Willem Boy oli tegevskulptor. Peetakse võimalikuks, et tema skulptuurialane tegevus piirdus objektide kavandamisega ning tegelike tööde organiseerimisega ja vahendamisega (Osiecki 2017).

²⁵ Maiste arvates alustati töid monumendi valmistamiseks juba 1562. aastal. Konrad Ottenheymi arvates telliti monument nimetatud aastal (Ottenheym 2013a: 59; Maiste 2014: 88, 92).

²⁶ Vaatamata sellele hästi põhjendatud ja üldiselt tunnustatud arvamusele on Kodres asunud seisukohale, et selle kujunduse eeskujuks on Jacques Androuet de Cerceau väljaandes „Le trois Livres d’architecture“ (1559) avaldatud joonised aadlimonumendi kujundamiseks (Kodres 2003: 89, 95; Kodres 2005: 391).



Illustratsioonid 1–4. Alates vasakult: Saxe-Lauenburgi printsessi Katharina (foto: Riksantikvariatbeämbedet Arkiv (RabA)), Margaret Eriksdotter Leijonhufvudi (foto: RabA (Iwar Anderson) enne 1945), Gustav (I) Vasa (foto: RabA (Iwar Anderson)) ja Pontus de la Gardie monumentide nurgadetailid (foto: autor, 2023)

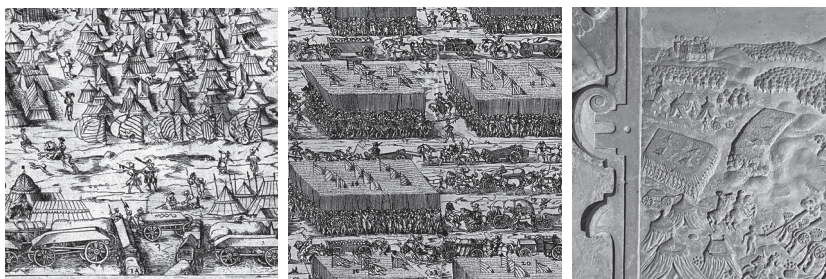
kasutuselevõtmine de la Gardie monumendi kavandamisel. Esimesena pälvib tähelepanu asjaolu, et mõlema vanema monumendi nurgapostid on kujundatud pilastritena, mille tahvlilaadselt kujundatud kehandile on raiutud ornament – Katharinal taimornament, Margaretel maneristlikud figuurid läbisegi puuviljade, taimede ning grotesksete figuuridega. Ehkki teema ning detailide poolest üsna erinevad, näib nende monumentide nurgapilastrite ornamentide tihe struktuur olevatki olnud Tallinna monumendi trofeekimpudega dekoreerimise idee lähtepunktiks. Sellele lisandus Gustav Vasa monumendi nurgapostide tahvlitelt „laenatud“



Illustratsioonid 5–7. Alates vasakult: Saxe-Lauenburgi printsessi Katharina (foto: RabA (tundmatu autor), Gustav (I) Vasa ja Pontus de la Gardie monumentide pikikülje kesk-tahvlist vasakule jääv lõik (fotod: autor 2022, 2023)

mõte paigutada trofeekimpudele heraldilised embleemid (vt illustr 5–7).

Saxe-Lauenburgi printsessi Katharina monumendilt on laenatud ka kompositsiooniline idee geeniuuste paigutamiseks keskse tahvli kõrvale. Kombineerides seda Gustav Vasa monumendi pikema külje kujundusest laenatud väljapoole nurgaposti paigutatud heraldilise emblemaatikaga, ongi saavutatud de la Gardie monumendi põhjakülje kompositsiooni kontseptsioon. Väljastpoolt sissepoole liikudes järjestatult kujunes see järgmiseks – heraldikaga täiendatud trofeekimp nurgapostil ja lahkunu vapimärk selle kõrval, mida hoiab kesktahvlile toetuv tiivuline poisike.



Illustratsioonid 8–10. Alates vasakult: Jost Ammani gravüürid. Pontus de la Gardie monumendi lahinguvaate vasak alumine nurk (foto: autor 2023)

Monumendi keskseks pildiks oleval sõjastseenil ühtki vahetut eeskuju olla ei saa – pole teada ühtki kaasaegset Narva või kogu 1581. aasta sügise sõjategevuse vaatega estampi. Siiski pole põhjust kavandi koostajat inspireerinud eeskujude otsimisest täiesti loobuda. Ajastule omased võtted on äratuntavad telkide, suurtükipositsioonide ning ka väeüksuste ja nende juhtide kujutamisel. Siinkirjutaja arvates võiks reljefil kasutatud detailide lähemat eeskuju otsida Jost Ammani (enne 1539–1591), Adriaen Huberti (enne 1573 – ca 1614), Adolf Lautensacki (1561 – pärast 1589), Frans Hogenbergi (1539/40–1590) või Georg Kelleri (1568–1634) graafiliste ajalooliste lahingustseenide hulgast. Nende autorite töödelt „laenatud“ detailide kasutamine on muutnud üsna sarnaseks erinevaile kiviraidureile atribueeritud lahingustseenide kujutised.²⁷

²⁷ Lisaks de la Gardie hauamonumendile näiteks Johan III monument Uppsalas (Willem van den Blocke: 1593–1596) ja Frederik II monument Roskildes (Gert van Egen: 1594–1596).



Illustratsioonid 11–12. Alates vasakult: Gustav Vasa monumendi jaluts idast. P. de la Gardie monumendi päitsipoolse otsaviilu läänekülj (fotod: autor 2022 ja 2023)

Jalutsi ja päitsi ehisviilu välisküljel olevate putode eeskuju otsimisega autorile teadaolevalt seni tegeletud ei ole. Idapoolse otsaviilu välisküljel on kujutatud [Aadama] kolbale toetuvat ning sarga kaanele asetatud liivakella hoidvat lamavat putot. Sarga kohal asub monumendi ainuke *vanitas*'e-teemaline tekst. Kõnealuse kujutise üsna detailse kompositsioonilise analoogi leidumine Taanis osutab, et nii de la Gardie monumendi kavandaja kui ka Aalborgi kantsli puunikerdaja lähtusid oma töös mõnest enne 1581. aastat valminud estambist.²⁸ Läänepoolse otsaviilu välisküljele raiutud kolpa ja liivakella hoidva putode paari otseseks ideeliseks eeskujuks on aga taas olnud Gustav Vasa monument Uppsalas, kus kuninga monumendi jalutsis on kujutatud kontseptuaalsel tasandil sarnaselt kolpa ja liivakella hoidvaid ingleid ning nendevahelist tekstitahvlit (vt illustr 11–12). Uppsala figuurid osutavad seejuures tekstitahvli kohale asetatud padja külge monteeritud elemendile. Täna on sellest säilinud pelgalt roostetanud kinnitus kipsiga parandatud alabastrimassis. Juba 1696. aastaga dateeritud Johan Peringskiöldi joonistuse järgi lõigatud gravüüril me seal enam ühtki metallist atribuuti ei näe (Peringskiöld

²⁸ Selleks arvamuseks annab põhjust Aalborgi (Taani) Jumalaema kiriku kantsli ukse kohale lõigatud samateemalise kompositsiooni poisikese figuur. Seegi toetub küünarnukiga kolbale, vasak käsi hoiab liivakella. Tallinna figuuriga langevad kokku ka puto keha suund, tekstitahvli asukoht ning jalgade ristatud asend. Mõlema kujutise paremas servas on näha puud. Niivõrd suurt kokkulangevust detailides ei saa siinkirjutaja arvates juhuseks pidada. Pigem tuleneb see lähtumisest ühest ja samast eeskujust. Selleltki tuleks oodata kirjeldatud detailide olemasolu. Siinkirjutajal ei ole kirjeldatud tingimustele vastava estambi leidmine siiani õnnestunud.

1719: 60A). Objekti jälje pikliku, võrdkulgse kuju järgi otsustades võis seal algselt paikneda krutsifiks. Tallinna monumendil on nii „voodi“ päitsis kui jalutsis samuti näha lisadetaili monteerimiseks vajalikku massiivset rauast tihvti. Seejuures on päitsipoolse otsaviilu tipp siledaks raiutud laiemalt nii, et sealgi on kujunenud ristkülikukujuline tasapind eeldatavasti metallpanuse kinnitamiseks. Siinkirjutaja arvates on üsna tõenäoline, et ka de la Gardie monumendi ühele viilule kavatseti kinnitada (kuldne) kuul ning teisele rist (võib-olla isegi krutsifiks).²⁹



Illustratsioonid 13–16. Vasakus veerus detailid Pieter van der Heydeni gravüürist (1567) Jacob Florise järgi. Paremases veerus nende gravüüride järgi raiutud detailid de la Gardie monumendil (fotod: autor 2020 ja 2023)

Trofeekimpudest kõneldes arwab Kodres, et „eeskujudest on veel selgelt äratuntav antwerpenlase Cornelis Bosi sõjarüüsid kujutavate embleemide (1550.–1560. aastad) kasutamine“ (Kodres 2003: 95). Siinkirjutaja selle atribuutsiooniga ei nõustu. Detailianalüüs näitab, et de la

²⁹ Katoliiklikus ja varaluterlikus kultuuriruumis oli risti asetamine surivoodi jalutsisse üsna levinud. Vt nt Johann Hobbingi epitaafi (srn 1558) piltkujutist Nigulistes, kuningas Henri IV (1610) ning Lorraine'i hertsogi Charles III surmajärgset kujutist (1610/1611).

Gardie hauatumba autor on trofeekimpude kujutamisel abiks võtnud Cornelis Florise venna, Jacob Floris de Vriendti joonistuste järgi lõigatud estampgraafika (vt illustr 13–16).³⁰ Tõsi – heatasemelise meistrina on kavandi autor saanud endale lubada eeskujujoonistustel olevate detailide kasutamist üsna meelevaldselt, neid enda valitud elementidega omatahsti kombineerides. Siiski on enamik niisuguseid keskse tähtsusega elemente nagu sõjameherüüd, kiivrid jms gravüüridelt kopeeritud ning seetõttu nendega äravahetamiseni sarnased. Kompositsioonilise sarnasuse osas väärib veel tähelepanu asjaolu, et monumendi põhjaküljele raiutud kahte vapikilpi on kujutatud rihmade või lintidega kiivri küljes rippuvaina, nii et need meenutavad samuti mõnevõrra trofeekimbu kontseptsiooni. See on siinkirjutajale teadaolevalt ainulaadne juhtum varauusaegses Eestis. Kõrvutades niiviisi tekkinud kompositsiooni Gustav Vasa monumendiga, on näha, et tegemist on suure sarnasusega – nii Vasa kui ka de la Gardie monumendil on kõrvuti nurgapostile ja küljetahvlile raiutud ühel juhul vapid, teisel heraldilist embleemi sisaldavad trofeekimbud. Kodres on väitnud, et sarkofaagi kaunistamiseks raiutud puuviljakimpude täpsed eeskujud võib leida Johannes Vredeman de Vriesi arhitektuuriraamatutest (Kodres 2003: 95).³¹ Maiste seevastu on seisukohal, et monumendi tahvleid ümbritseva rullornamendiga raamistuse ornamendid on pigem ajavaimule vastavad kui konkreetsest eeskujust lähtuvad detailid (Maiste 2014: 88–89). Siinkirjutaja kaldub toetama Maiste arvamust. Monumendi kavandaja oskuste juures võib eeldada, et kui ta suutis kombineerida ja täiendada omatahsti trofeekimpe, siis ornamendid, tekstitahvlite raamistused, putode portreed ja floristilised väikedetailid rajanesid varasemal kogemusel, mis oli saadud analoogsete jooniste tegemisel või ka detailide raiumisel.

Gustav Vasa monumendiga võrreldavalt lähedast eeskuju seina müüritud **epitaafile** Karling ei nimeta. Hauatähise selle osa konkreetsemat lähteallikat on püüdnud tuvastada Krista Kodres, kes sedastas 2003. aastal järgmist: „Epitaafi triumfikaare vorm on laenatud 16. sajandi

³⁰ Herman Mülleri gravüürid Jacob Florise järgi sarjast „Veelderhande cierlijcke Compartementen profitelijck voor Schilders goutsmeden beeltsnijders ende ander constenaren“ (1564); Pieter van der Heydeni gravüürid Jacob Florise järgi sarjast „Compertimenta pictoriis flosculis manubiisque...“ (1567).

³¹ Selle, missugust raamatut või missugust estampi ta konkreetset ühe või teise kobara eeskujuna on silmas pidanud, jätab ta täpsustamata.

teisel poolel nii Madalmaades, Prantsusmaal kui ka Preisis kuninglikke ja kõrgaadli hauamonumente kujundanud Antwerpeni meistri Cornelis de Vrienti loomingust“ (Kodres 2003: 94). Selle väite kinnituseks on ta mitmes publikatsioonis avaldanud reproduktsiooni kas Lucas van Doetecumi poolt de Vrienti jooniste järgi graveeritud ja 1557. aastal avaldatud epitaafipaarist³² või sama albumi teiselt lehelt pärineva epitaafikavandi³³. Siinkirjutaja on seisukohal, et kui kunstiajaloo üldse on põhjust rääkida Cornelis Florise trükis avaldatud jooniste ning kiviraidurite valmistatud rippmonumentide ja epitaafide sarnasusest,³⁴ siis võiks esimese Kodrese viidatud mudeli puhul kõne alla tulla Tetta Menningi monument (1562) Pewsumi Püha Nikolai kirikus (Krummhörn) ja Gabriël de Biesti monument [1546] Breda Jumalaema kirikus (Grote Kerk). Arvestades valmimisaegu, võib arvata, et de Biesti monument on töö, millele mõeldes Floris oma joonistuse tegi, ning Menningi monument trükis avaldatud joonisest lähtudes mõne teise meistri raiutud teos. Teise Kodrese osutatud monumenditüübi esindajateks on näiteks Nicolaas Vierlingi hauatähis sealsamas Breda kirikus, praost Ludolph von Varendorpi (srn 1571) monument Bremeni toomkirikus ja Christina Stedingesi monument (1586) Bad Bramstedti Maarja-Magdaleena kirikus. Need näited ilmes-tavad suurepäraselt seda, kuivõrd suures ulatuses eeskujujoonis tava-päraselt valmis tööd mõjutas, ning ühtlasi ka seda, kui kaugel osutatud eeskujudest paikneb de la Gardie monumendi juurde kuuluva epitaafi kompositsioon. Tallinna epitaafile on ülesehituse poolest oluliselt lähemad Johannes Vredeman de Vriesi eeskujujoonistel kujutatud ripp- ja seinamonumendid. Hüpooteetiliselt võiski meister inspiratsiooniallikana kasutada pigem Vriesi 1563. aastal trükitud albumi lehtedel 25, 26 ja 27 kujutatud monumente. Seejuures näib olevat idee aluseks võetud lehe 26 parempoolne epitaaf („Dempferit artificis manus...“) ning arhitektoonika aluseks lehe 23 parempoolne epitaaf („Non male et hoc...“), lisades sellele edikula motiivi sama lehekülje vasakpoolset monumendilt („Nunciat

³² Cock, Hieronymus. 1557. *Veelderleij niewe inventien van antijcksche sepultueren ... Libro secondo*. [-]. [Antwerp]. Lehel puudub leheküljenumber ning see on identifitseeritav üksnes epitaafile graveeritud kirjakohtade järgi: „Vigilate quia nescitis [-] Matt. XXV“ (a.) ja „Statutum est hominibus semel mori, [-] HEB.IX“ (b.) (Kodres 2005: 391; vt ka Maiste 2014: 74).

³³ „Sic Deus dilexit mundum, [-] Io. Iij“ (vt nt Kodres 2003: 87; Maiste 2014: 74).

³⁴ Seda teemat on põhjalikumalt käsitlenud Frits Scholten (Scholten 2003).

ut nobis...“) ning täpsustades kavatist lehel 27 esitatud joonise („Iamque bonus...“) eeskujul kujutatud sammastiku ja niššide struktuuri aluseks võttes. Muidugi ei välista see Florise töökojas valmistatud monumente kui inspiratsiooniallikaid. Viimastest võiks kõne alla tulla näiteks Preisi hertsogi Albrecht I monument (1570) Königsbergi toomkirikus.³⁵ Nende tööde puhul on oluline märkida, et kuivõrd neid ei ole teadaolevalt kujutatud ühelgi enne Tallinna töö valmimist trükitud graafilisel lehel, siis on põhjust arvata, et de la Gardie epitaafi kavandaja on seda monumenti ise kas töökojas, ülesjoonistusena või kohapeal paigaldatuna näinud. Lisaks nimetatutele on kiviraidurile epitaafi arhitektoonilise osa kujundamisel mõju avaldanud Vitruviuse töödest inspireeritud arhitektuurialased kogumikud. Peamiselt ehk Johan Vredemani „Das erst Buch, gemacht avff de zvyey Colommen Dorica vnd Ionica“ (1565), mille kasutamisele Olof Ryningi monumenti kontekstis on viidanud Kodres (Kodres 2005: 388). Kasutatud ornamendid näivad olevat inspireeritud teosest „Architectura, oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruuius“ [-] (1581).

Epitaafiosa keske kompositsiooni eeskujusid otsides on Kodres tõdenud, et sõnumit edastavad pildid on teostatud tuntud eeskujuraamatute abiga. Ning edasi, Herbert Zschelletzschkye viidates arvab ta, et Kristuse ikonograafia laenas meister Sebald Behami 1530. aastal illustreeritud nn Peypus-piibli väljaande tiitellehelt (Kodres 2003: 95; 2005: 391).³⁶ Seda põhjendades esitab ta üldistava tõdemuse, et tuntumate protestantlike piibliillustraatorite – Albrecht Düreri, Lucas Cranachi (*sen.*) ja Hans Holbeini (*jun.*) – estampidel Kristuse jalge all Surma (skelett) ei kujutatud. Maiste arvates on epitaafi keske reljeefi kompositsioonile lähim üks Aegidius Sadeleri vasegravüür. Sarnasust näeb ta seal kujutatud Kristuse silueti kujus, poosis ja tema väljenduses.³⁷ Nii on mõlemad otsinud keske

³⁵ Märkimisväärne on fakt, et selle kiriku altaritaguse seintel, mis oli kasutusele võetud Hohenzollernite Preisi haru hauakabelina, oli mitmeid nii Cornelis Florise kui Johan de Vriesi ideedest lähtuvaid seinamonumente. Vt nt Bildarchiv Foto Marburg: Dom in Königsberg in Preußen [- Innenansicht mit Blick zum Chor] (1892) (Aufnahme-Nr. 300b (96)).

³⁶ Siiski ei anna Kodres mingit selgitust asjaolule, et ehkki Peypus-piibli samale tiitellehele on graveeritud ka evangelistide kujutised, erinevad epitaafil olevad reljeefid neist kujutistest oluliselt.

³⁷ „The composition of one of Aegidius Sadeler's copper engravings is closest to that of the De la Gardies' epitaph, the silhouette, pose and expression of the Christ figure closely resembling the Pontus epitaph, (...)“ Paraku ei sisalda publikatsioon andmeid selle kohta, missugust



Illustratsioonid 17–18. Vasakult: Maarten de Vosi (*sen.*) (1532–1603) joonistuse järgi valmistatud gravüür. De la Gardie epitaafi keskne reljeef (foto: TÜR kunstiajalooline fotokogu B-94-1378)

reljeefi eeskujusid mitte Madalmaade meistrite, vaid Saksa-Rooma keisririigi aladel tegutsenud kunstnike loominguist.

Siinkirjutaja on veendunud, et epitaafi keskse kompositsiooni aluseks on võetud Hieronymus Cocki poolt Maarten de Vosi (*sen.*) (1532–1603) joonistuse järgi valmistatud gravüür „*Legis perfectio Christus* [-]“. Kõnealuse gravüüri ja keskse reljeefi võrdlus näitab, et meister on estambil olevaid figuure järginud üsna täpselt, kuid siiski mitte viimset kui detaili arvestades (vt illustr 17 ja 18). See viib mõttele, et Tallinna töö on tehtud mitte otse estampi silme ees hoides, vaid sellest lähtuva ümber töötatud joonistuse alusel.

Keerukamaks on osutunud monumendi epitaafiosal kujutatud voo-
ruste valmistamisel kasutatud eeskujude identifitseerimine. Siinkirjutaja seniseid katseid edu saanud ei ole. Kuivõrd tegemist on varauusajal tõenäoliselt enim kujutatud voo-
rustega üldse, siis on ka nende kujutamiseks loodud sarju kümneid. Ainuüksi Maarten de Vosi (*sen.*) joonistuste järgi

konkreetset graafilist lehte Maiste silmas pidas. (Maiste (2014): 70–71)

on lõigatud vähemalt kolm selleteemalist sarja: Jan Collaerti (*jun.*) gravüürid voorusi kujutavast pildisarjast,³⁸ Raphael Sadeleri (*sen.*) gravüürid teoloogilisi voorusi kujutavast sarjast³⁹ ning Crispijn de Passe (*sen.*) gravüürid voorustest.⁴⁰ Eeskujud on põhjust otsida ka Hendrik Goltziuse joonistuste järgi tehtud graafika hulgast. De la Gardie monumendi voorustega sarnaneb poosilt ja atribuutikalt⁴¹ näiteks Nicolaes de Bruyni⁴² või ka Pieter Feddes van Harlingeni⁴³ vastavateemaline gravüür. Viimati nimetatud teos pärineb siiski hilisemast ajast. Siiski erinevad nimetatud sarjas kujutatud vooruste Fides ja Spes kujutised epitaafile raiutuist sedavõrd, et epitaafil kujutatud figuuride eeskujuks neid põhjust pidada ei ole. Nii ongi töös kasutatud teoloogiliste vooruste kujutiste eeskuju tänaseks veel tuvastamata.

Medaljoni äärt raamistav munavööt ja rullmotiiv näivad pärinevat samuti eespool nimetatud Jacob Florise repertuaarist ega olnud tema eeskujujoonistel algselt üldse seotud hauatähiste kujundusega.⁴⁴ Medaljoni alaosa disaini töötas välja ja medaljoni krooniva urni aetas Cornelis Floris enda loodud teoste kohale just Königsbergi tööde juures: Dorothea epitaafil ja Albrecht I monumendil. See viib taas mõttele, et Tallinna monumendi kavandi autor pidi olema nende Florise töödega tuttav.

*
**

³⁸ Need on ca 1577–1580 avaldanud Adriaen Collaert. Sellest on säilinud „Charitas“, „Gratia“, „Pax“, „Fiducia“, „Providentia Dei“ ja „Iustitia“.

³⁹ Raphael Sadeleri (*sen.*) gravüürid kristlikke voorusi kujutavast sarjast (1590: Maarten de Vosi järgi).

⁴⁰ Crispijn de Passe (*sen.*) gravüürid seitset põhivoorust kujutavast sarjast (1590–1637: Maarten de Vosi järgi).

⁴¹ Lootust on kujutatud palvetavana. Kodres on selle poosi kohta millegipärast kasutanud mõistet „ristatud kätega“ (Kodres 2003: 93). Atribuutidest on figuuri jalge all olevana kujutatud üksnes ankrut. Puuduvad nii ahelad kui lind, mida samuti aeg-ajalt Usu allegoorilisel kujutamisel kasutati.

⁴² Nicolaes de Bruyni gravüür „Lootus“ (pärast 1581).

⁴³ Pieter Feddes van Harlingeni gravüür „Spes“ (1615).

⁴⁴ Vt nt Pieter van der Heydeni gravüür „Herakles võitleb Antaeusega“ Jacob Floris de Vriendti järgi seeriast „Compartimentorum quod vocant multiplex genus lepidissimis historumque fabellis ornatum“ (1566).



Illustratsioonid 19–22. Vasakult: medaljon Lucas van Doetecumi gravüüril „Vigilate quia...” (1557) Cornelis Florise järgi. Medaljon Albrecht I monumentil (1571) (foto: Boettischer, 1897: thv. 3). Medaljon Pieter van der Heydeni gravüüril „Hercules” (1566) Jacob Florise järgi. De la Gardie epitaafi medaljon (foto: S. Sorok 2014; RKmR (1332))

Rootsis leidub ka üks hauatähis, mis moodustab siinkirjutaja arvates de la Gardie monumenti eelloos omaette lehekülje. Selleks on ooberst-feldmarssali ja Åminne vabahärra Klaes Christersson Horni (*sen.*) monument Uppsala toomkiriku Püha Anna kabelis. Seda hauatähist on lähemalt uurinud Rootsi kunstiajaloolane Erik Bohrn (1906–1993). Uurimuse kokkuvõtte publitseeris ta juba 1942. aastal (Bohrn 1942). Paljuski tugines selle kirjutise arutelu loogika Sten Karlingi 1939. aastal avaldatud artiklile, mida võib pidada eesti keeles aasta varem ilmunud artikli kokkuvõtteks ja mõningaseks edasiarenduseks (Karling 1938; 1939). Bohrni hüpoteesi kohaselt telliti Horni hauaplaat laste, ennekõike Christeri ja Anna initsiatiivil ca 1610.–1611. aastal.⁴⁵ Seejuures näitas ta kahte erinevat võimalust, kuidas selle raiunud meistri kontakt pidanuks sugulussidemete kaudu Klaesi lasteni jõudma. Kiviraiuja viibimist Rootsis Bohrni arutelu ei eeldanud ning tema arvates võis töö olla valmistatud Eestis Narva (*sic!*) lubjakivist (Bohrn 1942: 9). Siinkirjutaja seisukoha ainus ühisosa Bohrni hüpoteesidega puudutab oletust, et de la Gardie ning Horni monumentid on raiunud sama meister. Seda hüpoteesi toetab tõsiasi, et mõlemad on käekirjaliselt pisidetailideski äärmiselt lähedased.

Tänaseks pole teada ühtki fakti, mis kasvõi kaude toetaks hüpoteesi Horni hauatähise raiumisest 1611ndal, s.o lese Uppsalasse matmise aastal ehk 45 aastat pärast ooberst-feldmarssali surma. Toonase tavapraktika

⁴⁵ Dateering rajaneb faktil, et Klaes Horni abikaasa maeti Uppsala kirikusse [ümber] 10.3.1611 (Bohrn 1942: 8).

kohaselt alustati vähegi suurejoonelisema hauamonumendi valmistamisega mõne aasta jooksul pärast lahkunu surma.⁴⁶ Horni puhul võis see töö jääda mõnevõrra venima, kuivõrd tema pojad olid 1566. aastal vastavalt alles 10 ja 12 aastat vanad. Lähtudes hüpoteesist, et Horni monument valmis enne de la Gardie monumenti, võiks monumendi võimaliku valmimisajana vaadata 1580. aastate teist poolt. Samal ajal (1586) arvati Horni vanem poeg Christer Johan III õuejunkrute hulka. Noorem poeg Jakob oli juba varem arvatud kammerjunkruks Sigismund III õukonnas. Need asjaolud kogumis võisidki saada tõukeks monumendi tellimisele. Samuti toetab see mõttekäiku, mille kohaselt võis ka hauaplaadi valmistanud kiviraidor pärineda mõnest Poola kuninga võimualusest piirkonnast, võimalik, et Danzigist, kuhu oli 16. sajandi viimasel kolmandikul ümber asunud suurem hulk Madalmaadelt väljarännanud käsitöölisi. Kuna Horni hauatähis on raiutud Ölandi lubjakivist,⁴⁷ siis on põhjust arvata, et ka töö tegi meister Uppsalas. Sealt edasi näib tema teekond olevat viinud Tallinna de la Gardie monumenti raiuma. Kas aga ka de la Gardie monumendi kavandaja ja teostaja oli üks ja sama isik, on hoopis iseküsimus.

RETOORIKA JA IKONOGRAAFIA

Sarnaselt arhitektoonika kirjeldusega tuleb selle hauatähise retoorika käsitlemist alustada madalaimast kihistusest. Kõige alumise retoorilise kihi moodustavad paraadwoodikujulise (*Statbed*) monumendi kolm külge.⁴⁸ Neist keskseim on põhjapoolne, mille tsentris on levinuima arvamuse kohaselt pildina esitatud vabahärrale enim kuulsust toonud sündmus – pea võimatuks ülesandeks peetud Narva alistamine 1581. aasta 6. septembril. Ehkki kompositsiooni struktuuri puhul võib see olla õige hinnang, on see reljeefi sisu puhul siiski pisut lihtsustatud lähenemine. Nimelt kajastab reljeef pea kogu 1581. aasta venelastevastast, rootslastele

⁴⁶ Horni haud tähistati esialgu tagasihoidlikuma, heraldilise kujundusega seinä müüritud plaadiga, mille tekst hiljem pea sõna-sõnalt hauatumba katteplaadile üle kanti. Plaat on tänaseks kaotsi läinud (Bengtsson 2010: 107).

⁴⁷ Autori e-kirjavahetus Helle Perensiga 23.04.2020.

⁴⁸ Tumba neljandal, lõunapoolsel küljel tekstid ja reljeefid puuduvad. Tahutud on vaid lihtsustatud vormis soklikivid, nurgapostid ning karniis. Ülejäänud osas on tegemist lihtsa lubjakivimüüritisega.

võidukat sügiskampaniat (v.a Paide vallutamine). Tõsi – selle kampaania keskseks sündmuseks oligi Narva ja vahetult seejärel Ivangorodi vallutamine, kuid laiemale sündmustikule viitavad ülaosas kujutatud piiratud leekides kindlused – Jamburg ja Koporje, millest esimene langes rootslastele septembri lõpus ning teine novembri keskpaiku ehk poolteist kuud pärast Narva vallutamist (Laidre 2015: 532–533). Lisaks keskele ornamendiga raamistatud vaatele on monumendi põhjaküljele raiutud lahkunute vapimärgid – paremal vabahärra⁴⁹ Pontus de la Gardie ning pahemal tema abikaasa Sophia Elisabet Johansdotter Gyllenhielmi vapp. Tähelepanu väärivad siin ennekõike vappidele lisatud nimetahvlite tekstid.⁵⁰ De la Gardie puhul ei ole viiteid ei tema vabahärra tiitlile ega päritolu märkivale isanimele. Selleks puudus ka igasugune vajadus, kui võrd ta oli oma eluajal ainukene selle perekonna täisealine esindaja terves kuningriigis, mistõttu segaduse tekkimise oht puudus. Lisaks andis tema tiitlist aimu nelitatud kilp.⁵¹ Gyllenhielmi perekonnanimi anti seitsmele Gustav Vasa poegade (hertsogid Magnus, Johan ja Karl) ja ühe pojapoja (Karl Philip) abieluvälisele järglasele. Sellest tulenevalt oli Gyllenhielmide vapp kujundatud Vasa-aegse riigivapi baasil, kus vapi teisel ja kolmandal veerandikul on kujutatud ründavat kroonitud⁵² lõvi (*gekrönt steigender Löwe*) kolme tõusva lainepalgi (*schräglings Wellenbalken*) taustal. Gyllenhielmidele jäeti sellest alles üks lainepalk ja lõvi ülakeha (*oberhalbe Löwe*). Samuti said nad õiguse demonstreerida Vasade soole kuuluvat spetsiifilist vaasikujulisena köidetud viljavihku (*Vasakärven*) üksnes keskmisel vapi kiivriehiseks olevatest lippudest. Sophia puhul on märkimisväärne isale viitavate tähtede (*I D*) lisamine nimele. Huvipakkuv on ka asjaolu, et võrreldes kasvõi toomkiriku koori vastasseina ääres oleva Rootsi põlis-aadli hulgast pärineva õuemarssal Olaf Nilsson Ryningi (*af Tyresö*) seinamonumendiga on de la Gardie monumendi heraldikaosa väga tagasihoidlik – ühte ja sama vappide paari demonstreeritakse kahes kohas. Selgi on

⁴⁹ Karling ja Üprus nimetavad teda krahviks (Karling 1937: 113; Üprus 1987: 152).

⁵⁰ „PONTVS • DE • LA GARDIE“ ja „SOPHIA • GVLDEHELM • I • D“.

⁵¹ Sellest, missugune nägi välja vabahärra de la Gardie vapp koloreerituna, annab aimu Jakobi portreele (1606) maalitud vapimärk (tundmatu kunstnik: Jakob de la Gardie portree (1606) (Rootsi rahvusgalerii: nr 19206)).

⁵² Tänapäevastes allikates näidatakse lõvi sageli ilma kroonita. De la Gardie monumendil on lõvi siiski kroonitud.

mõistetav põhjus – polnud ju kaupmeheseisusest pärineval Pontus de la Gardiel ja tema kuninga sohilapsest abikaasal esivanemate vappe kusa-gilt võtta. Seda puudust näibki olevat kompenseeritud samade sümbolite korduva näitamise ja raidvappide rohke, heraldiliselt põhjendatud määra ületava kullatise hulga.⁵³ Enamasti on pilditahvli raamistusele toetu-vate tiibadega noorukite kujutistes nähtud leinavaid surmageniusi (Kar-ling 1937: 113; 1938: 33; Üprus 1987: 152, 160; Maiste 2014: 75, 88) või -ingleid (Kodres 2003: 91; 2005: 389; 2017: 453), harvem lihtsalt gee-niusi (Loeffler 1929: 118). Seejuures on figuuride käes olevaid esemeid enamasti peetud langetatud tõrvikuiks (Karling 1938; Üprus 1987; Kod-res 2003; 2005; 2017). Siinkirjutaja soovib tähelepanu juhtida sellele, et ehkki poisikesed küll toetuvad pilditahvli raamistusele, on nad vee-randpöördes kõrval asetseva vapi poole, mida nad ka ühe käega toetavad. Samuti näitab lähem vaatlus, et tiivulised poisikesed hoiavad teises käes langetatud lippe.⁵⁴ Need nüansid annavad figuuridele ka tavapärase kir-jeldusega võrreldes mõnevõrra teistsuguse tähenduse: kui langetatud tõr-vik sümboliseerib elu kustumist ehk surma, siis langetatud lipp auaval-dust, mis ei ole ilmtingimata seotud surmaga. Niisugusena on kõnealused putod käsitletavad ennekõike mitteheraldiliste vapihoidjatena, sarnane-des funktsioonilt Saxe-Lauenburgi printsessi monumendi otsatahvlile raiutud metsmeestega. Seega on monumendi põhjapoolne külg käsitletav Pontus de la Gardie „visiitkaardina“, millele on kantud kõik kesksamad lahkunu sotsiaalset positsiooni määratlevad sümbolid, mis pidid viitama vabahärra tiitlile, abielule kuninga tütreaga ning kuulsusrikkale võidule (mitme kindluse vallutamine) vaenlast rahulepingu sõlmimisele sundi-nud sõjalises kampaanias – seega kõik lahkunu peamised trofeed. Monu-mendi otstel oli retoorika esitatud sõnalises vormis. Siinkohal ei ole põh-just neid tekste esitada, kuna neid on varem kas tervikuna või osaliselt, enamasti koos tõlgetega korduvalt publitseeritud (N.N. 1690: 215; Kelch 1695: 417; von Hansen 1873: 33–34; von Nottbeck, Neumann 1899:

⁵³ Nii varauusaegse Eesti kui ka Rootsi oludes unikaalne kiivri kuldamine ja damasseering (kiviraiduril on puudunud kogemus damasseeringu kujutamisel ning ta on selle välja toonud kõrgreljeefsena) võivad viidata Prantsuse heraldika mõjudele – seal kuu-lus seesugune kiiver teise ringi kuninglikku verd prints (*prince de sang*) vapikilbi juur-de (Pinches 1994: 40, 42).

⁵⁴ Geeniuste käes olevat atribuuti on lipuks pidanud ka Neumann (Neumann 1888: 536).

44; Mäeväli 2004: 11, 14; Maiste 2014: 83–84; Kodres 2017: 452–453). Nende sisust võib järeldada, et ehkki mõlemad otsatahud on seotud leina ja itkuga, on idapoolne pigem pöördumine Jumala, läänepoolne aga vaataja poole.

Monumendi alaosa seovad tervikuks nurgapostid. Kodrese tõlgenduse kohaselt on postide tahvlitel kujutatud „antiiksõduri sõjavarustuse ja muusade atribuutikaga trofeekimpe“ (Kodres 2003: 91; vt ka Kodres 2005: 389; 2017: 453). Trofeekimbus olevaid relvi on ta tõlgendanud kui vabahärra rüütliatribuute („piigid ja kilbid jne“) (Kodres 2011: 21:55–22:02). Arvatavasti kilbil oleva sümboolika kohta on ta arvanud, et tegemist on muusade sümboolikaga (Kodres 2003: 91). Samuti arvab ta nendes sümbolites ära tundvat kurbuse või lausa tragöödia väljendust (Kodres 2003: 91; 2011: 21:44–21:54).⁵⁵ Juhan Maiste on monumendi loodenurga läänepoolse trofeekimbu koosseisus oleval kilbil olevat portreed nimetanud samuti draamamaskiks (*dramatic mask*) (Maiste 2014: 86).⁵⁶ Siinkirjutaja arvates on trofeekimbud küll nurgapostide retooriline keskpunkt, kuid neid täiendavad ja identifitseerivad kimpude alaosas „nimesildina“ rippuvad kilbid, täpsemalt kilpidel kasutatud sümboolika. Ühtlasi kordavad need kilbid sel viisil Gustav Vasa monumendi heraldikat kandvate nurgapostide ideed. Kilpidel on, päripäeva liikudes, kujutatud Päikest, Medusa pead, Rooma leegionäri *scutum*’it sellele omaste armeed sümboliseerivate kotkatiibade ja Jupiterile viitavate nooltega, metsmehe pead, rõngaga lõvipead (koputi) ja basiliski. Vaadates sümboleid lähemalt, võib märgata mõningat iseloomulikku mustrit. Medusa pea pärineb Vana-Kreeka kultuuriloost, leegionäri kilp Vana-Roomast ning nii lõvipeakujuline koputi kui basilisk kristlikust kultuuriruumist.⁵⁷

⁵⁵ Kodres nimetab konkreetse sümbolina „kurbuse maski“. „See on tragöödia, nagu ütleb lisaks otsatekstile ka ühel tahvlitest kujutatud tragöödimask, mis on paigutatud antiikse sõjarüü – õilsa sõjamehe sümboli – alla“ (Kodres 2003: 91).

⁵⁶ Kui Maiste osutatud draamamaski asukoht on selgelt määratletud, siis Kodres jättis selle asukoha kirjeldamata. Kumbki neist ei ole andnud mingeidki konkreetsemaid tõlgendusi ülejäänud viiele nurgakompositsioonile. Maiste publikatsioonis esitatud foto „draamamaskiga“ kompositsioonist näitab vaieldamatult maojuukselise Medusa pead. Seega viitab kõnealune trofeekimp Vana-Kreeka sõjajumalannale Athenale, mitte draamale või tragöödiale.

⁵⁷ Basilisk kujutab kõnealuses kontekstis tõenäoliselt Saatanat. Kõigest Saatanana sümbolitest just basiliski valimisele võis tõeke anda Varssavi legendi aluseks olev sündmustik, mis olevat aset leidnud 1587. aastal ehk küllaltki vahetult enne monumendi loomisega

Sellest johtuvalt võib arvata, et eeltoodud loetelus esinev metsmehe pea võib samuti kuuluda Vana-Rooma sümbolite hulka. Tähelepanuväärne on ka asjaolu, et iga külje parempoolsete kilpide figuurid näivad olevat sümboliseerinud sõjamehi (päike helleneid ja *scutum* roomlasi), vasakpoolsed aga on seotud jumalustega, keda on esitletud nende vaenlase asetamisega kilbile.⁵⁸ Seega on võimalik päripäeva liikudes trofeekimpe vaadata Euroopa kultuuriloo seisukohalt kronoloogiliselt – läänekülj on pühendatud Vana-Kreeka, põhjakülj Vana-Rooma ja idakülj kristlikele kangelastele ja jumalatele. Niisugusel kujul toetavad nad vastavas küljes oleva tahvli sõnumit. Näiteks läänepoolsete trofeekimpude juures olevatel kilpidel näeme Medusa pead (vasakul) ning päikest (paremal). Kui esimesele oli viidatud juba eespool, siis päike on üldtuntud hellenistlike sõjameeste sümbol. Monumendi põhjaküljel on näha Marsi kilpi⁵⁹ (vasakul) ja Rooma leegionäride tunnust. Monumendi sama tahu keskne reljeef kujutas sündmustikku, mis tõstis lahkunu sõjajumal Marsi kõrvale (vt läänekülje tekst). Kui nüüd sellesama sõjajumala „vapiga“ kilpi on kujutatud n-ö väepealiku visiitkaardil, siis näib see igati kohane.

Trofeekimpude kohale nurgaplokkide ülemisse tsooni on raiutud oliivipuu okste kujutised.⁶⁰ Trofeekimpude kohale paigutatud oksi tuleb lugeda kimbul paikneva kilbi kaudu identifitseeritud inimeste ja jumalate võidukuse sümboliks. Seega võib alumise kihistuse retoorikat nii sõnas kui ka pildis lugeda kuulsusrikka maise elu leinameeleolu ja trööstiga

alustamist. See viitab ikonograafilise programmi koostaja keskmisest tihedamale seotusele sealse inforuumiga ja seeläbi kursisolekule värskete Poola sündmustega. Info levimine kaasaegsete trükitud allikate vahendusel on välistatud, kuna Johann Pincier avaldas esimese kirjelduse kõnealusest sündmusest trükisõnas alles 1605. aastal (vt Pincier 1605).

⁵⁸ Kõik kirjeldatud sümbolid ei ole siiski ühtviisi üldtunnustatud. Kristlikud sümbolid näivad seejuures kõige otsitumad, kuid näivad siiski järgivat teiste külgedega sarnast loogikat – paremal positiivne kangelasi meenutav sümbol, vasakul jumaluse poolt võidetud vaenlane.

⁵⁹ 16. sajandil kujutati Athena kilpidel Medusa pead. Vt nt Étienne Delaune gravüür „Minerve“ (1569).

⁶⁰ Samasugust motiivi on kasutatud ka kolme Rootsi kuningriigi provintsi vapi kohal Gustav Vasa monumendil: „DVCATVS FINLANDIÆ MERIDIONALIS“ (Lõuna-Soome hertsogkond), „DVCATVS DALEKARLIÆ“ (Dalarna hertsogkond) ja „DVCATVS VPLANDIÆ“ (Upplandi hertsogkond). Need kõik viitasid kuninga sõjaliste võitudele vastavas provintsis. Näiteks Lõuna-Soome linnused tuli Christian II poolehoidjatel kätte võita 1523. aasta suvel.

vürtsitatud ülistuseks. Ehkki suurejooneliselt üles ehitatud ja sümbolitega rikastatud, on monumendi madalaim tasand profaanne. Niisugusena on see kogu monumendi retoorika ülesehituse seisukohalt vähima tähtsusega.

Järgmiseks retooriliseks kihiks on *gisant*'i figuurid.⁶¹ Figuuride kujudusviis (paraadrõivais ja palvetavana koos jalge ette asetatud seisusliku atribuutikaga) erines enamikust Uppsala toomkiriku kuninglike monumentide omast.⁶² Samas ei olnud see teiste samaaegsete Rootsis ja Tallinnas tegutsenud meistrite töödega võrreldes erandlik. Eestis paikneb üks niisuguse motiiviga, arvatavasti 1530. aastatest pärinev plaat Kullamaa kirikus. Samuti on niisuguses poosis rüütli kujutisega hauaplaat 1590. aasta paiku valmistatud Heinrich Mohri hauale Simuna kirikus ning arvatavasti enne 1591. aastat⁶³ on alustatud tavapärase katteplaadi väljaraiumisega Caspar Tiesenhauseni hauakambrile.⁶⁴ Esmakordselt Eesti memoriaalkunstis kujutati de la Gardie monumendil lahkunute päid toetavaid patju.⁶⁵ Enam kui kolmeks aastakümneks jäi monument sellisena ka ainsaks, kuid alates 1630. aastatest muutus padi siinsetel figuraalsetel hauatähistel lausa valdavaks. Eesti oludes ainulaadseks tuleb pidada figuuride all kujutatud madratsit. See lähtub taas otseselt Gustav Vasa monumendi kontseptsioonist, kus lahkunuid kujutati paraadvoodil lamavana.

Veel üks huvipakkuv detail on rüütli staatustlike atribuutide hulka kuuluva kiivri suletud visiir. Toonases kultuurikontekstis viitas niisugune sümbol hukkamisele lahinguväljal. De la Gardiele tehti siin arvatavasti

⁶¹ Need paiknevad kahel kõrvuti asetseval kiviplaadil, rüütel ja daam eraldi. Kahe plaadi kasutamine ei ole retooriline, vaid tehniline küsimus – kahe figuuri raiumiseks sobilik kivi olnuks väga raskesti transporditav. Paigaldamisel ühendati mõlemad plaadid omavahel raudklambritega. Kodres on väitnud, et lahkunute figuurid on raiitud ühele kiviplaadile (Kodres 2003: 91).

⁶² Sarnane on üksnes Johan III katoliiklasest abikaasa figuur (pärast 1583).

⁶³ Sellele daatumile viitavad geneoloogilised andmed. Tellijaks olnud Caspar Tiesenhauseni esimene abikaasa Märtha Gabrielsdotter Oxenstierna (*af Mörby och Steninge*) suri enne 1591. aastat. 1591. aastal abiellus Tiesenhausen teist korda – Mathias von der Recke (*sen.*) tütre Sophiaga. Seega ei vasta monumendi valmimise 1599. aastasse paigutatav hüpotees peamisele küsimusele: miks pidi Tiesenhausen tellima monumendi üksnes enda ja oma esimese, juba surnud abikaasa kujutistega 7–8 aastat pärast teistkordset abiellumist?

⁶⁴ Plaadil olevate figuuride lõpetamatusel osutavad ka nt Sten Karling, Helmi Üprus ja Jüri Kuuskemaa (Karling 1938: 38; Üprus 1987: 154; Kuuskemaa 2000: 167).

⁶⁵ Rootsiski oli seda motiivi seni kasutatud üksnes kuningapere liikmete hauatähistel.

teatav mööndus ning tema kui väepealiku uppumine rahuläbirääkimistelt tulles loeti samuti langemiseks võitluses. Näiteks sama meistri raiutud admiral Horni hauaplaadil on kiivri visiir avatud, ehkki ka admiral suri sõjalise kampaania ajal. Tema surma põhjuseks oli haigus ning see auväärse sõjategevuse käigus langemise hulka ei kvalifitseerunud. Samavõrd huvitav on ka vabahärra figuuril kujutatud välvägede juhataja särp (*Feldherrnbinde*) (Neumann 1888: 535; von Nottbeck, Neumann 1899: 43). Eesti hauaplastikas on see üsna haruldane detail.

Monumendi selle tasandi põhisõnumi lahtimõtestamist abistavaks ülesandeks on lahkunute poosi tõlgendamine. Eesti materjalile viidates on seda teemat korduvalt lahanud Krista Kodres (Kodres 2008; 2017: 453–455). Tema hüpoteesi kohaselt oli tegemist uinunud lahkunutega (Kodres 2010: 86). Seda on ta põhjendanud tsitaatidega Martin Lutheri töödest ning Piiblist (Kodres 2017: 453–455).⁶⁶ Selle seisukoha materiaalse tõendusena esitatakse väide, justkui olevat hauatähistel kujutatud lahkunute silmi suletuina.⁶⁷

Jaotades surmale järgneva protsessi kõige olulisemateks sündmusteks, võime eristada nelja peamist staadiumi – uinumine, sellele järgneva ihu lagunemine,⁶⁸ seejärel ärkamine ning viimaks hauast välja astumine. Nende staadiumide kujutistel aitab vahet teha rida detaile. Uinumisele viitavad tõepoolest nii suletud silmad kui ka lahkunu rinnale või kõhule asetatud käed. Teisele staadiumile, lagunemisele, osutab lagunenud surnukeha näitamine.⁶⁹ Kolmandaks staadiumiks on ärkamine. Seda sümboliseerivad peamiselt avatud silmad ning tänapalves käed. Neljas staadium väljendub juba avalisilmi liikuvast (astuvast) figuuris, seejuures

⁶⁶ Tn 12:2; 1Kn 2:10 ja 11:40; Jh 11:13; 1Ts 4:13. Siin ja edaspidi on kasutatud Piibli 1997. aasta eestikeelset väljaannet.

⁶⁷ Siiski möönab ta, et silmi on lahkunute figuuridel, sh de la Gardie hauatähisel, kujutatud „mõnikord“ avatuina. Selle põhjenduseks viitab ta Iiobi raamatu 19. ptk salmile 25 (Kodres 2008: 76–77). Siiski on viidatud salmis rõhk suunatud usulise veendumuse kinnitamisele, mitte lahkunu seisundile.

⁶⁸ Need kaks protsessi toimuvad paralleelselt. Niisugusena on neid kujutatud ka nt Henrik Flemingi hauamonumendil Mynämäki kirikus, kus monumendi ülemise kihistuse moodustab uinunud lahkunutega paraadvoodi ning selle all, alumises kihistuses lagunenud surnukehad avatud sarkades. Sageli esineb see motiiv prantsuse sepulkraalkunstis.

⁶⁹ Varauusaegsetes Balti- ja Skandinaavia maades on selleks skelett, kuid nt Prantsusmaal võib kohata ka keha lagunemise varasema staadiumi kujutamist.

võib hauast väljaastuva figuuri käes olla mõni relv või palveraamat.

Tulles tagasi de la Gardie monumendi juurde, juhib siinkirjutaja tähelepanu asjaolule, et väide suletud silmade sagedase kujutamise kohta Eesti varauusaegsetel figuraalsetel hauatähistel ei ole kõnealusel juhul asjakohane. Valdavalt on siinsetel figuuridel näha avatud silmi ja tänu palveks kokkupandud käsi. Samasugused on ka de la Gardie ja tema abikaasa figuurid. Lähtudes kujutiste lamavast asendist (patjadel), on põhjust arvata, et vabahärrat ja tema abikaasat on kujutatud vastärganuina pärast ülestõusmist. Surnu äratamine ja ärkamine iseenesest on pühakirjas uinumiseга võrreldes vähemalt sama sageli kirjeldatud tegevused.⁷⁰ Samuti on ärkamine lunastuse kontseptsiooni seisukohalt uinumisest (millele järgneb maise keha lagunemine) võrreldamatult olulisem seisund, kuivõrd see ei demonstreeri mitte enam pelgalt lahkunute ootust, vaid juba lootuse realiseerumist.

Vanitas'e-teemalised tekstid ja sümboolika paigutati võrdlemisi sageli nii monumendi kui epitaafi ülemisse tsooni, enamasti lahkunu kujutist või teda sümboliseerivat heraldikat ümbritsema. Nii on seda tehtud nii Gustav Vasa monumendil kui ka paljudel Cornelis Florise ja Johan de Vriesi, aga ka Jacques Androuet du Cerceau joonistustel ning Florise, Willem van den Blocke ja teistes töökodades valminud teostel.⁷¹ Pelgalt „paraadvoodi“ ülesehitust vaadates on niisuguseks kohaks just tekstitahvlid voluutviiludel – need on kõrgemal vabahärra ja tema abikaasa figuuridest. Ning sealt leiame ka ainsa sarnase teksti monumendil.

Nii monumendi lääne- kui ka idaviilu välisküljel näeme pelgalt portreena kujutatud putode kõrval ka nende täisfiguurilisi kujutisi. See osa monumendist oli ette nähtud toetama lahkunute taotlust osutada Viimisel Kohtupäeval õigete hulgas olevaks. Teisalt pidid sealsed figuurid koos vastava tekstiga olema moraliseerivaks hoiatuseks vaatajaile. Viimast funktsiooni täidab kõige paremini sageli tsiteeritud sentents „Hodie michi cras tibi“ jalutsis paikneva viilu välisküljel.⁷²

⁷⁰ Js 26:19; Mt 9:18, 25; Mt 27:52, 63; Mk 5:41; Lk 7:14, 22; 8:54; Ef 5:14. Ärkamise sagedast nimetamist kõrvuti uinumiseга kaasaegsete vaimulike tekstides on näidanud ka Kodres (Kodres 2017: 455).

⁷¹ Vt nt Johann Baptista de Tassie (srn 1588) monument, hertsoginna Dorothea seinamonument (1552), Edward Blemke epitaaf (1591) jne.

⁷² Eesti oludes on sedasorti hoiatused üsna haruldased. Seevastu Rootsis oli selle riimi kasutus üsna sage. Samas sõnastuses (saksakeelsena) on teada ainult üks täiendav

Vaadates otsaviilude väliskülgede ja nende all paiknevate tekstitahvlite retoorikat, jääb mulje mõningasest läbimõtlematusest. Lahkunu vooruslikkust kiitev ja usulist deklaratsiooni sisaldav idakülje alumise tasandi tekst näib olevat sisult suunatud enam Jumalale ning itkev läänepoolne surelikele (mahajäänutele). Sama loogika järgimist võiks oodata ka tekstitahvli kohal oleva viilu väliskülgedelt. Ometi on selgelt surelikele suunatud lause „Täna mulle, homme sulle“ paigutatud ida poole ning läänepoolne, vaatajale nähtav külg jäetud tekstita. Näib, et siin on tegemist monumendi detailide käigus monteerimisel tehtud tahtliku või tahtmatu muudatusega. Sellele viitab kaudselts ka Gustav Vasa monumendiga sarnane, kolpa ja liivakella hoidvate putode kohale jäetud laiem ristkülikukujuline pind koos montaažitihvtiga praeguse lääneviilu tipus. Uppsala monumendil on selline arvatav risti alus koos sarnase putode kompositsiooniga paigutatud monumendi idapoolsesse otsa. Seega võiks arvata, et ka Tallinnas oli algselt idapoolsele monumendi otsale kavandatud viil paigutatud lääne poole ja vastupidi. Niisugusel juhul oluks ka tekstitahvlite ja viilude sõnum omavahel paremas kooskõlas.

Monumendi läänepoolsel otsaviilul kasutatud puuviljadega täidetud küllusesarvi tuleb siinkirjutaja arvates samuti vaadata võidukuse sümbolina. Niisugusena suhestuvad need nii idapoolse teksti kui ka nurgaposti loorberiokestega, näidates nii kangelaslike ajalooliste eeskujude kui ka jumaluste sarnasust lahkunuga. Vilju ja õisi täis küllusesarvest erinev näib olevat laiemalt dekoratsioonina kasutatud õite ja viljakobarate kujutamise tagamõte, mille üheaegne esinemine viitab tõenäoliselt Vertumnusele, keda seostati kitsamalt aastaegade vaheldumisega, kuid keda varauusaegse matusekultuuri kontekstis vaadati kui eluringi ja kaduvuse sümbolit – nooruse (õied) järel saabub küpsus (viljad), mis lõpeb surmaga (viljade varisemine).

*
**

Epitaaf on oma sõnumiga monumendi jätkuks. Epitaafi peatelg on vertikaalne. Sedamööda liikudes hakkab siiski silma, et lisaks peasuunale moodustuvad horisontaalsuunalised kihistused. Üldjuhul koosnevad

kasutuskord: Hans Christopher von Termaw'i hauaplaat (1654) Narvas (TÜR kunsti- ajalooline fotokogu: B-56-498; Sild 1928: 52; Kempe 2020).

need kolmest elemendist, mille vahel valitseb samuti selgest mustrist lähtuv järjestus. Põgus analüüs näitab, et neid tuleb vaadata järjekorras vasak-parem-tsenter. Iga horisontaalne kihistus on äratuntav iseloomuliku kujunduse tõttu. See näitab, et epitaafi tuleb „lugeda“ kihtide kaupa alt ülespoole liikudes.

Alumisse kihti kuuluvad konsolid evangelistide reljeefide ning nende vahele paigutatud tekstitahvliga, mis moodustavad terviku konsoolide all kujutatud kahe lõvimaski ja tekstitahvlialse tagasihoidlikuma rõnga kujutisega. Evangelistid on paigutatud paarikaupa Uuest Testamendist lähtuvasse järjekorda. Alustades vaataja poolt vasakult: kirjutusvahendeid käes hoidvad Matteus ja Markus ning Luukas ja Johannes neile sekundeerivate sümbolsete ingli, lõvi, härja ja kotka kujutistega. Ehkki lõvil on kristlikus kultuuriruumis palju tähendusi, mistõttu ainumõeldava tuvastamine ühes või teises situatsioonis on üsna tänamatu ülesanne, võib rõngast hambus hoidvaid lõvimaske pidada nende asukohta ja konteksti arvestades mõningase tõenäolisusega Taeva väravate koputiteks.⁷³ Võimalike koputite paraadlikum kujundus külgedel võiks siinkirjutaja arvates olla seotud juba paradiisi pääsenud evangelistide tähtsuse rõhutamisega. Epitaafi keskeljel oleva tekstitahvli alune koputi on sootuks lihtsama vormiga, olles niisugusena mõeldud arvatavasti lahkunuile ning võis oma lihtsuses olla alandlikkuse sümboliks.

Epitaafi järgmine „korrus“ koosneb sammastevahelistesse niššidesse paigutatud kahe teoloogilise vooruse figuuridest ning nende vahel suuremas kaaravas paiknevast kesksest piltkujutisest. Vaadates seda esmalt kompositsiooni seisukohalt, selgub, et see kihistus on eelmise loomulik jätk – nii teoloogiliste vooruste olemus kui Kristuse töötused ja tema lunastusliku olemuse kirjeldus on järeltulijateni jõudnud evangelistide vahendusel. Tekstitahvel ei selgita siin keskse stseeni sisu, vaid on selle teoloogiliseks lähtekohaks. Selleks on usk Kristusesse kui ülestõusmise ja igavese elu allikasse. Kristuse enda ülestõusmise tunnistajateks olid evangelistid, kes toimunud kirjeldasid ning kelle kirja pandule meie teadmine ülestõusmisest kui sündmusest tugineb.

⁷³ Siinkirjutaja mõonab siiski, et lõpuni ei saa välistada seda, et tegemist on lihtsalt laialt levinud dekoratiivlemendiga, mida on kasutatud nt paljude ilmaliku või antiigile viitava sisuga maneristlike kartušside kujunduses.

Esmapilgul koosnebki horisontaalne reastus üksnes kesktahvlist ja kahte teoloogilist voorust sümboliseerivatest figuuridest – Usust ja Lootusest. Näiliselt puudub kolmas – Armastus. Epitaafi kirjeldatud horisontaaltasandit tuleks siiski tõlgendada lähtudes Pauluse esimesest kirjast korintlastele: „Ent nüüd jääb usk, lootus, armastus, need kolm, aga suurim neist on armastus.“⁷⁴ Epitaafil otseselt kujutatud vooruste kõrval esindab Kristuse kujutis sel viisil hoolivat armastust (Caritas). Kontekstist lähtuvalt saab seda just niiviisi tõlgendada vastavalt Johannese evangeeliumile (Jh 3:16; 13:1; 15:9–10, 12; 17:26). Lootuse voorus rajaneb Luuka evangeeliumi 24 ptk-s esitatud lool sellest, kuidas Jeesus ilmus jüngritele Emmause teel (Lk 24:13–35). Usu voorus tugineb aga Markuse (Mk 10:52; 11:24; 16:17), Luuka (Lk 1:45; 7:50; 8:48; 17:19; 18:42) ja Johannese evangeeliumile (Jh 2:22; 3:18; 6:69; 8:31; 14:11; 16:27). See omakorda toetab arvamust, et vooruste asetamine evangelistide reljeefide kohale kandis endas paralleelselt ideed usuliste vooruste olemuse kinnitatuses evangeeliumides. Seda, et nimetatud kolm figuuri moodustavad just Pauluse kirjeldatud kolmiku lausa sõna-sõnalt, viitab ka fakt, et nii Usu ja Lootuse poolfiguurid kui ka Kristuse reljeef on paigutatud ühtviisi kaaravadesse (vastavalt nišid ja portaal) ning neid siduvaks elemendiks on reljeefide kohal niši lukukivil vastava vooruse nimi (Fides, Spes) ja portaali lukukivil voorust sümboliseeriva Kristuse monogramm (IHS). Seejuures on Caritast markeeriva Kristuse reljeefiga kaarava ka visuaalselt suurim. Kristusele kui kolmanda teoloogilise vooruse kandjale viitavad ka reljeefi eeskujuna kasutatud joonistusel kujutatud üheksa ingl⁷⁵ asemel raiutud kuus ingl⁷⁶. Teoloogilised voorused on epitaafil paigutatud nelja samba vahele. Need viitavad, tuginedes Apostlite tegude raamatu 2. peatüki salmle 42, kristliku usu neljale alusele – usk, kristlik elu, sakrament ja palve.⁷⁷ Sambad on epitaafi üldisest tasapinnast esile toodud ning nende tüveosa on Eesti varauusaegses raidkivikunstis unikaalsena

⁷⁴ 1Kr 13:13.

⁷⁵ Vastavalt Aquino Thomasele on üheksa ingl⁷⁵ kooride arv. Selle on ta saanud, liites kokku loendid ja viited üksikutele taevaste kategooriatele. (*Summa Theologica I*, küsimus 108. Vt kategooriaid ka Ef 1:21; Kl 1:16; Js 6:2; 1Ms 3:24; 1Ms 16:7; Jd 1:9)

⁷⁶ Kuus on täiuslikkuse arv, mis sümboliseerib mh armastust, halastust, õiglust ehk just Caritast iseloomustavaid omadusi.

⁷⁷ „Aga nemad püsisid apostlite õpetuses ja osaduses, leivamurdmises ja palves“ (Ap 2:42).

raitud punasest graniit-gneissist,⁷⁸ mis rõhutas neid dolomiidi heledal foonil veel eriliselt. Punasel on kristlikus kultuuriruumis mitmeid tähendusi. Arvestades värvi kasutamise konteksti, võiks kõne alla tulla punane kui kristliku kiriku üldine sümbol.

Sammaste tüveosa on suure tõenäosusega imporditud Rootsist ning on materjalilt lähedane Johan III poolt Willem Boylt tellitud kuninga esimese abikaasa Katharina Jagellonica enam-vähem samal ajal valminud hauatähise (1583–1590 (Woermann 1924: 445; NFB III 1905: v. 1388)) juurde kuuluva portaali sammaste materjalile. Tõenäoliselt toodi ka de la Gardie epitaafi sammaste tüveosad valmistootena Rootsist, sest Eestis sel ajal graniidi peentöötlemise traditsioon puudus, mistõttu polnud siin arvatavasti isegi vajalikke tööriistu.

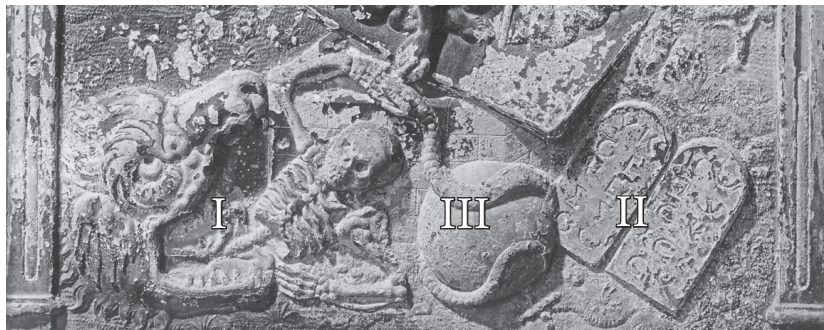
Epitaafi keskse pildi teoloogilise sisu juurde jõudes on põhjust meenutada, et alates von Nottbeckist ja Neumannist on monumendi epitaafi-osa keskset kompositsiooni üldiselt peetud Kristuse ülestõusmise stseeniks.⁷⁹ Siinkirjutaja nõustub selle üldhinnanguga. Kompositsiooni detaile lähemalt uurides tuleb siiski tõdeda, et üldhinnang vajab tingimata täpsustamist. Arvestades reljееfil kujutatud peamisi atribuute – surma ja patu isikustatud kujutisi (vastavalt skelett ja madu) –, on põhjust asuda seisukohale, et keskse tahvli eeskujuna ei ole kasutatud klassikalist ülestõusmise stseeni (*Resurrectio Christi*) kujutist, vaid Kristus Võitja (*Christus Vincit*) teemalist kompositsiooni, nii nagu seda on kujutatud mitmetel kaasaegsetel estampidel.⁸⁰ Ülestõusmise stseenist eristab seda lisaks

⁷⁸ Autori e-kirjavahetus ja telefonivestlus Mati Niinega 17.12.2020 (tlf 18:11–18:18). Eesti kunstiajaloo os alates Neumannist peetud sambaid raietuks punasest marmorist (ka „punakiulisest“ ehk „punasekiulisest“ marmorist; ka *red-veined marble*) (Neumann 1888: 536; vt ka Karling 1938: 33; Üprus 1987: 153; Kodres 2003: 91; Kodres 2005: 390; Maiste 2014: 70, 75).

⁷⁹ Loetledes üksnes publikatsioone, kus ei ole keskse reljееfi teema määratlemise juures viidatud mõnele varasema autori arvamusele: von Nottbeck, Neumann 1899: 46; Loeffler 1929: 69; Karling 1938: 33; Kodres 2003: 86, 92; Kodres 2005: 390; Kodres 2010: 86; Ottenheim 2013b: 118; Maiste 2014: 69. Loeffler pidas de la Gardie epitaafi kesktahvli reljееfi sümbolika piibellikuks aluseks Pauluse kirja roomlastele (Rm 7:7–10) ja galaatlastele (Gl 3:13). Selle kõrval on Kodres ühes värskematest publikatsioonidest (2017) nimetanud kõnealust kujutist selgitamata põhjusel Kolgata-stseeniks „ristilöödud, kannatava Kristusega“ (Loeffler 1929: 70; Kodres 2017: 455, 456).

⁸⁰ Vt nt Joannes Baptista gravüür „Mitigat accensam divini“ [–] (1585) Maarten de Vosi joonistuse järgi; „Pede conculcans tartara [–]“ Hieronymus Wierx; Schelte Adamsz. Bolswerti gravüür „Ubi est mors victoria tua?“ (1600–1659) jne.

viidatud atribuutidele hauda valvavate sõdurite puudumine. Reljeefil kajastuvad kõik selle eeskujuks olnud estambilgi nähtavad peamised elemendid. Seejuures on kavandi autor järginud gravüüri üsna detailselt. Reljeefi alaservas kujutatud kompositsiooni – skeletti neelavat mereelukat ja sedasama skeletti salvavat riigiõuna ümber keerdunud madu – on kujutatud sarnaselt eeskujujoonisega. Siiski on reljeefil eeskujuga võrreldes mitu erinevust. Neist tuleb lähemalt juttu edaspidi.



Illustratsioon 23. Epitaafi keskosas kirjeldatav Pontus de la Gardie hukkumise lugu (alusfoto: TÜR kunstiajalooline fotokogu B-94-1378)

2017. aasta publikatsioonis on Kodres lisanud juba varem avaldatud epitaafi keskse reljeefi kujutiste tõlgendusse de la Gardie ülestõusmise lootuse idee (Kodres 2017: 452). Sealset kahte elementi, kala ja skeletti, mõtestab Kodres lahti eraldiseisva stseenina, osutades pildiprogrammi autori oletatavale soovile viidata Joonas loole: „Joonas ja Vaala stseen (Jn 2), [-], oli ülestõusmise vanatestamentlik paralleel: nii nagu Kristus tõusis üles kolm päeva pärast ristilöömist, sülitas vaal välja kolm päeva tema kõhus olnud Joonas“ (Kodres 2003: 92; 2005: 391). Samaaegselt esitab ta selle stseeni paralleeltähenduse kohta hüpoteesi, mille järgi surma märgiks olevat avatud suuga vaal, kelle suhu on kadumas skelett, mis võis viidata ka Pontuse uppumisele Narva jões (Kodres 2003: 92; 2005: 391). Nii käsitleb ta mereeluka ja skeleti kujutist üheaegselt täiesti vastassuunalise dünaamika väljendusena – esimesel juhul allaneelamine, teisel välja-sülitamine. Moosese käsulaudade kujutise näol arvab ta olevat osutatud

Vanast Testamendist tulenevale Seadusele⁸¹ (Kodres 2003: 92; 2005: 391; 2017: 452). Kirjeldatud kahe elemendi kõrval on ta ümber õuna keerdunud maole andnud seevastu pelgalt ilmaliku selgituse – laiemalt sümboliseerivat madu võimu alati ähvardavat vaenlast ning üksnes lahkunu-kesksest vaatepunktist „riigiõuna ümber keerdunud, kurjust ja kuradit sümboliseeriv madu võib tähistada Narvas de la Gardie vastaseks olnud Venemaad“ (Kodres 2003: 92; vt ka 2017: 452). Nendes tõlgendustes on siinkirjutaja arvates kahtlemata omajagu tõtt, kuid paraku ka üksjagu vastuolulisust ja puudujääke.

Baasseisukohas, et üksnes religioosse kihistuse kõrval annab de la Gardie epitaafi kesktahvli sõnumit mõista ka teisel, lahkunu eluloost lähtuval tasandil (Kodres 2003: 02; 2005: 391), nõustub siinkirjutaja Kodresega täielikult. Püüdes jõuda epitaafi kesktahvli algse sõnumini, tuleb aga sellel kujutatud sama tasandi sümboolikat käsitleda tervikuna, võrreldes seda esmalt eeskujujoonisega ning asetades seejärel kogu pildiprogrammi retoorilisse konteksti.

Esmalt tuleb eeskujujoonistuse kohta märkida, et graveerija või väljaandja lisatud moto tulenes Pauluse kirjast roomlastele (Rm 10:[4]). Teistel sama süžeeega graafilistel lehtedel kasutatud motod on sõnastatud mõnevõrra teistsugusena ning orienteeritud võidule patu, surma ja saatana üle.⁸² Seega on eeskujuks võetud kujutis iseenesest Kristus Võitja süžee haruldane modifikatsioon, mille fookus on suunatud Pauluse kirja küsitavale tõlgendamisele Seaduse kehtivuse lõpust seoses Lunastaja ülestõusmisega.⁸³ Vabahärra epitaafi kesktahvli alla, evangelistide kujutiste vahele on aga paigutatud hoopis Johannese evangeeliumist pärinev tekst, mida võib vaadata kui Jeesuse töotust oma järgijaile (Jh 11:25–26).⁸⁴ See

⁸¹ Selle, millele käsulaudade kujutis võiks viidata vabahärra surma kontekstis, jätab ta ütlema.

⁸² Kasutatud on nt Hb 2:14, 15, 1Kr 15:55–57, samuti laulu „Aurora lucis rutilat“ teist salmi. Pattu sümboliseerib sageli riigiõun, mille ümber on keerdunud madu. Mõnel juhul on sama stseeni kujutamisel kasutatud riigiõuna asemel tavalist õuna. Vt nt Johann Jakob Bodmeri gravüüri (1650) Rudolph Meyeri joonistuse alusel. (1 Cor XV. v. 55 ja Ephel II v. 14, 15)

⁸³ Ekslikuks võib seda pidada ennekõike seetõttu, et idee Seaduse lõppemisest ei ole kooskõlas ei katoliiklaste, luterlaste ega kalvinistide usulise doktriiniga.

⁸⁴ Kuna varasemates transkriptsioonides esineb ebatäpsusi ja vigu, siis esitab siinkirjutaja tahvlile raiitud teksti tervikuna algses kirja-pildis: „Ich bin die auferstehung und das leben wer an mich gleubet der wird leben op er gleich sturbe Und wer da lebet und

tekst evangelistide kujutistega samal tasandil löi ülestõusmisteemalise tervikliku baasi järgmisele, üksnes piltidena edasiantavale retoorilisele tasandile – Kristuse ülestõusmisele ja seeläbi saavutatud võidule surma üle. Ühtlasi võttis see fookusest Lunastaja kujutise jalge alla paigutatud sümbolika ning seetõttu sai pearõhk segamatult minna Kristuse kujutisele. Seejuures on pildi algne mõte avanenud haa kujutise ja reljeefi all asuva teksti abil ümber defineeritud nii, et esialgne peateema on muudetud teisejärguliseks ning asendatud uuega – Kristuse ülestõusmisega.

Siinkirjutaja arvates annab just graafilise eeskujuga võrreldes tehtud muutuste läbimõeldus põhjust arvata, et eeskujugraafikal leiduvale, nüüd sekundaarseks muudetud sümbolikal ole epitaafil antud paralleelne tähendus. Näiteks originaaljoonistusel kujutatud käsulauad sümboliseerisid algselt tõepoolest Seadust, ehkki need on ümber lükatud ning langenud teineteise suhtes vastupidises suunas. Seesugune segipaisatus pidi sümboliseerima nende keskse tähtsuse langemist pärast Kristuse tulekut. Epitaafi reljeefil on käsulaudade kujundit muudetud – neid on kujutatud tavapärase tervikliku paarina ning seeläbi on teisenenud ka käsulaudade kujutamiseega edastatava metafoori sisu.

Muudatused viitavad taotlusele seada reljeefi selles osas esikohale jutustus vabahärra hukkamise loost, mille komponentideks olid uppumine (surm) vetevoogudes (vee-elukas neelamas skeletti), kuningriigi salakaval vaenlane (ümber riigiõuna keerdunud madu) ning lepingu sõlmimine (käsulauad). Lugu ennast võib lugeda vasakult paremale liikudes nii: vabahärra uppus vaenlasega kokku puutudes⁸⁵ (ümber riigiõuna põimunud madu salvamas skeletti ehk surmale kaasa aitas) siis, kui sõlmimisel oli rahuleping. Arvestades mälestusmärgi ülejäänud retoorika „lugemise“ järjekorda, võib eelmise lause sõnastada ka järgmiselt: vabahärra uppus rahuläbirääkimiste ajal vaenlase kaasabil. Komponentide järjestus ei muuda siin kuigivõrd jutustuse mõtet.

gleubet an mich der wirt nimmer mehr sterben Johannes am XI“ (vrd Mäeväli 2004: 14–15; Kodres 2005: 391; Maiste 2014: 72; Kodres 2017: 452).

⁸⁵ Võib-olla kujundati kaasaegne narratiiv niisugusena, et isegi tema salasepitsuste mõjul. Ehkki see on teadaolevate andmete põhjal üksnes väljamõeldis, võis niisugune tõlgendus aidata muuta uppumissurma väheväärikat olemust aväärsemaks. Sellele probleemile on viidanud ka Margus Laidre (Laidre 2015: 537–538).

Reljeefile raiutud sümbolite seesugune tõlgendus selgitab suurepäraselt ka seda, miks on käsulaudadel tavalise numeratsiooni asemel kreeka tähed ning arusaamatu tähtedega sarnanev märgistik. Traditsiooniliselt esitati tahvlitel kas käskude tekstid⁸⁶ või ruumi puudumisel Rooma numbrid I–X. Kirjeldataval reljeefil on äratuntavad mõned kreeka tähed (nt Σ, Ω, Υ, Κ), aga leidub ka sümboleid, mis ei esine üheski kristlikus kultuuriruumis tuntud kirjakeeles. Kõik need märgid võisid tähistada rahulepingu kirillitsas teksti, mille tähti kavandi autor ei tundnud. Sellele muudatusele sekundeerib pildiline korrektuur – segipaisatud käsulaud asetati korrektselt teineteise kõrvale. Pealiskaudsel vaatamisel on see pisi-detail, mis aga lahkunu eluloole tugineva tõlgendamise korral omandab sootuks suurema tähtsuse.

Ehkki piltkujutise põhiskeem kattub suures osas eeskujuks olnud estambiga, leidub seal lisaks eespool nimetatud muudatustele inglite arvus ning käsulaudade kujundis veel teisigi erinevusi ja täiendusi. Arvestades läbimõeldust joonistuse muutmisel, tuleb ka ülejäänud kõrvalekaldeid ja täiendusi pidada hoolikalt läbimõelduiks, mistõttu väärivad ka need suuremat tähelepanu. Hauast vasakul on kujutatud rohtaeda, mille piirdes on värv (foto 26: I) ning sealt viib jalgte Jeruusalemma linna poole (foto 26: II). Paremal väljaspool aeda on näha Kolgata mäe ristidega. Sellest allpool asetsevas aias on aga kaks kivirahnu (foto 26: IV). Niisugusena on kujutatud omamoodi Kristuse viimaste tundide *itinerarium*'i – teekonda arvates tema palvetamisest Ketsemani aias kuni haudapanekuni Kolgata mäe lähedal paiknenud kaljuses aias. Evangeeliumides kirjeldatud kannatuslugu on jutustatud sündmuspaiku näidates ilma tavapärase rahvarohkete sündmusekirjeldusteta. Jutustuse lugemise skeem kordab teisi epitaafi kompositsioonide lugemisskeeme – esmalt vasakpoolne osa, siis parempoolne, millele järgneb kulminatsioon tsentris.

Ehkki Kolgatal hukati samaaegselt kolm kurjategijaks kuulutatut, on epitaafil sellele episoodile osutamas üksnes kaks risti – üks tau- ning teine ladina rist (foto 26: III). See on tavapärasega võrreldes üsna erandlik kompositsioon. Siiski on selle mõte reljeefsel selge – epitaafil kujutatud ladina risti tuleb pidada Lunastajale, tau-risti röövlile kuulunuks. Kaks risti viitavad rõhutatult Jeesuse antud lubadusele, et üks temaga

⁸⁶ Eeskujujoonisel on loetav kolm esimest käsku. Vt Hieronymus Cocki avaldatud estamp „Legis perfectio Christus [-]“ (ca 1590) Maarten de Vosi (*sen.*) joonistuse järgi.



Illustratsioon 24. Kristuse teekond Ketsemani aiast hauani Kolgata mäe lähedal. Numbriid näitavad „lugemise“ järjekorda (alusfoto: TÜR kunstiajalooline fotokogu B-94-1378)

samaaegselt hukatavatest röövlitest, hoolimata viimase varasemast patusest elust, jõuab usulise pöördumise tõttu paradiisi veel samal päeval.⁸⁷ Seega sümboliseerivad need kaks risti paradiisi minekut kui vahetult surmaeelse meelega parandusega saavutatavat hüve. Veel üks erinevus võrreldes eeskujuks olnud joonistusega on reljefil Kristuse haua kujutamine avanenuna. Niisugusena korreleerub see paremini äratatud lahkunute kujutamise ideega monumendil ja rõhutab veel kord lahkunutele loodetavasti avanevat ülestõusmise perspektiivi.

Järgmisesse kihistusse kuuluv lahkunute heraldika ja nimetahvlite kordamine edikulal näib esmapilgul edvistav ja kohatu – olid need ju juba „paraadvoodile“ raiutud. Ometi ei pruugi see olla edevusest tingitud tegu. Vaadates edikula kujundust, võib märgata, et vapid on paigutatud piilariatega raamistatud kaarte alla. Konteksti arvestades võib seda portaalilaadset kompositsiooni pidada sümboolseks taeva väravaks, milles nüüd lahkunuid (neid sümboliseerivaid vappe) näeme. Sarnane vappi ümbritsev portaal, mille piilaritele on paigutatud ka koputid, kroonib koori vastasseina ääres olevat Ryningi monumenti (1594).

Edikula kohal paikneval medaljonil on ühendatud traditsiooniline paradiisi valgustava Issanda Valguse⁸⁸ pildilise kujutise juurde kuuluv heebreakeelne sõna „Jehoova“ (יהוה) ning arvatavasti osa Vulgata psalme ladinakeelsete ridade (vastavalt „*Dominus fortitudo plebis suæ*“,

⁸⁷ Lk 23:43.

⁸⁸ Js 60:19, 20.

„*Dominus fortitudo mea*“ ja „*Deus fortitudo mea, fortitudo mea et laudatio mea Dominus*“) parafraseeringust.⁸⁹ Edastada soovitud sõnum on lühidalt sõnastatud psalmide 28. peatüki pealkirjas – Jumal on uskliku varjupaik. Nii on viidatud lahkunute saatuse oodatavale kulminatsioonile – kõigeväelise Isa juurde paradiisi jõudmisele. Medaljoni südamikku ümbritsev raamistus on neljas kohas – üleval, all ja külgedel – katkestatud rullmotiivi ja merekarbi kombinatsiooniga. Nende detailide lisamisega on saavutatud keskse medaljoniga risti mulje. Iga niisuguse „risti“ haru keskmesse on paigutatud lilleõis, mis kõnealuses kontekstis sümboliseerivad evangeliste samuti, kui seda võib sageli näha kesk- ja varauusaegsete krutsifikside juures. Tavaliselt risti keskel asetsev Kristus on siin asendatud juba kirjeldatud retoorikaga. Medaljoni krooniv urn⁹⁰ täidab Florise töödel ja ka eeskujujoonisel leiduvate *vanitas*'e-teemaliste sümbolitega (kolp ja tiivuline liivakell) kattuvat ülesannet. Seega tuleks ka urni, mida võib suitsevana⁹¹ (kustunud tuleurn) näha mitmetel kaasaegsetel *vanitas*'e-teemalistel gravüüridel, vaadata veelkordse meenutusena maise elu kaduvusest.⁹²

Eeltoodu näitab ära ka kogu hauatähise retoorika „lugemise“ suuna ja järjekorra. Teos koosneb mitmest omavahel seotud tasandist. Ei oleks õige väita, et need tasandid on omavahel otseses hierarhilises vahekorras. Siiski moodustavad nad loogilises järjestuses lahkunute lootuse tervikliku kirjelduse, mis tugineb lõppenud maisel elul (viitega lahkunute staatusetele ja tegude vooruslikkusele), rõhutades nende tänulikkust tulevikus ning Lunastaja töotusele (viidatud on ka töotuse tingimustele ja tunnistajatele) rajatud lootust sellest osa saada ja kulminatsioonina lõpuks paradiisi jõuda.

Uuemate uurimistulemuste valguses on põhjust pögusalt peatuda ka monumendi kompositsiooni kuulunud obeliskide teemal. Karling avaldas Gustav Vasa monumendile kui eeskujule viidates arvamust, et ka

⁸⁹ *Biblia Sacra Vulgata*: Ps 27:8; 17:2; 117:14.

⁹⁰ Karlingi arvates kujutab see Vana-Rooma matusekultuurist tuntud urni põrmu tuhaga (Karlingil „põrmuurn“) (Karling 1938: 33; Üprus 1987: 153).

⁹¹ Ka de la Gardie monumendi urni on kujutatud suitsevana.

⁹² Vt nt Raphael Sadeleri (*sen.*) gravüür „*Vita quid est hominis*“ Christoph Schwartzi järgi (1575–1598); Dominicus Custose gravüür „*Vita quid est hominis*“ Christoph Schwartzi järgi (1580–1615); Jacob Mathami gravüür „*Est veré putris mort(al)is*“ (1599) jne. Hilisematel gravüüridel asendab urni kustunud küünal.

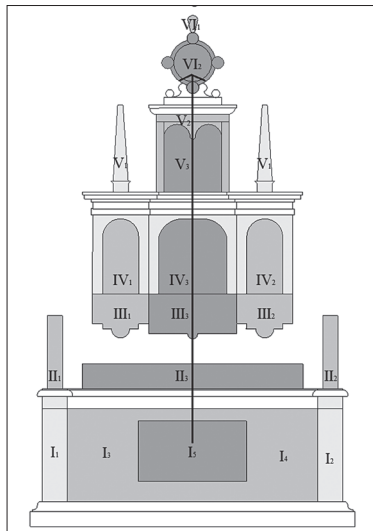
de la Gardie monumendi alumise osa nurkadel paiknesid algselt obeliskid. Need olevat hävinud Toomkiriku 1684. aasta tulekahjus ning hiljem asendatud tuleurnidega (Karling 1937: 113). Hiljem on seda mõtet üksnes korratud (Karling 1938: 33; Üprus 1987: 152; Kodres 2003: 91; Mäeväli 2004: 15; Kodres 2005: 389). Toomkiriku irdraidkive inventeerides tuvastas Marge Laast mitme väiksemõõtmelise obeliski katked, millest osa oli valmistatud Orgita dolomiidist, osa paest. Dolomiidist valmistatud säilmed kuulusid tema hinnangul, pidades silmas Karlingi hüpoteesi, nimetatud monumendi nurgakaunistustele (Laast 2022: 39).

Siinkirjutaja nõustub Laasti hinnanguga, et dolomiidist obeliski detailid kuuluvad de la Gardie hauatähise juurde. Siiski ei ole alust veendumusel, et kõnealused obeliskid asusid algselt just monumendi nurkadel. Ehkki obeliski potentsiaalne kõrgus on säilinud detailide järgi veel modelleerimata, on teada selle tipu ristlõike väike pindala. Sellest lähtuvalt pidanuks obelisk nurgapostiga korreleeruva põhjapindala saavutamiseks olema äärmiselt kõrge. Niisuguse variandi võib nii kasutatud materjali (Orgita dolomiit) kui ka detaili disproportsionaalsuse tõttu pigem välistada. Monumendi nurgale sobiva kõrguse korral oluaks aga obeliski põhjapindala liialt väike. Arvestades epitaafi talastikul vooruste kohal praegu valitsevat kompositsioonilist „tühjust“ ning detailide kinnitamiseks vajalike raudtihvtide jaoks tehtud auke karniisi „lae“ tsentris,⁹³ võib pigem arvata, et Laasti kirjeldatud väikesemõõtmelised obeliskid paiknesid just seal (vt illustr 26: V₁).

Sõltumata nende asukohast kuulusid obeliskid *vanitas*'e sümbolite hulka. Monumendil asetsenuks need samal tasandil „säangi“ päitsil ja jalutsil kujutatud samateemaliste putodega ning epitaafil paradiisivärvaid sümboliseeriva edikula kõrval. Paljude kaasaegsete monumentide kompositsioonides selleteemalised sümbolid, sh obeliskid, just nimetatud kohtades asusidki.

Lähem uurimine näitas, et lisaks sisule on kõnealuse hauatähise retoorikal selge ülesehitus ning ära määratud oli nii teksti kui pildi lugemise suund. „Lugemisega“ tuleb alustada madalaimast tsoonist ning see lõpeb epitaafi tipuga, kus *punctum*'iks on surelikkusele viitav suitsev tuleurn. Pontus de la Gardie hauatähise võib jagada kuueks selgelt eristatavaks

⁹³ Vt nt Taavi Tiidori foto (2016) (RKmR: nr 1332: Galerii).



Illustratsioonid 25–26. Vasakult: Pontus de la Gardie monument (foto: K. Akel (1938); TÜR kunstiajalooline fotokogu B-94-145). Monumendi retoorika „lugemise“ skeem (autori joonis)

tsooniks (I–VI), millest enamik on loetavad ka horisontaalsuunas (I–V).⁹⁴ Ühe tasandi horisontaalsuunas jälgimise loogika algab vasakult detaililt, liigub sealtparempoolsele ning seejärel keskele. Epitaafi keskset reljееfi, mille kujutis on komplitseerituim, tuleb samuti vaadata „kihtide“ kaupa alt üles liikudes.

Karling täheldas 1938. aastal, et hauatähise monumendiosa ning epitaafi teksti- ja pildiretoorikas on mõningasi erinevusi. Tema sõnul meenutavad epitaafil surnuid üksnes vapitahvlid, kõik muu on religioosse või allegoorilise sisuga, „sarkofaag seevastu on täiesti pühendatud surnutele ja nende ülistamisele“. Siit järeldas ta, et hauatumba ja epitaaf on, ehkki küll kompositsioonilise tervikuna, siiski kaks sisult erinevat elementi

⁹⁴ Pia Ehasalu on [Dietrich] Mölleri epitaafi kirjeldades tõdenud, et selle keskmaali tuleks traditsiooniliselt lugeda vasakult paremale. See lihtsustatud lähenemine kehtib üksnes kahest horisontaalselt üksteise kõrval paiknevast osast koosneva teose puhul. Selliste hulka ei saa siinkirjutaja arvates liigitada ka Ehasalu kirjeldatud epitaafimaali – see on kolmeosaline (Ehasalu 2004: 21; 2007: 67).

(Karling 1938: 33–34). Kodres leiab samuti, et hauatumba kujunduse retoorilistel komponentidel on otsene seos surnu isikuga – „kogu sarko-faag „jutustab“ nende abil Pontus de la Gardie surmaminekust“; samuti arvab ta, et „Pontus de la Gardie hauamonumendi kontekstis on aga oluline nimelt teenete ja lunastuse seostamine, üht rõhutatakse sarkofaagi ja teist epitaafi pildiprogrammiga“ (Kodres 2003: 91, 94).

Monumendi ikonograafia ja tekstid näitavad, et epitaafi ja hauatumba retooriline rõhuasetus erines mõnevõrra. Kui monument sümboliseerib lahkunute elule (päritolu ja teened) tuginevat maist hiilgust koos selle ajalikkuse ehk kaduvusega, siis epitaafi peamiseks eesmärgiks on väljendada usust tulenevat ajatust ehk igavikulisust. Siiski ei löhu see hauatähise kontseptuaalset ühtsust. Sellele aitavad kaasa nii ennekõike Jumalale adresseeritud retoorika hauatähise monumendiosa idaküljel kui ka vabahärra hukkumisloo pildiline kirjeldus ja lahkunute heraldika epitaafil. Ehkki maine (monument) ja taevane (epitaaf) on ülesehituslike elementide eristumise kaudu markeeritud, moodustavad need siiski ühtse terviku, mille siduselemendiks on palvetavate lahkunute kujutised kesk-tasandil, mis nii asukohalt kui ka olemuselt markeerivad maise teekonna lõppu koos seniste saavutuste kokkuvõttega ning soovitud uue teekonna algust ülestõusmise seeläbi loodetavasti paradiisi poole.

JÄRELLUGU

Pontus de la Gardie monument on mõjutanud Eesti varauusaegset kunsti-elu laiemaltki kui üksnes memoriaalkunsti vallas. Teose otsesest mõju on näha Anthonius von dem Buschi epitaafil (Tallinn: vahemikus 1599–1601⁹⁵) ja Evert Carlsson Horni (*af Kanckas*) hauatumbal (Turu: ca 1616) (koos mälestustahvliga), aga võib-olla ka Lääne-Nigula altari (1598) maalil. Loetelu ei ole ega saakski olla ammendav, kuid esitatud näited illustreerivad teose mõju mitmekülgstust ning ajalist ulatust üsna ilmekalt.

Varaseim de la Gardie hauatähise mõju on nähtav pelgalt aasta hiljem sinnasamma Tallinna Toomkirikusse paigaldatud 1589. aasta 22. augustil Tallinnas surnud kuninga õuemarssali Olaf Nilsson Ryningi (*af Tyresö*)

⁹⁵ Epitaafi dateeritakse sageli 1608. aastaga või veelgi hilisema ajaga. Seda põhistatakse epitaafile raiitud hiliseima surmadaatumiga, ehkki kiviraiduri käekiri näitab, et vastav kirje on sekundaarne (Üprus 1987: 155; Kodres 2003: 93; Kodres 2005: 398).

monumendil (1594). Karlingi andmetel on selle raiunud Hans van Aken (Tuulse 1940: 11). Ta maeti täditütrel, endise kuninganna õuepreili Märta Oxenstierna abikaasale kuulunud hauakohta. Kuivõrd see paiknes juhuse tahtel samuti koori seinä ääres akna all, siis andis see võimaluse suurejoonelise monumendi rajamiseks.

Hauatähise mastaabi ja ka tipuosa struktuuri võis määrata de la Gardie mälestusmärgi lahendus. Siingi on monumendi põhikehandi kohal lahkunu vapimärgi ja nimesildiga portaalina kujundatud edikula, mille kohal on ülestõusmisele viitava sõnumiga tipuosa. Sarnane on ka edikula paiknemine aknaava ees nii, et aknast tulev valgus rõhutab teose ülaosa kontuure. Tänapäevases uurimisseisus ei saa välistada ka väikesemõõtmeliste obeliskide või urnide kasutamist Ryningi monumendi edikula kõrval ja kohal. Võimalik, et seegi monument rajati Tallinna kuninga näpunäidetest lähtudes.⁹⁶ Kuna Ryning suri Johan III ja Sigismund III kohtumise ajal, oluaks kõik võimalused surnukeha Rootsi toimetamiseks – sinna poole oli septembri lõpus liikumas nii mõnigi laev, mis pidi delegatsiooni liikmed kodumaale toimetama. Kindlasti leiduaks mõnel laeval ruumi ka õuemarssali sargale. Ometi seda ei tehtud. Tema monument püstitati Tallinna nii, et see moodustab ansambli vastasseina ääres oleva de la Gardie hauatähisega. Suure tõenäosusega on Ryningi monumendi kavand valminud van Akeni ja de la Gardie hauatähise meistri koostöös.

Esimeseks raidkivitööks, mille detailikõne eeskujuks de la Gardie hauatähis sai, oli Anthonius von dem Buschi epitaaf. Sellel on näha mitmeid vabahärra epitaafilt ülevõetud detaile. Alt üles loetledes – *vanitas*'e-teema liivakella ning kolbale toetuva puto kujul; Fides ja Spes niššides, mis koos nende vahele jääva tekstiga⁹⁷ viitavad kolmele kristlikule voo-rusele; risti haaradega medaljon evangeliste sümboliseerivate lilleõitega ning tuleurn kõige tipus jmt. Lõvikoputite, samuti puuvilja- ja lillekim-pude ning vanikute päritolus ei saa samavõrd kindel olla, ehkki kõiki neid elemente on näha mõlemal töö. Siiski võivad nimetatud detailid de la Gardie monumendilt pärineda, nii nagu sealt näib olevat laenatud orna-ment nii epitaafi karniisile kui mujale.

⁹⁶ Ryningi perekond koosnes 1589. aastal lesest, kaheaastasest tütrest ning aastavanusest pojast (Anrep 1862: 569).

⁹⁷ Jh 3:16: Sest nõnda on Jumal maailma armastanud, et ta oma ainusündinud Poja on andnud, et ükski, kes tumasse usub, ei hukkuks, vaid et tal oleks igavene elu.

Äärmiselt keeruline ülesanne on uurida algset Evert Horni monumenti. Selle vähesed, 1896. aastal Antonio Bellio juhitud „restaureerimise“ käigus⁹⁸ sekundaarse materjaliga katmata jäänud detailid on teatavasti voluutidega kaunistatud päits ja jaluts. Peamine järeldus, mida saab kõnealuse monumendi paraadloodikujulise korpuse kohta teha, on see, et monumendi kallal on töötanud kaks selgesti eristatava käekirjaga meistrit,⁹⁹ kellest üks on kasutanud arvatavasti Orgita dolomiiti, teine mingi poorse, arvatavasti kohaliku lubjakivi erimit.¹⁰⁰ Kas meistrid töötasid monumendi kallal üheaegselt, ei ole praeguses uurimisseisus selge. Igal juhul asetab päitsi ja jalutsi viilu alumine detail kahtluse alla võimaluse, et samaaegselt oleks monumendi nurkadel asetsenud obeliskid. Nimelt on kaheosaliste otsaviilude alumise detaili otstele raiutud maskaroonid, mille vaatlemine on peaaegu võimatu nende ette 1896. aastal paigaldatud fantaasiaobeliskide tõttu.¹⁰¹

Arvestades Tallinnas valmistatud memoriaalkunsti objektide valmistamise ajalist järjestust ja oletatava meistri elukohta (Tallinn), on põhjust arvata, et Evert Horni monumendi tellija osutas spetsiifiliselt de la Gardie monumendile kui järgimisväärsele eeskujule. Turus paiknev monument on viimatinimetatuga märgatavalt sarnasem kui ükskõik missugune teine teadaolev Tallinnas valminud hauamonument perioodist 1593–1650.

Väljaspool memoriaalkunsti on põhjust kaaluda de la Gardie hauatähise mõju Lääne-Nigula kappaltari tiibade maalimisele. Tõsi – siin võis kasutamist leida üksnes epitaafi kesktahvli reljeef. Altari parempoolse tiiva siseküljel on näha monumendil olevaga sarnanevat Kristus Võitja kujutist, mille all tekstitahvilil näeme 25. salmi Johannese evangeeliumi 9. peatükist. Merike Kurisoo ja Kristi Viiding on leidnud, et kunstnik on selle tahvli maalimisel lähtunud eespool viidatud Maarten de Vosi (*sen.*) joonistuse järgi valmistatud gravüürist (Kurisoo, Viiding 2019). Seda hüpoteesi ei ole põhjust praeguses uurimisseisus lõplikult välistada. Ometi

⁹⁸ Bellio on olnud tegev ka Katharina von Sacken-Lauenburgi monumendi rekonstrueerimisel Uppsalas (1893) (Knapas 1999: 85–86; Bengtsson 2010: 34).

⁹⁹ Neist üks oli suure tõenäolisusega Arent Passer, teine Soomes Ulvila kirikus asuva Axel Jönsson Kurcki (srn 1630) hauaplaadi raiunud meister.

¹⁰⁰ Samasugust materjali on kasutatud Ulvila kirikus asuva Axel Jönsson Kurcki hauaplaadi väljaraiumiseks.

¹⁰¹ Fotol aastast ca 1880 kõnealused obeliskid puudusid. Bellio on uute obeliskide vormi laenanud otse Gustav Vasa monumendilt (publ: Knapas 1999: 93).

lubab võrdlus teiste sama altari tiibade väliskülgedele maalitud figuuride eeskujuks olnud graafilistel lehtedel kujutatud persoonide maalimistäpsuse ja kõnealuse Kristuse kujutise maalimise kvaliteedi vahel oletada, et viimane erinevalt ülejäänuid ei ole maha joonistatud vahetult eeskujuga graafikalt. Lähtudes Kristus Võitja süžee äärmiselt harvast esinemisest Eesti kunstiajaloo ning sellest, et pelgalt viis aastat varem oli valminud silmapaistev monument samasisulise piltkujutisega, on põhjust arvata, et pigem just viimane oli Lääne-Nigula maali otseseks eeskujuks. Samuti on tähelepanuväärne ka fakt, et maali all toodud kirjakoht (Rm 10:4) erineb gravüüriil toodust, langedes kokku de la Gardie monumendi vastava kirjakohtaga. Eriti torkab see silma teiste, otse graafilistelt lehtedelt mahajoonistatud figuuride (Patientia ja Püha Juliana) juures olevate tekstide taustal, mis kattuvad sõna-sõnalt eeskujuestambil olevate tekstidega. Seegi asjaolu näib viitavat de la Gardie monumendile kui eeskujule.

ARUTELU JA JÄRELDUSED

Alustuseks tuleb öelda mõni sõna de la Gardie hauatähise kohast Rootsi kuningriigi valduste memoriaalkunsti loos. Rootsi kuningriigi matusekultuuri uurinud Alexander Engströmi kogutud andmete kohaselt puudusid enne 1590. aastat aadlikel hauatumbad, -monumendid ja rippmonumendid (epitaafid) täielikult. Vahemikus 1590–1599 valmis vastavalt neli teost, neist kolm Södermanlandis ning üks väljaspool seda piirkonda (Engström 2019: 327). Kuivõrd Engström ei kajasta statistikas eespool korduvalt nimetatud Saxe-Lauenburgi printsessi Katharina, Margaret Leijonhufvudi, Gustav Vasa ja Katharina Jagellonica monumente, siis võib arvata, et ta on pidanud silmas hauatähiseid, mis kuulusid aadlikele väljaspool kuningaperekonda. Kõik need on kas lihtsa, tumbasarnase ülesehitusega¹⁰² või on valminud pärast Tallinna monumenti. Nii on põhjust senistele uurimistulemustele tuginevalt arvata, et Pontus de la Gardie hauatähis oli esimene varauusaegne kuningaperekonda mittekuulvade aadlikule püstitatud monument Rootsi kuninga valdustes.

¹⁰² Need on sisuliselt pörandapinnast üksnes vähesel määral kõrgemale tõstetud lihtsate, teksti ja ornamendita külgede ja ilma karniisita rajatised, mis on kaetud traditsiooniliselt kujundatud hauaplaadiga.

Alustades monumendi retoorika konfessionaalsuse vaatepunkti kirjeldamisest, tuleb esmalt pöörduda de la Gardie hauatähist varem käsitletud Kodrese ja Kurisoo publikatsioonide poole. Nad on teose retoorikat kirjeldava üldistusena tõdenud, et Pontus de la Gardie hauamonumendi ikonograafiline ja sõnaline retoorika väljendab luterliku usu ja lunastuse doktriini, ühendades selle lahkunu ülistamisega (Kodres 2003: 93; Kodres, Kurisoo 2019: 222). Analüüsidest de la Gardie epitaafi pildiprogrammi sõnumit, on Kodres jõudnud seisukohale, et sel on näha „enamik neist pildimotiividest, mille kaudu luterlased surnuid meenutada tahtsid“, tõdedes üldistavalt, et hauatähis on tervikuna „äratuntavalt luterlik“. Ta loetleb selle väite tõenduseks epitaafi ja tumba reljeefe: voorused, evangelistid, vapid, lahkunute figuurid, *vanitas*-teema väljendused, ülistustekstid ja -reljeefid ning piiblitsitaat ja kredo. Epitaafi ikonograafias üksikuna on ta näinud luterlikku vaimsust, mis väljenduvat Seaduse (käsulaudade kujund) ja Armu („Kolgata stseen“ ja „vaala“ kujutis) vastanduses (Kodres 2017: 452). Eespool oli juba juttu sellest, mida nimetatud sümbolid epitaafil tegelikult tähendavad, mistõttu pole põhjust seda korrata.

Luterliku teoloogia filosoofilise selgituse kohane Seaduse ja Armu vastandumine (dualism) seisneb jumalatunnetuse eristamises – käskude kaudu saavutatud tunnetust peab Luther mõistusest tulenevaks välispidise vaatluse (*a posteriori*) kaudu saavutatuks ning evangeeliumist tulenev ei olevat inim mõistusele kättesaadav, kui võrd see vajavat seestpoolt vaatamist (*a priori*) ning on nähtav üksnes neile, kellele see on ilmutatud Püha Vaimu läbi. Neil kahel tunnetusel puuduvat kooskõla (Hiob 2013: 50–51). Katoliiklased (Aquino Thomas jt skolastikud) siin vastuolu ei näinud. Samuti ei avaldu see vastandumine otsesõnu Piibli tekstis. On ju Jeesuski öelnud: „Ärge arvake, et ma olen tulnud Seadust või Prohveteid tühistama. Ma ei ole tulnud neid tühistama, vaid täitma. Tõesti, ma ütlen teile, ükski täpp ja ükski kriips ei kao Seadusest seni, kuni taevas ja maa püsivad, kuni kõik, mis sündima peab, on sündinud.“¹⁰³ Sama mõtet on korratud Piiblis mujalgi.¹⁰⁴

Seaduse ja Armu vastandamine on teoreetiline konstruktsioon, mille pildiline väljendamine on üsna komplitseeritud ülesanne. Kõnealuse

¹⁰³ Mt 5:17, 18.

¹⁰⁴ Mt 22:36–40; Lk 16:16, 17; Rm 3:31 jne.

vastanduse kunstilise kujutamise algse, allegoorial rajaneva skeemi töötas välja Lucas Cranach (*sen.*) (1472–1553). Hiljem kordasid seda oma töödes mitmed meistrid.¹⁰⁵ Eesti ainukene samasüzeeline teadaolev teos on Dietrich Mülleri (srn 1614) ja Anna Mölleri (snd Brüggeman; srn 1625) mälestusele pühendatud epitaaf Niguliste kirikus. Cranachi kompositsioonis on olulisel kohal Kristuse võitu surma üle kujutav stseen, mille tekstilises selgituses on enamasti kasutatud kirjakohta Pauluse esimesest kirjast korintlastele: „Der tod ist verschlungen um sieg: Tod: wo ist dein spies. Helle: wo ist dein sieg. Gott aber sey danck: der uns den sieg gibt: durch Ihesum Christu vunsern Herrn“.¹⁰⁶ Üldiselt anti vastandust edasi vastandpoolte võrdses suuruses kujutamisega. Samast printsii- bist on lähtunud näiteks Jacob de Breuck, kelle joonistuse järgi graveeris Hieronymus Wierix oma töö (enne 1586) Seaduse ja Armu allegooriast. Pontus de la Gardie hauatähisel me selle vastanduse kujutamise katseid ei näe. Otse vastupidi – kui keskse reljeefi eeskujuks olnud estambil leavad käsulauad segipaisatult ning neid on koos ülestõusnud Lunastajaga võimalik käsitleda Armu võiduna Seaduse üle,¹⁰⁷ lugedes sellest ehk välja ka viite Lutheri Seaduse ja Armu vastanduse kontseptsioonile, siis reljeefil on käsulaudu kujutatud hoopis korrapäraselt asetatuna ning Armu ja Seaduse vastandumise teema on seega sõnumist „kustutatud“.

Kodres on püüdnud hauatähise retoorika luterlikkuse hüpoteesi põhjendada ka Rootsi kirikupoliitilise aspektiga: de la Gardie hauatähise ühe funktsioonina, vaatamata lahkunu konfessionaalsele kuuluvusele, on ta nimetanud riiklikku luterlikku religioonipoliitilist manifestatsiooni (Kodres 2017).¹⁰⁸ Siinkirjutaja seda arvamust ei jaga, kuna see ei lähtu kuigivõrd tegelikust olustikust, ignoreerides kõiki peamisi Rootsi usundilugu kujundanud fakte alates 1574. aasta riigipäevast, mil Johan

¹⁰⁵ Näiteks Franz Timmermann (1515 – pärast 1540), Hans Holbein (*jun.*) (1497/98–1543); vt ka Ehasalu 2004: 21.

¹⁰⁶ Surm, kus on sinu võit? Surm, kus on sinu astel? Aga tänu olgu Jumalale, kes meile võidu annab meie Issanda Jeesuse Kristuse läbi! (1Kr 15:[55, 57]).

¹⁰⁷ Sellele viitab otseselt ka estambi väljaandjapoolne moto, mis haaras üksnes ühe pildi juba keskajast tuntud süžee võimaliku tahu ning lähtus Pauluse kirjast roomlastele: „Legis perfectio Christus ad iustificationem omni credenti. roma: 10“. (Rm 10:4: Sest Seaduse lõpp on Kristus, õiguseks igapähele, kes usub).

¹⁰⁸ Seda arvamust on põhistatud siiski üksnes faktiga, et 1593. aasta märtsis võeti Uppsala kontsiilil suund „ortodokssele luterlusele Augsburgi usutunnistuse vaimus“.

III alustas püüdlustega kujundada kristlus Rootsis kompromissiks katoliikluse ja luterluse vahel,¹⁰⁹ kuni hertsog Karli luterlusele tugineva otsekohese vastasseisuni katoliiklasest troonipärijaga pärast Johan III surma 1592. aasta novembris (*Encyclopedia* 2017: 737–738). Pealiskaudnegi kronoloogia kõrvutamine näitab, et kuningas laskis veel 1584. aastal oma isa monumendile raiuda tekstikatke Vulgatast¹¹⁰ ja umbes samal ajal kujundada Uppsala toomkirikus oma lahkunud abikaasa hauakohale sisuliselt katoliikliku kõrvalkabeli (Bengtsson 2010: 55, 58; Wolke 2012: 165; Maiste 2014: 82) ning tema isikliku tähelepanu all olnud de la Gardie monumendi loomine aastail 1589–90 antud juhtnööride alusel ei saanud mingilgi viisil olla mõjutatud hertsog Karli poliitilistest ambitsioonidest, mille tööriistana ta 1593. aasta kevadel, pärast Johan III surma, Uppsala sinodit kasutas. Johan III aga võitles kuni surmani ortodoksse luterluse vastu ning püüdis leida kompromissi luterluse ja katoliikluse vahel. Järgmiseks kuningaks sai katoliiklasest Sigismund III Vasa ning Stockholmis jätkus katoliiklaste ja luterlaste vastasseis veel 1594. aasta kevadelgi (Gillgren 2020: 105).

Siinkirjutaja arvates on pigem põhjust tõdeda, et de la Gardie monumendil puuduvad igasugused ühele või teisele peamisele kristlikule konfessioonile eriomased sümbolid. Hauatähis on loodud kujul, mille retoorika oli ühtviisi vastuvõetav nii katoliiklastele kui ka luterlastele. Eeskujunagi on kasutatud neid estampe, mis oma olemuselt on võrdselt sobilikud kõigi kristlike konfessioonide liikmeile. Kindlasti ei ole põhjust luterlikest filosoofilistest ideedest lähtuvaiks pidada eeskujuks võetud gravüüre, kuivõrd nende valmistamisega seotud kunstnikud, graveerijad ja kirjastajad olid konfessioonilt kas katoliiklased või kalvinistid¹¹¹ ehk Tallinna kirikuisade seisukoha (16. sajandi lõpust) järgi ketseritega võrdustatud mittekristlikus usus elanud inimesed (Kõiv 2019: 199 [allikpublikatsioon]). Vaadeldud hauatähis on valminud nende Madalmaade päritolu meistrite vaimus, kelle universaalse sõnumiga tööd olid sobilikud

¹⁰⁹ Paavsti legaadi Antonio Possevino sõnul olevat Johan III 1578. a. mais salaja vastu võtnud katoliku usutunnistuse (Laidre 2015: 588); vt ka *Liturgia Svecanæ Ecclesiæ catholice & orthodoxæ conformia* (1576).

¹¹⁰ *Ecclesiastes* 7:40 (Srk 7:36).

¹¹¹ Sarnase tõdemuseni on jõudnud Lääne-Nigula altarimaale uurides ka Kurisoo ja Viiding. (Kurisoo, Viiding 2019: 123).

igale tellijale, sõltumata viimase konfessionaalsest kuuluvusest. Kui võrrelda de la Gardie hauatähise ülesehitust teiste samaaegsetega Läänemere piirkonnast, võib neist mitme puhul märgata suurt skemaatilist sarnasust – alumine kihistus kirjeldab mälestatava eluloolisi sündmusi, järgmine kujutab lahkunut kas magava või ärganuna, sellele järgneb Usu-Lootuse-Armastuse-teemaline kompositsioon, seejärel lahkunut tähistav heraldika piiratuna *vanitas*-teemaliste objektidega (obeliskid, surmaeeniused jne). Tallinna hauatähist võib võrrelda näiteks Danzigis asunud Willem van den Blocke töökojas valminud teostega, millest on väga põhjaliku ülevaate teinud Franciszek Skibiński (Skibiński 2020). Blocke tellijate hulgas oli nii luterlasi (Ture Bielke pärijad) kui katoliiklasi (Sigismund III). Kokkuvõtlikult võib öelda, et de la Gardie monument on nii sõnaliselt retoorikalt kui ka ikonograafialt konfessioonineutraalne, väljendades luterluse ja katoliikluse ühisosa suhtumises lootusesse, lunastusse ja ülestõusmisesse ning jättes kõrvale kõik erimeelsused inimese teekonna (ja eelduste) kirjeldamisel sel teel.

Kodres on sedastanud, et hauatähiste eesmärgiks oli mahajääjaid trööstida ja kindlustada lahkunu mäletamine (Kodres 2017: 462). Sellega võib nõustuda, kuid need kaks ülesannet ei olnud ainsad, isegi mitte tähtsaimad. Pigem vastupidi – mälestamise ja trööstiteema on asetatud hauatähise madalaimale tasandile ehk monumendi külgedele. Sootuks olulisemaks võib nii käsitletud hauatähise kui varausaja kontekstis tervikuna pidada teose retoorika religioosset tahku. See jaguneb kahe peamise aspekti vahel, milleks on vaataja ning lahkunute suhe Jumalaga. Vaatajat püüti nii sõna („Hodie michi cras tibi“) kui pildiga (liivakell, kolp jne) manitseda, talle inimeste ajalikkust meenutada. Samuti kutsuti teda üles meelearandusele ning meenutati seda ülesnäidanuile Kristuse ohverdusel rajanevat töötust. Vähetähtis ei olnud ka mälestatavate vooruslikkuse eeskujuks seadmine.

Kolmandaks oluliseks järelduseks on tõdemus, et ehkki kolmanda järguliste detailide (kõnealusel juhul ornament, vanikud, küllusesarved jne) juures on eeskujograafikat kasutatud peamiselt inspiratsiooniallikana, kasutades sealt „laenatud“ mustreid ja mustrikombinatsioone parima kunstilise ja retoorilise tulemuse saavutamiseks kombineerituna enda poolt lisatutega, tuleb tõdeda, et keskse tähtsusega kujutised (kõnealusel juhul keskne reljeef ja vooruste kujutised) on esitatud eeskujusid

üsna täpselt järgides. Erinevalt ornamentidest ja ülejäänud tagasihoidlikuma sõnumiga detailidest on siin eeskujusid muudetud üksnes detailides ning äärmise põhjendatuse korral. Originaallahendust vajanud kujutiste korral, kus täpselt eeskujule leida ei olnud, võidi eeskujugraafikalt kopeerida äärmiselt täpselt valitud detaile neid vastavalt etteantud ülesandele omavahel kombineerides (kõnealusel juhul Narva vaade ja trofeekimbud).

Pontus de la Gardie hauatähise kaasus näitab, et hauatähise juures kasutatud eeskujud võib jagada nelja kategooriasse: otsesed, kombineeritud, kaudsed ja kompositsioonilised. Otseseks eeskujuks võetud on muudetud äärmiselt vähe ning lähtudes üksnes läbimõeldud vajadusest (nt epitaafi kesktahtvel ja vooruste kujutised). Kombineeritud eeskujude puhul on küll tuvastatav selge lähtekeht, kuid „laenatud“ detaile on kasutatud kombinatsioonis kavandaja äranägemisel (nt trofeekimbud, Narva vaade jt). Kaudseid eeskujusid on kasutatud teose ornamentika ja arhitektuuriliste detailide kujunduse juures (raamistikud, karniiside ornamentid, taimornament, puuviljakimbud jne). Nende puhul on kavandaja kombineerimisvõimalus olnud suurim ning lähtutud on nii isiklikust varasemast kogemusest kui erinevatest muustriraamatutest. Ka detailide omavahelise kombineerimise ulatus on nende detailide puhul suurim. Kompositsiooniline tasand lähtub sellest, mida Karling on nimetanud ajastule omaseks laadiks. Ühemõtteliselt äratuntavad graafilised eeskujud sel tasemel enamasti puuduvad, küll aga võib näha seoseid eeskujuks kavandatud albumites sisalduvate ideede ning valmis teoste vahel. Eeltoodu näitab, et teosel on osi ning detaile, mille puhul on eeskujudele viitamine põhjendatud, ning ka niisuguseid, mille puhul on täpse eeskujule leidmise katsed tulutud (nt puuviljakobarad).

Jüri Kuuskemaa on 1995. aastal toimunud konverentsil tõdenud, et Karling jättis omal ajal õigustamatult püstitamata küsimuse, kes kavandas Johann III tütre ja väimehe monumendi (Kuuskemaa 2000: 165). Lõpuni korrektne see väide siiski ei ole. Nimelt on Karling hauatähise ülesehituse kohta avaldanud, et selle komponeerimine kahest elemendist koosnevana toimus Johan III „soovi otsese tulemusena“ (Karling 1938: 34). Siiski on põhjust Kuuskemaa küsimusega edasi tegeleda. Seda enam, et selle esitamiseks annab põhjust kasvõi üks võimalikke tõlgendusi Johan de la Blaque'i ja kiviraider Arent Passeri vahel sõlmitud lepingu ühest fraasist – „*dartzu gehorenden Biltnussen und figuren nach gezaigter Patron*“

(‘sinna juurde kuuluvad pildid ja kujud [tellijaja] näidatud kavandi järgi’) (Kuuskemaa 2000: 165).

Tänaseks on teadlased kavandite päritolu küsimuse uurimisesandena enese ette seadnud ning jõutud on ka esimeste tulemusteni: Kodrese ja Kurisoo arvates koostasid monumendi pildiprogrammi de la Gardie perekond ja Johan de la Blaque (Kodres 2005: 391; Kodres, Kurisoo 2019: 222). Ometi näib niisugune asjade käik siiski äärmiselt vähetöenäolisena. Nimelt oli de la Gardiedest 1589. aastaks alles kaheksa-aastane tütar ning kaks veelgi nooremat poega (Anrep 1858: 559–560). Sophia Gyllenhielmi vend ja õed olid selleks ajaks juba surnud ning ämm aastaid teises abielus. Väga küsitav on ka sõjamehest de la Blaque’i kui Pontuse laste eestkostja võimekus ja soov teha kiviraidurile omapoolseid detaileid ja eespool kirjeldatud määral läbimõeldud ettekirjutusi.

Outsides motiivi, miks Johan III ennast de la Gardie hauatähise rajamisega üldse niivõrd tihedalt sidus, tuleb vaadata kuninga kirjas Tallinna asehaldurile toodud põhjendust selle kohta, miks oli vaja Pontus de la Gardie hauakoha heakorrastamisega kiirustada. Nimelt nõuti neis tööde tempokamat teostamist põhjusel, et 1589. aasta hilissuvesse oli planeeritud Johan III ja tema Poola kuningast poja Sigismundi kohtumine, mis pidi aset leidma Tallinnas ning kuhu oli oodata hulgaliselt külalisi (Karling 1938: 31–32).¹¹² See viitab võimalusele, et kuningas vaatas kõnealuse haua tähistamist kui prestiiži puudutatavat küsimust.

Lisaks sellele on teada, et Johan III oli riigis toimuvast ehitustegevusest üldiselt väga haaratud. Tuulse on Roosvali uurimistöole viidates sedastanud, et kuningas etendas kõige muu kõrval ka riigi ehitusasjanduse generaaldirektori osa, parandades sageli ehituskavu kuni väiksemate üksikasjadeni (Tuulse 1940: 8). Äärmiselt tõepärane näib selles kontekstis oletus, et samavõrd detailidesse süüvides tegutses ta ka monumendi kavandit kooskõlastades.

Siinkirjutaja arvates on kõiki eelkirjeldatud asjaolusid arvesse võttes üsna tõenäoline, et nii kavandi ülesehitusliku kontseptsiooni kui ka retoorika fookuspunktid andis mõne endale lähedase vaimulikuga konsulteerides ette kuningas isiklikult. Siit edasi anti hauatähise tervikliku

¹¹² Lisaks mõlema kuninga lähikondsetele (poolakaid saabus ca 2000) oli Tallinnas ka paavsti saadik koos kaaskonnaga ning ka Brandenburgi kuurvürsti saadik Rootsis (Laidre 2015: 586, 588).

ja detailse kavandi väljatöötamine ülesandeks arvatavasti Boyle. Selleks ajaks oli Rootsisis teada ka Eestimaa saadaolevate looduskivide omadused, millest lähtumine seadis kavandi väljatöötaja ette oma tingimused. Võimalik, et kavand valmis vähemalt osaliselt vägagi detailitäpsete jooniste kujul. Boy tutvustas kavandit nähtavasti Uppsalas admiral Horni hauatähise kallal töötanud kiviraidurile, kes sai ühtlasi ülesandeks monumendi detailid Tallinnas valmis raiuda.

Kirjeldatud hüpoteesi kaudse kinnituseks võib vaadata kolme tühja tahvli olemasolu „paraadvoodi“ jalutsis ja päitsis. See esmapilgul tähtsusetuna näiv asjaolu näitab, et just Gustav Vasa monument sai Tallinna töö teadlikult valitud eeskujuks kuninga soovil. Eeskujul on tekstitahvleid just sama palju kui de la Gardie monumendil. Tallinna monumendi tühjadele tahvlitele võinuks monumendi üldist kontseptsiooni arvestades raiuda teisi surelikkusele viitavaid *vanitas*'e-teemalisi sententse. Niisuguseid sententse on samast perioodist teada mitmeid,¹¹³ märgatavalt enam kui de la Gardie monumendi kõigi tekstitahvlite täitmiseks vaja olnuks. Ometi on kolm tahvlit tühjad. Siinkirjutaja näeb selle põhjust väga mõjuvõimsa isiku poolt monumendi tekstide koostamiseks antud juhtnöörides, täpsemalt nende juhtnööride puudulikkuses selles küsimuses. Seejuures pidi kõnealuse isiku autoriteet olema niivõrd suur, et hiljem, pärast esialgsete tekstide ja monumendi üldise eskiisi arvatavat kinnitamist, ei sõandatud selles küsimuses tema poole enam pöörduda – tahvlite tühjaks jätmise oli lihtsam valik. Olustikku ja huvitatud isikute ringi arvestades võis niisugune autoriteet kuuluda üksnes kuningale. Selle versiooni kõrval eksisteerib ka võimalus, et täiendavate tekstide küsimine töö hilisemas etapis võis olla plaanis,¹¹⁴ kuid kuninga haigestumise tõttu ei olnud seda enam võimalik teha.¹¹⁵

Vastus küsimusele, miks nende tahvlite tarvis juba algselt tekste ei antud, peitub arvatavasti selles, et juhtnööride andmise hetkel puudus hauatähise detailne kavand ning monumendi lõpliku kuju määramisel

¹¹³ Näiteks „Memento Mori“; „Mors spes altera vitae“; „Mors aequat cum paupere regem“; „Mors Janua Vitae“; „Mors scepra ligonibus aequat“ jne.

¹¹⁴ Näiteks Gustav Vasa monumendi osad olid Uppsalasse toodud juba 1572. aastal, see paigaldati vahemikus 1581–1583 ning alles siis hakati sellele tekste raiuma (Bengtsson 2010: 25).

¹¹⁵ Johan III haigestus 1592. aasta lihavõtte ajal ning põdes järgmise kolmveerand aastat kuni oma surmani 17. novembril (Wolke 2012: 347).

kuningas enam ei osalenud. Ilmselt saavutati üldine arusaam, et monumendi kujunduse peamiseks eeskujuks on Gustav Vasa monument. See omakorda näib viitavat võimalusele, et monumendi detailide üle otsustamine oli delegeeritud kellelegi teisele.

Siinkirjutaja on veendunud, et Tallinna monumendi vormi ei olnud võimalik lõplikult välja töötada kõiki Uppsalas asunud töid nägemata. See omakorda annab põhjust arvata, et eskiisi või mudeli valmistaja pidi Tallinna monumendi detailse kavandi koostamiseks isiklikult Uppsalas asuma. Olukorras, kus kuninga usaldusaluseks kuningriigi olulisemate monumentide valmimise juures oli neil aastail Willem Boy, võis ka de la Gardie hauatähise detailid, paika panna just tema, arvestades seejuures kuninglikke ettekirjutusi.

Teoste valmimise järjekorda kinnitab kaudselt ka de la Gardie monumendi tumbaosa struktuurne ülesehitus, mis kordab niivõrd täpselt Gustav Vasa monumenti, et ilma seda nägemata ei olnuks see sarnasus võimalik. Kahe monumendi ütle mata suurele sarnasusele on tähelepanu juhtinud juba Karling (Karling 1938: 37). Hüpoteesina võib kaaluda võimalust, et de la Gardie monumendi kallal töötanud meistri le edastati üksnes joonised, mille järgi ta oma tööd Tallinnas tegi, ilma et ta ise oleks kunagi Uppsalas viibinud. See versioon ei näi siiski usutav. Sootuks tõepärasemaks on põhjust pidada hüpoteesi, mille kohaselt valmis esmalt Hornide hauatähis Uppsalas. Selle valmistamise või paigaldamisega paralleelselt oli meistril võimalik tutvuda nii Gustav Vasa esimesele ja teisele abikaasale 1550. aastatel raiutud monumentide detailidega kui ka vastvalminud monumendiga Gustav Vasale ja tema kahele abikaasale. Arvestades asjaolu, et Gustav Vasa monument seati üles hiljemalt 1586. aastaks (Bengtsson 2010: 25) ning et hiljemalt 1590. aastal alustati de la Gardie monumendi valmistamisega Tallinnas, peaks Horni hauaplaat olema valminud vahemikus 1585–1589. Üsna tõenäoline on seegi, et Uppsalas tööd tehes puutus Tallinna meister kokku Boyga, kes oli sel ajal lõpetamas või äsja lõpetanud Katharina Jagellonica monumendi paigaldamise organiseerimise selles samas kirikus. See tutvus võis saada määravaks Tallinna kavandatud töö teostaja valimisel.

Pontus de la Gardie hauatähise lähem uurimine andis võimaluse leida nii mõnigi seni tuvastamata eeskuju ning lükkas seeläbi kõrvale märgatava osa senistest kaudsel sarnasusel põhinevatest atribueeringutest.

Samuti laiendas see oluliselt monumendi eeskujuks olnud memoriaalkunsti teoste ringi ning andis võimaluse püstitada nii mõnegi uue hüpoteesi kõnealuse objekti kujunemisloo kohta.

Eeltoodu näitas üsna ilmekalt võimalusi varauusaegse hauatähise ikonograafia kujunemisloo ja tähenduse väljaselgitamisel ka juhul, kui kaasageid dokumentaalseid allikaid napib. Uuritud hauatähisele eeskujuks olnud monumentide valik osutab edasise uurimistöö jätkamise perspektiivile Rootsigi teadlasi kaasates. Samuti võiks esitatud materjali baasil osutada võimalikuks tegeleda edaspidi kõnealuse objekti fokuseerituma ikonoloogilise uurimisega. Samavõrd oluliseks peab siinkirjutaja ka järeldust, et isegi siis, kui esialgu näib, et varasemate uurimistööde rohkuse tõttu ei ole objekti kohta enam midagi uut võimalik avastada, võib siiski olla põhjendatud selle uus uurimine, seda kasvõi varasemate väidete ja järelduste kontrollimiseks.

Allikad

- Anrep, Gabriel. 1858. *Svenska adelns Ättar-taflor* [I]. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner.
- Anrep, Gabriel. 1862. *Svenska adelns Ättar-taflor* [III]. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner.
- Bengtsson, Herman. 2010. *Uppsala domkyrka. VI. Gravminnen*. Sveriges kyrkor: konsthistoriskt inventarium. Vol. 232. Uppsala: Historie och Antikvitetsakademien och Riksantikvarieämbetet.
- Boettischer, Adolf. 1897. *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen. Im Auftrag des Ostpreußischen Provinzial-Landtages*. Heft VII. Königsberg. Königsberg: Druck von Emil Rautenberg.
- Bohrn, Erik. 1942. „Klaas Christerson Horns gravvård i Uppsala domkyrka“. *Fornvännen. Journal of Swedish antiquarian Research* 1: 1–9.
- Brotze, Johann Christoph. 2006. *Estonica*. Koostajad: Ants Hein, Ivar Leimus, Raimo Pullat, Ants Viires. Tallinn: Estopol OÜ.
- Ehasalu, Pia. 2004. „Sub specie aeternitatis. Varauusaegne epitaafmaal Eesti

- luterlikus kirikus 16.–17. sajandil“. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 13: 9–49.
- Ehasalu, Pia. 2007. *Rootsiaegne maalikunst Tallinnas (1561–1710): produktioon ja retseptioon: doktoritöö*. Dissertationes Academiae Artium Estoniae 2. [Tallinn] : Eesti Kunstiakadeemia.
- Encyclopedia of Martin Luther and the Reformation*. 2017. Mark A. Lampert (ed.), Lanham-Boulder-New York-London: Rowman & Littlefield.
- Engström, Alexander. 2019. *Olikhetens praktiker. Adlig begravningskultur i Sverige c:a 1630–1680*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Gillgren, Peter. 2020. „By the dead body of Christ. Representation and spectacle“. *Indifferent things? Objects and Images in Post-Reformation Churches in the Baltic Sea Region*. Edition Mare Balticum, Editors: Krista Kodres, Merike Kurisoo, Ulrike Nürnberger. EU: Michael Imhof Verlag: 105–115.
- Hansen, Gotthard von. 1873. *Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revels*. Reval: Lindfors' Erben.
- Hiob, Arne. 2013. *Luterliku dogmaatika alused*. UI 10. [Tallinn]: EELK Usuteaduse Instituut.
- Karling, Sten. 1937 (2006). *Tallinn. Kunstiajalooline ülevaade*. Kommentaarid: Kersti Markus; Krista Kodres. Tallinn: Kunst.
- Karling, Sten. 1938. „Arent Passer. Lisand Tallinna kunstiajaloolle“. *Vana Tallinn III*, Tallinn.
- Karling, Sten. 1939. „Arent Passer“. *Konsthistorisk tidskrift* 8: 97–119.
- Kelch, Christian. 1695. *Liefländische Historia, ...* Reval: J. Mehner.
- Kempe, Kerry. 2020. *Hodie michi cras tibi. Om latininskrptioner i några östgötska medeltida kyrkor*. Magistritöö. Lundi ülikool: [käsikiri].
- Knapas, Marja Terttu. 1999. „Sepulchral monuments in Finland attributed to the workshop of Arent Passer“. *Sten Karling and Baltic History*. Estonian Academy of Arts. Proceedings 6. Edit. Krista Kodres, Juhan Maiste, Vappu Vabar. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus: 81–93.
- Kodres, Krista. 2003. „Lunastus usu läbi. Luterlik „pilditeoloogia“ ja selle eeskujud Eestis esimesel reformatsioonisajandil“. *Kunstiteaduslikke uurimusi*, nr 3– 4: 55–101.
- Kodres, Krista. 2005. Kirik. Memoriaalkunst. *Eesti Kunsti ajalugu 1520–1770* 2. Krista Kodres (ed.). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia: 383–399.

- Kodres, Krista. 2008. „„Viel die vnter der Erden ligen vnd schlaffen/ werden auffwachen...“ Über ein Bildmotiv in der Sepulkalkunst im Nachreformatorisches Estland“. Lars Olof Larsson (ed.). *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum*. M.C.A. Böckler-Mare Balticum-Stiftung Hft. 24. Kiel: 67–85.
- Kodres, Krista. 2010. „Die kirchliche Kunst in den von Esten bewohnten Gebieten im Zeitalter der Reformation und der Konfessionalisierung“. Matthias Asche, Werner Buchholz, Anton Schindling (Hgg.). *Die baltischen Lande im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung: Livland, Estland, Ösel, Ingermanland, Kurland und Lettgallen. Stadt, Land und Konfession 1500–1721*. Teil 2. (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung; 70). Münster: Aschendorf Verlag: 41–103.
- Kodres, Krista. 2011. „Memoriaalkunst“. *Eesti lugu* 264. ERR, fonoteegi nr. RMARH-44385.
- Kodres, Krista. 2017. „Trööst ja mäle(s)tamine: matuserituaal ja memoriaalkunst varauusaegses Eestis“. Katre Kaju (Toim.). *Kroonikast epitaafini. Eesti- ja Liivimaa varauusaegsest haridus- ja kultuurielust*. Rahvusarhiivi toimetised, 1 (32). Tartu: Rahvusarhiiv: 437–465.
- Kodres, Krista ja Merike Kurisoo. 2019. „Kirikuarhitektuur ja -kunst“. *Tallinna ajalugu II. 1561–1710*. Lea Kõiv (koostaja), Tiina Kala (peatoimetaja), Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv, 216–226.
- Kurisoo, Merike ja Kristi Viiding. 2019. „Iniuria, iustitia, passio, patientia et victoria. Zum frühneuzeitlichen Bild- und Textprogramm auf dem mittelalterlichen Altarretabel in der Kirche von Lääne-Nigula (1598)“. *Baltic Journal of Art History* 18: 105–150.
- Kuusikemaa, Jüri. 2000. „Arent Passer pärast professor Sten Karlingit“. *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil* (1995. a. konverentsi kogumik). Tallinn: Eesti Kunstimuseum: 164–183.
- Kõiv, Lea. 2019. „Kirikuelu“. *Tallinna ajalugu II. 1561–1710*. Lea Kõiv (koostaja), Tiina Kala (peatoimetaja), Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv, 195–215.
- Kühnert, Ernst. 1909. *Künstlerstreifzüge durch Reval*. Reval: Vrlg. Kluge & Ströhm.
- Laidre, Margus. 2015. *Domus belli. Põhjamaade Saja-aastane sõda Liivimaal 1554–1661*. [Tallinn]: kirjastus Argo.
- Ligtenberg, R. 1918. „Materialen voor een studie over de beeldhouwers De

- Nole en hun werken“. Overgedrukt uit Oud-Holland Ie Afl. XXXVIe Jaarg.
- Loeffler, Heinz. 1929. *Die Grabsteine, Grabmäler und Epitaphen in den Kirchen Alt-Livlands vom 13.–18. Jahrhundert*. Riga: Löffler.
- Lossius, Johannes Valentin. 1882. *Die Urkunden der Grafen de Lagardie in der Universitätsbibliothek zu Dorpat*. Dorpat: H. Laakmanns Buch- und Steindruckerei.
- Lumiste, Mai. 1965. „Tallinna raidkivikunst“. *Kunst* 2/3, 65–76.
- Maiste, Juhan. 1999. „Arent Passer (1560 – 1637) and his time in Tallinn. Passer and Tallinn’s Renaissance Tradition“. *Sten Karling and Baltic History*. Estonian Academy of Arts. Proceedings 6. Edit. Krista Kodres, Juhan Maiste, Vappu Vabar. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus: 51–80.
- Maiste, Juhan. 2014. „Salvation through religion. The rebirth of the classics in Arent Passer’s oeuvre“. *Baltic Journal of Art History* 8: 45–118.
- Mardiste, Heino ja Arne Kivistik. 2019. „Millal ilmusid Lääne-Eesti saared maakaartidele?“. *Eesti Loodus*, 5: 16–23.
- Neumann, Wilhelm. 1888. „Kunstgeschichtliches aus Narva“. Herausg. Robert Weiss. *Baltische Monatsschrift*. Bd. XXXIV [H: 6]. Reval: F. Kluge: 524–539.
- N.N. 1827. *Revalscher Kalender auf Jahr nach Christi Geburt 1828, (...)*. Reval: J. H. Gressel: ...
- N.N. 1690. *Vita illustrissimi herois Ponti de la Gardie, [-]*. Leipzig: J. F. Gleditsch.
- Nordisk Familjebok* (NFB) III. 1905. John Rosén, Theodor Westrin, B. F. Olsson (edd.). Stockholm: Nordisk Familjebok Förlags Aktiebolag.
- Nottbeck, Eugen von ja Wilhelm Neumann. 1899. „Die Grabsteine Revals“. *Kirchliche Kunst. Die Kunstdenkmäler der Stadt Lfg. 2, Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval* Bd. 2, Reval: Franz Kluge.
- Osiecki, Cynthia. 2017. „Willem Boy & Willem van den Blocke: The Import of Flemish Sculpture into Sweden’s Courts from 1562 until 1599“. S. Ayres, E. Carbone (edd.). *Sculpture and the Nordic Region*. Abingdon: Routledge: 24–29.
- Ottenheim, Konrad. 2013a. „Travelling Architects from the Low Countries and their Patrons“. Konrad Ottenheim, Krista de Jonge (edd.). *The low Countries at the Crossroads*. Architectura Moderna 8. Turnhout: Brepol Publishers: 55–88.

- Ottenheim, Konrad. 2013b. „Sculptors’ Architecture. The International Scope of Cornelis Floris and Hendrick de Keyser“. Editors: Konrad Ottenheim; Krista De Jonge. *The Low Countries at the Crossroads. Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480–1680)*, Architectura Moderna 8. Turnhout: Brepol Publishers: 102–127.
- Panofsky, Erwin. *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*. London: Thames and Hudson, 1964.
- Panofsky, Erwin. 1972. *Studies in iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. [Oxford]: Icon Editions.
- Panofsky, Erwin. 1982 [1955]. „Iconography and iconology: An introduction to study of Renaissance art“. Erwin Panofsky (ed.). *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Chicago: University of Chicago Press: 26–54.
- Peringskiöld, Johan. 1719. *Monumenta Ullerakerensia cum Upsalia Nova illustrata, eller Ulleråkers Håradz Minnings=Merken Med Nya Upsala Uti Uplands Första del Thiundaland*. Stockholm: Joh. L. Horrn.
- Pinches, J. H. 1994. *European nobility and heraldry*. Wiltshire: Heraldry Today.
- Pincier, Johann. 1605. *Ænigmata, liber tertius, cum solutionibus in quibus res memorata dignae continentur ænigmatum*. Herborn: Christopher Corvini.
- Rehbinder, Nikolai Graf. 1875/1876. *Geschichte der Stadt Reval, nebst kurzer Beschreibung der Sehenswürdigkeiten derselben*. Reval: Lindfors’ Erben.
- Scholten, Frits. 2003. „Veel treffelijke begraaf-plaatsen“, de grafmonumenten en epitafen“. Gerard W. C. van Wezel (ed.) *De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda*. Zeist: Rijksdienst voor de Monumentenzorg: 172–190.
- Sild, Olaf. 1928. „Mõningaid vanu hauakive meie maalt“. *Usuteadusline Ajakiri*. Tartu Ülikooli usuteaduskonna väljaanne, III. ak., 2: 49–72.
- Skibiński, Franciszek Jan. 2013. *Willem van den Blocke. Netherlandish sculptor in the Baltic Region*. Utrecht: käsikiri.
- Skibiński, Franciszek. 2020. *Willem van den Blocke: A Sculptor of the Low Countries in the Baltic Region*. Early Modern Cultural Studies 1. Brepols Publishers.

- Tuulse, Armin. 1940. „Lisaandmeid Tallinna lossi „riigisaali“ ehitamisest“. *Ajalooline ajakiri* 1: 1–13.
- Wieselgren, Peter. 1832. *DelaGardiska arkivet: eller Handlingar ur Grefl. DelaGardiska bibliotheket på Löberöd* IV. Lund: Lundberg & Lönnegren.
- Wolke, Lars Ericson. 2012. *Johan III*. Tallinn: Argo.
- Woermann, Karl. 1924. *Geschichte der Kunst: Fünfter Band: Die Kunst der mittleren Neuzeit von 1550 bis 1750* (Barock und Rokoko). Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Üprus, Helmi. 1975. „Renessanss. Arhitektuur ja raidkivi“. *Eesti kunsti ajalugu*. 1. kd. I. B. Bernstein, E. Jansen, J. Kahk, K. Kirme, E. Pihlak, I Solomökova, V. Tiik, V. Vaga (edd.). Tallinn: Kunst: 85–92.
- Üprus, Helmi. 1987. *Raidkivikunst Eestis XIII–XVII sajandini*. Tallinn: Kunst.

Autori e-kirjavahetus Helle Perensiga 23.04.2020.

Autori e-kirjavahetus ja telefonivestlus Mati Niinega 17.12.2020 (tlf. 18:11–18:18).