

# EELK USUTEADUSE INSTITUUT

USUTEADUSKOND

KRISTLIK KULTUURILUGU

Irene Maandi

Mt 2:1.–12. kujutamine Euroopa kunstis 16. sajandi  
alguses Albrecht Düreri ja Jan Gossaerti näitel

Magistritöö

Juhendaja : dr Anneli Randla

Konsultant: prof dr Randar Tasmuth

TALLINN 2026

# SISUKORD

<b>Sissejuhatus</b> .....	3
<b>1. Matteuse evangeeliumi 2:1–12 eksegetiline ja teoloogiline analüüs</b>	
1.1. Teksti struktuur ja narratiivne ülesehitus.....	5
1.2. Tähetargad ( <i>μάγοι</i> ): päritolu ja tähendus. Petlemma täht.....	8
<b>2. 16. sajandi alguse kultuuriline ja religioosne kontekst</b>	
2.1. Vararenessansi üleminek kõrgrenessansiks.....	12
2.2. Tellija, publik ja pildi funktsioon.....	14
<b>3. Albrecht Dürer ja Mt 2:1–12 kujutamine</b>	
3.1. A. Dürer kui intellektuaalne looja.....	16
3.2. „Tarkade kummardamine“, 1504. Maali kompositsioon, sümbolid ja ruumikäsitlus.....	20
<b>4. Jan Gossaert ja Mt 2.1.–12 kujutamine</b>	
4.1. Itaalia mõjude ja Madalmaade traditsiooni põimumine.....	28
4.2. „Kuningate kummardamine“ 1500–1515. Maali kompositsioon, sümbolid ja ruumikäsitlus.....	30
<b>5. A. Düreri „Tarkade kummardamise“ ja J. Gossaerti „Kuningate kummardamise“ võrdlev analüüs</b> .....	40
<b>Kokkuvõte</b> .....	44
<b>Summary</b> .....	46
<b>Kasutatud allikad ja kirjandus</b> .....	48
<b>Illustratsioonid</b> .....	51

## SISSEJUHATUS

Käesolev magistritöö uurib Matteuse evangeeliumi (edaspidi Mt) 2:1–12 kujutamist Euroopa kunstis 16. sajandi alguses, toetudes Albrecht Düreri maalile „Tarkade kummardamine“ (1504) ja Jan Gossaerti maalile „Kuningate kummardamine“ (1500–1515).

Mõlemad kunstnikud tegutsesid ajastul, mil traditsiooniline ikonograafia kohtus uute kunstiliste ja intellektuaalsete impulssidega, ent nende visuaalsed lahendused ja teoloogilised rõhuasetused erinesid üksteisest märkimisväärselt.

Matteuse evangeeliumi jutustus Idamaa tähetarkade tulekust kuulub kristliku traditsiooni mõjukaimate ja visuaalselt viljakaimate tekstide hulka. Lühike, kuid tiheda teoloogilise sisuga perikoop seob endas ilmutuse ja otsimise, kuningavõimu ja kummardamise ning judaistliku Messia-ootuse. Just see mitmekihilisus on teinud Mt 2:1–2-st keskse allika epifaania või kolmekuningapäeva ikonograafia kujunemisel.

Kristlikus kunstis ei ole tähetargad kunagi olnud üksnes illustratiivsed tegelased. Nende kaudu on kujutatud maailma ja Jumala suhet, maise ja taevase kohtumist ning ilmutuse ulatust üle kultuuriliste ja geograafiliste piiride. Tähetarkade kummardamine Jeesuslapse ees on olnud visuaalne teoloogia, milles pilt ei korda üksnes teksti, vaid ka tõlgendab ja selgitab seda.

16. sajandi algus kujutab endast selle traditsiooni murrangulist perioodi. Muutuv arusaam kunstniku rollist ning religioossed pinged reformatsiooni eel ja algusajal avaldasid selget mõju sellele, kuidas piiblitekste kujutati ja mõtestati. Kunst ei olnud enam üksnes kirikliku õpetuse vahendaja, vaid üha enam iseseisev tõlgendusruum, kus pildikeel, teoloogiline refleksioon ja kultuuriline kontekst põimuvad.

Kuigi Mt 2:1–12, epifaania ikonograafiat, Albrecht Düreri ja Jan Gossaerti loomingut on uuritud põhjalikult, on nende teemade käsitletud jäänud eraldiseisvaks. Vähem on pööratud tähelepanu sellele, kuidas Mt 2:1–12 visuaalne tõlgendus toimib reformatsioonieelses Euroopas ning kuidas Düreri ja Gossaerti teosed suhestuvad omavahel nii ikonograafiliselt kui ka kultuurilise konteksti tasandil.

Käesoleva töö keskne uurimisküsimus on, kuidas on Dürer ja Gossaert tõlgendanud Mt 2:1–12 teoloogilist sisu epifaania kujutamisel, millise tähenduse andsid nad tähetarkadele/kuningatele, kes tulid Jeesuslast kummardama. Sellele vastamiseks ühendab töö eksegeetilise analüüsi kunstiajaloolise ja ikonograafilise meetodiga, käsitledes nii piibliteksti teoloogilist tähendust kui ka selle visuaalset tõlgendust konkreetsetes ajaloolistes ja kultuurilistes raamides. Autor on peamiselt tuginenud Frank Büttneri, Andrea Gottangi, Craig A. Evansi, Craig Harbisoni, Tim Hegeduse ja Erwin Panofsky teoste peale.

Töö koosneb viiest peatükist. Esimene peatükk käsitleb Mt 2:1–12 eksegeetilist ja teoloogilist analüüsi. Vaatluse all on teksti struktuur ja ülesehitus ning lähemalt vaadeldakse tähetarkade võimalikku päritolu ja tähendust ning Petlemma tähe motiivi. Teises peatükis analüüsitakse 16. sajandi alguse kultuurilist ja religioosset konteksti Euroopas, et mõista paremini selle aja kristliku kunsti loojat, tellijat ja pildi funktsiooni. Kolmas peatükk keskendub Albrecht Dürerile, andes lühiülevaate kunstniku elust ja kujunemisest ning peatükk pikemalt tema teoloogilisel maailmapildil. Peatüki teises osas analüüsitakse A. Düreri 1504. aastal valminud maali „Tarkade kummardamine“. Vaatluse all on maali kompositsioon, sümboolika ja ruumikäsitus.

Neljas peatükk käsitleb Jan Gossaerti rolli Itaalia mõjude ja Madalmaade traditsiooni põimimisel ja sisaldab tema 1500–15015 valminud teose „Kuningate kummardamine“ analüüsi.

Viies peatükk võrdleb kahe kunstniku lähenemist Mt 2:1–12 kujutamisele, kus fookuses on tekstitruudus vs. kunstiline vabadus ja tähetarkade/kuningate tähendus kahes visuaalses keeles.

Düreri ja Gossaerti võrdlev analüüs võimaldab näha, kuidas üks ja sama pühakirjatekst võib anda aluse erinevatele, kuid sisuliselt põhjendatud visuaalsetele tõlgendustele, ning kuidas kunst osaleb aktiivselt teoloogiliste tähenduste kujundamises.

Käesolev töö soovib seega panustada usuteaduse ja kunstiajaloo dialoogi, näidates, kuidas piibliteksti ja pildikeele vastasmõju avab uusi võimalusi Mt 2:1–12 üle mõtisklemiseks, selle mõtestamiseks ja mõistmiseks.

# 1. Matteuse evangeeliumi 2:1–12 eksegetiline ja teoloogiline analüüs

## 1.1 Teksti struktuur ja narratiivne ülesehitus

### Tähetargad hommikumaalt

*Kui nüüd Jeesus oli sündinud kuningas Heroodese ajal Juudamaal Petlemma linnas, siis vaata, hommikumaalt saabusid tähetargad Jeruusalemma.*

2. *Ja küsisid: „Kus on see juutide vastsündinud kuningas? Me nägime tema tähte tõusmas ja oleme tulnud teda kummardama.“*
3. *Seda kuuldes kokkus kuningas Herodes ja kogu Jeruusalemm koos temaga.*
4. *Ja ta kutsus kokku kõik rahva ülempreestrid ja kirjatundjad ning päris nende käest, kus Messias pidi sündima.*
5. *Need ütlesid talle: „Petlemma Juudamaal, sest nõnda on kirjutatud prohveti käe läbi:*
6. *„Ja sina, Petlemm Juudamaal,  
ei ole Juuda vürstkondadest  
hoopiski kõige pisem,  
sest sinust lähtub Valitseja,  
kes hoiab mu Iisraeli rahvast kui  
karjane.“*
7. *Seepeale laskis Herodes tähetargad salaja enda juurde kutsuda, päris nendelt täpset aega, millal täht oli paistma hakanud,*
8. *ja saatis nad Petlemma, öeldes: „Minge ja uurige täpselt välja, kes see laps on! Ja kui te olete ta leidnud, teatage mulle, et ka mina saaksin minna teda kummardama.“*
9. *Tähetargad kuulasid kuninga jutu ära ning asusid teele. Ja vaata, täht, mille tõusmist nad olid näinud, käis nende eel, kuni jäi seisma selle paiga kohal, kus oli laps.*
10. *Tähte nähes rõõmustasid nad üliväga.*
11. *Ja majja sisse astudes nägid nad last koos Maarja, tema emaga ja kummardasid teda tema ette maha heites, avasid oma aarded ning andsid talle kinke: kulda, viirukit ja mürri.*

*12. Ja kui neid unenäos hoiatati, et nad ei läheks enam Heroodese juurest läbi, läksid nad teist teed tagasi oma maale.*

Matteuse evangeeliumi perikoop 2:1–12 kujutab endast narratiivselt tihedat tekstilõiku, mille keskmes on hommikumaa tähetarkade saabumine ja nende kohtumine Jeesuslapsega. Teksti võib analüütiliselt jaotada viieks omavahel seotud osaks:

1. Tähetarkade saabumine (2:1–2).
2. Heroodese ja religioosse eliidi reaktsioon (2:3–8).
3. Tähe juhatus (2:9–10).
4. Kummardamine ja andide toomine (2:11).
5. Jumalik sekkumine unenäo kaudu (2:12).

Perikoobi alguses kirjeldatakse tähetarkade saabumist „hommikumaalt“, mis viitab idapoolsetele aladele väljaspool juudi kultuuriruumi. Nad „olid näinud tema tähte tõusmas“ ja tõlgendanud seda kui märguannet „juutide vastsündinud kuningast“. Tähetargad hommikumaalt olid ilmselt maagid, astronoomid või preestrid Kaldea aladelt. Tähetarkade ja õpetlastena olid nad sageli kuningate teenistuses. Neilt oodati taevas toimuvate nähtuste jälgimist, mõistmist ja selgitamist. Iidsetel aegadel tunti neid maagide ja astroloogidena (Evans 2012, 50).

Tähetargad külastasid kuningas Heroodest, kes oli juutide kuningas 37–4 eKr, eeldades ilmselt, et uus kuningas on sündinud kuningakojas. Kui Herodes laseb kutsuda kõik oma ülempreestrid ja kirjatundjad, et Messia kohta küsida, on selge, et eakale kuningale pole poega sündinud. Tähetargad selgitavad, et nad on näinud juutide vastsündinud kuninga tähte tõusmas. Suurte valitsejate sündi ja surma nähti tihti tähtedes (Alexander Suur, Julius Caesar jt). Täht, millele targad vihjavad, on kindlasti seotud endega 4Ms 24:17: „Ma näen teda, aga mitte nüüd, ma silmitsen teda, aga mitte ligidalt: Jaakobist tõuseb täht, Iisraelist kerkib valitsuskepp. See purustab Moabi oimud ja kõigi Seti poegade pealaed“. (Evans 2012, 52). Taevas võisid toimuda küll olulised transiidid, kuid need ei pruugi seletada Matteuse teksti. Evangelisti eluajal oli kombeks vaadata tähti kui elusolendeid. Sarnaselt nägi maailma ka juudi filosoof ja tõlkija Philon (20 eKr–50 pKr), kes arvas, et tähed on taevas hinged ja et taevas on täidetud ratsionaalsete vaimsete olenditega, kes võivad olla jumalat teenivad vaimud või inglid. Paljud tekstid kirjeldavad inglaid kui säravaid tähti. Apokrüüfilises teoses „Päästja araabia evangeelium“ on öeldud, et „neile (tähetarkadele) ilmutas end ingel tähe kujul, kes juhatas neid

nende teel; ja nad läksid, järgides tema valguse juhatust“ (Evans 2012, 53). Konstantinoopoli teisel kirikukogul 553. a otsustati mitte toetada uskumust, et päike, kuu ja tähed on inglid ja näitasid tähetarkadele teed (Evans 2012, 53).

Tähetargad leidsid tähe juhatusel lapse koos Maarjaga ja kummardasid teda kui suurt kuningat, mitte Jumalat. Matteuse evangeeliumi esialgsed lugejad võisid oletada, et tähetargad teadsid tavainimestest rohkem ja võibolla nad tundsid Jeesuslapses õigesti ära Jumala kohalolu (Mt 1:20–23).

Kingituste toomise traditsiooni paralleele võib leida Vanast Testamendist: Js 60:3 „Ja rahvad tulevad su valguse juurde ning kuningad paistuse juurde, mis sinust kumab“, Js 60:6 „Sind katab kaamelite hulk, Midjani ja Eefa noored kaamelid; kõik tulevad Sebast, kannavad kulda ja viirukit ning kuulutavad Issanda kiiduväärsust“, Ps 72:10–12 „Tarsise ja saarte kuningad toovad ande; Seeba ja Seba kuningad maksavad maksu. Ja teda kummardavad kõik kuningad; kõik paganarahvad orjaku teda! Sest tema kisub hädast välja vaese, kes kisendab, ja viletsa ja selle, kel pole abimeest“, kus kuningad toovad kingitusi Iisraelile. (Evans 2012, 50). Seetõttu pole üllatav, et tekkis traditsioon, kus tähetargad ongi ise „kuningad“. Algkristluse perioodil oli Matteuse lugejatel, kes olid väidetavalt valdavalt juudid, ilmselt ka meelepärasem näha tähetarkades kuningaid, sest tähetarkadesse suhtuti kahtlustavalt ja neist ei peetud eriti lugu. Bileami vihati kui juudirahva peavaenlast ja teda peeti *magus*'eks. (Evans 2012, 51).

Jumalik juhatatus on perikoobi narratiivis nähtaval läbi tähe kui märgi, mis tähetargad Jeesuse juurde juhatas, ning unenäos ilmunud hoiatusena tähetarkadele, et nad ei läheks enam Heroodese juurest läbi.

Perikoobi sisemist loogikat kannavad tugevad vastandused, nagu Jeesus *versus* Heroodes. Jeesuse kuningaks olemine tuleneb prohvetite ennustusest ja päädib oma inimeste päästmisega. See loob terava kontrasti enda huve teeniva kuningas Heroodesega, kelle valitsemine toob kaasa surma ja õuduse. Jeruusalemm *versus* Petlemm: võimukeskus ja religioosne eliit vastanduvad Jeesuse tagasihoidlikule sünnikohale. Teadmine *versus* teadmatus: kuningas Heroodese ülempreestrid ja kirjatundjad teavad prohvetlikku teksti, kuid ei näe taevaseid märke ega lähe juutide vastsündinud kuningat otsima. Hirm *versus* rõõm: Heroodes „ehmus“, kui kuulis tähetarkade reisi põhjust, tähetargad „rõõmustasid üliväga“, kui nägid lapse kohal tähte. Näiline kummardamine *versus* tõeline kummardamine: Heroodese sõnad ja tähetarkade teod moodustavad moraalse kontrasti.

Narratiivi keskseks dünaamikaks on liikumine: tähetargad liiguvad idast Jeruusalemma, Jeruusalemmast Petlemma ning lõpuks naasevad „teist teed mööda“. Liikumine ei ole mitte ainult geograafiline, vaid ka eksistentsiaalne ja teoloogiline. Otsimine algab ilmutusest, kohtumine Jeesusega toob kaasa muutuse. „Teist teed mööda“ lahkumine viitab sisemisele transformatsioonile ja uuele suunale, mis toimub pärast Kristusega kohtumist.

## 1.2 Tähetargad (*μάγοι*): päritolu ja tähendus. Petlemma täht

Uue Testamendi kaanon avaneb Matteuse evangeeliumiga, mille algus keskendub Jeesuse genealoogiale alates Aabrahamist (Mt 1:1) ja tema sünni kuulutamisele Joosepile ingli vahendusel (Mt 1:20). Järgnev jutustus kirjeldab idamaalt saabunud tähetarku, kes on näinud Jeesuse tähte tõusmas ja tulevad teda kummardama (Mt 2:1–2).

Matteuse evangeeliumi 2. peatükk tõstatab mitmeid teoloogilisi ja hermeneutilisi küsimusi. Eelkõige kerkib esile probleem astroloogia võimalikust rollist: kas tähetargad võisid tõepoolest tuvastada Messia sünni astrooloogiliste nähtuste põhjal ning milline tähendus omistati taevamärkidele varakristlikus mõtteviisis. Samuti vajab tõlgendamist Mt 2:9 „Ja vaata, täht, mille tõusmist nad olid näinud, käis nende eel, kuni jäi seisma selle paiga kohale, kus oli laps“.

Antiikmaailmas oli maagide (*μάγοι*) institutsioon hästi tuntud. Herodotose „Historia I“ kirjeldab neid algselt Meedia ja Pärsia preestritena, kellele omistati eriline võime unenägusid tõlgendada. Hellenistlikul perioodil *μάγοι* tähendus avarerus ning neid seostati laiemalt maagia, ennustamise ja eelkõige astroloogiaga (Hegedus 2007, 201).

Ameerika teoloog, luterlane Joseph Seiss (1823–1904) kirjutab oma 1882. a ilmunud raamatus „The Gospel in the Sky“, et klassikalised autorid alates 5. sajandil eKr elanud Herodotosest kuni Ammianuseni, kes elas 4. sajandil pKr, on jõudnud sarnasele järeldusele, et tähetargad pärinesid Meediast nagu ka Pärsia kuningas Kyros, kes valis oma preestrid tähetarkade seast. Maagid on toodud välja Meedia ühe hõimuna, nad olid religioosete teemadega tegelevad preestrid, kes tundsid väga hästi ka astroloogiat ja muid pühasid teadusi. Nende hõimul oli pärimisjärgne privileeg valmistada ette preestrid teiste hõimude jaoks. Samuti oli neil tähtis roll kuningate nõustamisel ja neid teati oma aja prohvetitena. Väidetavalt pärines tähetarkade seast ka Zarathustra (Seiss 2015, 164).

Matteus kujutab tähetarku märkimisväärselt positiivses valguses, mis on tähelepanuväärne, arvestades juudi traditsiooni suhtumist ennustamispraktikatesse. Matteuse kirjastiilis tuleb selgelt välja tema juudi orientatsioon: ta tunneb pühakirja (VT) kolmes keeles: heebrea ja

kreeka tõlkeid ning aramea parafrase. Samuti kasutab ta viiteid Vanale Testamendile (Mt 2:56). (Evans 2012, 9–10).

Mt 2:1–12 perikoobil on mitmeid paralleele antiikkirjanduses. Näiteks Herodotose jutustus kuningas Astyagesest (Historia 1.107 jj) kirjeldab, kuidas kuningas konsulteerib maagidega ning püüab seejärel edutult hävitada ettekuulutatud troonipärijat Kyroost, kes päästab juudid Babüloonia ikke alt. Sarnaseid motiive leidub ka Armeenia kuninga Tiridatase visiidis Rooma (66 pKr), mida käsitlevad Dio Cassius ja Suetonius ning mis esineb Vana Testamendi Moosese loos. Eriti oluline on paralleel 4Ms 24:17–24, kus Bileam, samuti idast pärit ennustaja, kuulutab tähe tõusmist Jaakobist. Nii Bileam kui ka Matteuse tähetargad tegutsevad väljaspool Iisraeli, kuid vahendavad Jumala ilmutust, samas kui valitsejad (Baalak ja Herodes) püüavad neid oma eesmärkidel ära kasutada (Hegedus 2007, 203–204).

Nende paralleelide põhjal jäeldab Hegedus, et Matteuse narratiiv toetub osaliselt Bileami traditsioonile (4Ms 22–24), mis võimaldas varakristlikel autoritel tõlgendada tähetarkade lugu nii eksegeetiliselt kui ka homileetiliselt mõistetaval viisil (Hegedus 2007, 204). See seos kujunes oluliseks ka varakristlikus teoloogias ja ikonograafias.

Hegedus toob välja ka Origenese mõtted algkristluse perioodil: „Kui Bileami ennustused olid kirjas juba Moosese pühades raamatutes, siis võib arvata, kui palju neid tekste on Mesopotaamias kopeeritud, eriti seal, kus Bileami reputatsioon oli väga kõrge ning kus tema järgijaid oli palju. Tema järeltulijate kogukonnad õitsesid idamaades ning panid kirja kõik tema ennustused, kaasaarvatud 4Ms 24:17. Kui Jeesus sündis, tundsid nad selle tähe ära ja mõistsid, et ennustus on täide läinud“ (Origenes, Homiliae in librum Numerorum 13.7; vt Hegedus 2007, 205).

Bileami ja Matteuse tähetarkade omavaheline seos ilmneb ka varakristlikes ikonograafilistes stseenides, kus võib näha kummardavaid tähetarku ja Maarjat koos Jeesuslapsega tema süles ning Bileami kuju, kes viitab pea kohal särava tähe poole. Varasemas kristlikus kirjanduses viidati Bileamile kui astroloogile, samuti samastati teda Zarathustraga, keda antiikajal peeti astroloogia kui teaduse rajajaks. Oma teoses „Contra Celsum“ (1.60) esitles Origenes Matteuse tähetarku kui Bileami traditsiooni pärijaid, lisades, et põhjus, miks Bileami ennustused on Moosese raamatutesse kirja pandud, on seotud sellega, et Mooses ise oli väga hea astroloog (Hegedus 2007, 205).

4. sajandiks oli traditsioon, mis sidus Bileami Matteuse tähetarkadega, tugevalt juurdunud, kuna sellele viitasid nii Gregorius Nyssast kui Hieronymus. Hieronymus kirjeldab Matteuse

tähetarku kui ausaid paganaid, kes reageerisid Bileami ennustusele tõelises usus. Ta kiidab neid ja võrdleb neid juutidega, kes ei uskunud Kristuse tulekusse, kuid samas möönab oma kommentaarides Jesaja raamatule, et Jumala poja tulek hävitas kogu astroloogia jõu (Hegedus 2007, 206).

Lisaks tähetarkade motiivile on perikoobis veel teine astroloogiline motiiv: täht. Johannes Krisostomus väidab, et täht, mida tähetarkadele näidati, polnud tavaline, vaid imeilus ja tavapärasest suurem ning eredam, mis tegi ta ebatavaliseks (Homilies 6.3. Hegedus 2007, 206). Edasi järeldeb ta, et see, mida tähetargad nägid tähena, oli tegelikult nähtamatu jõud, mis muutis oma välimust (Homilies 6.1.). Ta väitis, et nii tähe kui valguse taga oli Jumal, kes tekitas valguse nende nägemusse (Homilies 8.1). Pärast seda, kui tähetargad külastasid kuningas Heroodest Jeruusalemmas, „näitas ingel neile edasi teed ja õpetas neile kõiki asju“ (Homilies 7.3.).

Tähtedest kui märkidest on kirjutanud ka Philon ja Theodotus. Samuti arutles selle üle Origenese kaasaegne Plotinus oma teoses „Ennead“ (2.3) ning Pseudo-Clemens oma teoses „Recognition“ (1.28.1–2) (Hegedus 2007, 330).

Origenes hoiatas, et tähti ei tohi kummardada, kuid samas hindas ta erinevaid taevakehasid väga kõrgelt, nähes nii tähti kui ingleid Jumala vahendajana. Nii Tertullianus, Origenes kui Alexandria Clemens nägid taevakehade kummardamises pigem positiivset sammu ebajumalate juurest Jumala poole liikumisena ja vaatasid sellele kui *preparatio evangelii*'le (Hegedus 2007, 330). Origenes jättis taevastele fenomenidele kosmoloogilise rolli. Kuigi ta uskus, et planeedid ja tähed ei põhjusta maiseid sündmusi, toimivad nad siiski märgina neist sündmustest. Põhjuslike seoste eristamine tähenduslikkusest võimaldas Origenesel vältida fatalismiteemat ja samal ajal säilitada taevased fenomenid kui märgid, mis toimivad kui „kirjatähed taevas“, olles mõistetavad neile, kellele Jumal annab võime neid mõista (Hegedus 2007, 330). Origenes pidas Matteuse jutustust tähetarkadest väga oluliseks, sest see oli suurepärane näide sellest, kuidas Jumal annab taevaseid märke, et eriti tähtsatel sündmustel teatada. Tema oletus oli, et Petlemma täht oli komeet (Contra Celsum 1.58–59).

Ligi 1300 aastat hiljem avas Johannes Kepler (1571–1630) taas arutelu Petlemma tähest ning pakkus lahenduseks välja Jupiteri, Saturni ja Marsi ühendust, mis oli taevas vaadeldav 7–6. a eKr. Kuna selline ühendus tekib iga 796,4 aasta järel, siis on see piisavalt harukordne, et see silma torkaks. Ühendus oli nähtav ka 1603. a. Mitmed astronoomid toetasid Keplerit (David Hughes, Paul Maier), kuid Martin Wells oponenteeris sellele mõttele, väites, et Kepler ei viidanud kordagi kolme planeedi ühendusele kui Petlemma tähele, vaid sellele, et see kolmikühendus

põhjustas uue tähe tekke ehk noova. Samuti on pakutud ka supernoovat e hiiglaslikku plahvatust, mis tekib tähe elutsükli lõppedes (Brady 2013, 445).

Bernadette Brady toob oma uurimuses välja, et Jeesuse sünni ajal olid Mesopotaamia taevas nähtavad 18 tähekonstellatsiooni. Tähtkuju, mida teatakse Orioni nime all, oli iidse Babüloonias Anu Taevane Karjane, kes „karjatas“ teisi tähti. Mida tänapäeval teatakse Orioni Mõõgana, oli iidsetel aegadel Karjuse Kepp (Brady 2013, 453). Siit võiks järeldada, et Petlemma täheks peeti taevaekvaatori lähedal asuvas Orioni tähtkujus toimunud uue tähe sündi või vana tähe kustumist, mis mõlemad põhjustavad eredat valgust.

Kõige selgem seos tähtede ja inglite vahel tuleb välja juudi apokalüptilisest kirjandusest, nagu näiteks Eenoki raamatutest, mis olid juutide jaoks väga mõjukad umbes 300 eKr – 100 pKr. Eenoki astronoomiateemalistes peatükkides (1 Enoch 72–82) on kirjas, et igal tähel ja tähtede liikumisel on oma ingellik järelevaataja. See peegeldab toleaeagset judaistlikku maailmapilti, kus taevakehade liikumist juhivad inglid.

Taevased narratiivid olid Mesopotaamias populaarsed ja neid väljendati väga poeetiliselt. Vast võiks siis oletada, et nii Matteus kui Luukas said mõlemad evangeeliumiks ainekse taevastest konstellatsioonidest: Matteus jutustab tähetarkadest ja Luukas (Taevastest) Karjusest, keda juhendasid ja juhtisid inglid (Lk 2:8-20).

Läbi ajaloo on kristliku kiriku suhtumine astroloogiasse olnud ambivalentne. Näiteks Philipp Melanchthon toetas astroloogia teaduslikku uurimist, tõlkides Klaudios Ptolemaiuse tuntuima astroloogia filosoofiat ja praktikat käsitleva raamatu „Tetrabiblos“, samas kui Martin Luther kritiseeris astroloogiat teoloogilistel põhjustel, viidates Moosese esimesele käsule. Hiljem ta siiski mõõnitas, et taevakehad võivad toimida Jumala märkidena (Schoener 2016, 154–155). See ambivalentsus peegeldab laiemat pinget determinismi ja jumaliku ilmutuse vahel.

Kokkuvõttes võib väita, et Matteuse evangeeliumi tähetarkade ja tähe motiiv ei ole üksnes narratiivne element, vaid teoloogiliselt ja kultuuriliselt mitmekihiline konstruktsioon. See ühendab juudi pühakirjatraditsiooni, antiikse astroloogilise pildi ja varakristliku teoloogilise refleksiooni, pakkudes rikkaliku aluse nii eksegeetiliselt kui ka ikonograafiliseks tõlgenduseks.

## 2. 16. sajandi alguse kultuuriline ja religioosne kontekst

### 2.1. Vararenessansi üleminek kõrgrenessansiks

Käesoleva uurimuse eesmärkidest lähtuvalt on vajalik käsitleda 16. sajandi alguse Euroopa kultuurilist ja religioosset konteksti, kuna Matteuse evangeeliumi perikoobi (Mt 2:1–12) visuaalne tõlgendamine oli tihedalt seotud ajastu teoloogiliste arusaamade, kunstiliste praktikate ja intellektuaalse arenguga.

Albrecht Düreri ja Jan Gossaerti looming asetub konteksti, kus Põhja-Euroopa (siin on mõeldud kogu Euroopat põhja pool Alpe, mitte tänaseid Põhjamaid) kunstnikud olid küll juurdunud oma kohaliku traditsiooni, kuid samal ajal mõjutas neid kindlasti ka Itaalias taassündinud huvi klassikalise Kreeka ja Rooma kultuuri vastu. Craig Harbison rõhutab, et Põhja-Euroopa ja Itaalia renessansi erinevused ei seisnenud üksnes vormilistes eelistustes, vaid peegeldasid ka erinevaid tunnetusviise. Itaalia kunstis domineerisid klassikalise antiigi eeskujul idealiseeritud vorm ja harmoonia, samas kui Põhja-Euroopa kunstis oli keskne empiiriline vaatlus ja detailitäpsus. Selline naturalistlik lähenemine ei tähendanud aga ilmalikkust, vaid võimaldas sakraalset kujutada argireaalsuse kaudu. Piiblisündmused asetati tuttavasse keskkonda, mis lõi vaatajale võimaluse suhestuda kujutatuga profaansel tasandil (Harbison 2002, 25–26).

Renessansi esimesi märke võib märgata 13. sajandil, mil Itaalia kunstis toimusid olulised muutused nii vormis kui ka funktsioonis. Altarimaali kui žanri esiletõus tähistas pöördepunkti, mis pani aluse läänes domineerivale maalikunsti liigile – tahvelmaalile. See areng oli seotud ka liturgiliste muutustega: preestrid olid hakanud jumalateenistust läbi viima altari ees, mitte altari taga. Samuti langeb see kokku uudse religioosse maailmapildi tekkimisega. Kristust ristil ei kujutatud enam avalil pilgu ja aukartustäratava jumalikkusega, vaid rippuva pea ja suletud silmadega oma inimlikus kannatuses (Piper 2006, 78).

Kui keskajal oli kirik kõige võimsam institutsioon Euroopas ja vähemalt väliselt peegeldas religioosse sisuga kunsti laialdane loomine kiriku keskset ühiskondlikku, poliitilist, majanduslikku ja klerikaalset positsiooni, siis 15. sajandil leidsid Euroopas aset suuremad majanduslikud ja ühiskondlikud muutused, mis avaldasid tugevat mõju kiriku juhtivale positsioonile. Kasulike poliitiliste liitude sõlmimiseks pidi paavst 15. ja 16. sajandil loovutama mitmed olulised õigused erinevatele Euroopa valitsejatele, kes said õiguse nimetada oma maal kõrgematesse kiriklikesse ametitesse oma soosikuid, allutades seega kiriku monarhia kontrollile (Harbison 2002, 9–10).

15. sajandi alguses olid peamisteks kunstikeskusteks Euroopa valitsejate õukonnad, kuid pärast 15. sajandi esimest veerandit hakkas õukonnaväline kunstilooming olulisemaks muutuma. Arenes kaubandus idamaadega, kasvas panganduse tähtsus, tekkis tööstus ja kõige sellega koos hakkas kujunema uus ühiskondlik klass: kodanlus. Edukad kaupmehed, töösturid ja pankurid, kes saavutasid lühikese ajaga suure jõukuse tänu iseenda ettevõtlikkusele, muutusid iseteadvamaks ja enesekindlamaks ning mõistsid, et inimene suudab ka ise palju korda saata. Siit sai alguse usk inimesse, tema mõistuse jõusse ja loomingulistesse võimettesse. Kasvas huvi kõige maise, nii inimese kui ka teda ümbritseva looduse vastu, mis omakorda soodustas mitme teadusharu arengut. Muutunud ellusuhtumine tõi kaasa ka soovi teistsuguse kunsti järele.

Kunstnikud hakkasid lähtuma loodusest, õppisid perspektiivi kujutama, mängisid varju ja valgusega, uurisid nii inimese kui ka loomade anatoomiat, tunnete ja emotsioonide edasiandmist.

Põhja-Euroopa kunstipraktikas mängisid olulist rolli ettevalmistavad joonistused, mille hulka kuulus kompositsiooni- ja motiivivisandeid, joonistusi peadest ja kätest ning ülestähendusi teiste kunstnike tööde kohta. Kõige levinum joonistusetüüp, mis on säilinud 15. sajandist, on näidiste raamatud, mis moodustavad omamoodi peade, käte, loomade, taimede jms. entsüklopeedia. Need visuaalid võimaldasid kombineerida erinevaid elemente vastavalt konkreetse tellimuse nõuetele ja samas säilitada stiililise järjepidevuse (Harbison 2002, 71).

See puudutas ka religioosset pildikeelt, mis muutus paindlikumaks, kuid jäi siiski tugevalt traditsiooniga seotuks.

Kõrgrenessansi kunstis saavutasid need arengud oma klassikalise tasakaalu: kunstis kujunes välja ideaal harmooniast, proportsioonist ja selgusest, kus kõik kompositsiooni elemendid alluvad ühtsele tervikule. Teosed ei olnud enam üksnes realistlikud kujutised, vaid püüdsid väljendada universaalset ja ajatut iluideaali. Perspektiiv ei olnud enam eesmärk omaette, vaid loomulik vahend ruumilise ühtsuse loomiseks.

Tehniliselt väljendus üleminek ka maalimisviiside arengus. Põhja-Euroopas kasutusel olnud õlivärvid jõudsid ka Itaaliasse ja asendasid sealse temperatehnika – munakollasega segatud pigmendi kasutamise (Harbison 2002, 33). Õlivärvitehnika täiustumine võimaldas peenemat valguse ja varjuga modelleerimist, mis omakorda aitas luua pehmemaid üleminekuid ja suuremat ruumilist sügavust. Kompositsioonides eelistati tasakaalustatud, sageli kolmnurkseid skeeme, mis löid stabiilsuse ja harmoonia mulje.

16. sajandi alguseks muutus märkimisväärselt ka arusaam kunstniku rollist. Kui varasemal perioodil oli kunstnik eelkõige oskuslik käsitööline ja tellija tahte täitja, siis kõrgrenessansiajastul kujunes temast üha enam iseseisev looja ja teose intellektuaalne autor, kes ei vahendanud üksnes tellija sõnumit, vaid tõlgendas seda ka iseseisvalt. Harbison on toonud välja, et „Põhja-Euroopa kunstnikud kalduvad esitama provotseerivaid kommentaare oma ajastu kohta; nad peavad end oluliste poliitiliste, religiooni puudutavate ja sotsiaalsete muutuste vahendajaks. Nende tööd on kaasaegsetele oluliseks abivahendiks ideede formuleerimisel. Nii on seelses renessansis teatud ettearvamatust ja ebaselgust, mis vastandub Itaalia renessansi kindlusele, selle monumentaalsetele stabiilsetele vormidele“ (Harbison 2002, 23).

16. sajandi alguses süvenesid ka religioossed pinged, mis kulmineerusid reformatsiooniga. Kuigi käesolevas töös käsitletavad teosed eelnevad reformatsiooni otsesele mõjule või paiknevad selle varases faasis, on juba märgatavad muutused selles, kuidas religioosseid teemasid kujutati.

## **2.2. Tellija, publik ja pildi funktsioon**

16. sajandi alguse Euroopa kunst oli tihedalt seotud tellimissüsteemiga, mis määras suurel määral nii teoste sisu, vormi kui ka funktsiooni. Kunsti tellijate ring oli mitmekesine ning hõlmas nii kiriklikke kui ka ilmalikke institutsioone ja üksikisikuid.

15. sajandi ühiskondlike muutuste, sh kirikulõhe tulemusena laienes kunstitellijate hulk märkimisväärselt. Kui varem olid tellijaks peamiselt kirik ja Euroopa valitsejate õukonnad, siis nüüd lisandusid neile linnakodanlused ja kaupmehed (Harbison 2002, 10–11).

Piiskopkonnad, kloostrid ja kogudused tellisid altareid, freskosid ja muid religioosseid kujutisi, mille eesmärk oli toetada liturgilist praktikat ning õpetada usutõdesid. Kirik kui tellija rõhutas teoste teoloogilist korrektsust ja didaktilist selgust. Valitsejad oma õukonnaga ning aadlikud tellisid palju avalikku kunsti, mis rõhutas tellija staatust ja prestiiži. Kunst toimus siin ennekõike võimu ja identiteedi visuaalse väljendusena. Märkimisväärselt kasvanud tellijate grupp linnakodanluse ja kaupmeeste näol tellis nii religioosseid kui ka ilmalikke teoseid, sealhulgas altaripilte, pilte palveteks ja mõtisklusteks, portreesid. Tellijaks võisid olla ka vennaskonnad ja gildid, kes tellisid kunstiteoseid oma kaitsepühakute auks või ühise identiteedi väljendamiseks.

Tulenevalt tellijatest oli 16. sajandi alguse kunstiteoste funktsioon mitmetasandiline. Esiteks oli pildil jätkuvalt didaktiline ja teoloogiline funktsioon. Suur osa elanikkonnast oli kirjaoskamatu,

mistõttu visuaalsed kujutised vahendasid piiblilugusid ja kiriku õpetust. Altarimaalid olid seotud konkreetsete rituaalide ja kirikuruumiga, olles osa jumalateenistusest, ning täitsid liturgilist funktsiooni, samas kui väiksemad maalid toetasid meditatsiooni ja palvet.

Lisaks didaktilisele/teoloogilisele ja liturgilisele funktsioonile oli kunstil ka esindus- ja sotsiaalne funktsioon. Tellijad kasutasid kunsti oma staatuse, rikkuse ja vagaduse demonstreerimiseks.

Lõpuks võiks välja tuua interpretatiivse funktsiooni, mille puhul kunst ei olnud pelgalt teksti illustratsioon, vaid selle tõlgendus. Kunstnikud töid iseseisvalt või tellijate soovil esile teatud teoloogilisi rõhuasetusi, sümboleid ja tähendusi, mis võisid varieeruda piirkonnast ja tellijast sõltuvalt. Seetõttu kujunes pilt iseseisvaks mõtestamisruumiks, kus kohtusid teoloogia, esteetika ja kultuuriline kontekst.

### 3. Albrecht Dürer (1471–1528) ja Mt 2:1–12 kujutamine

#### 3.1. A. Dürer kui intellektuaalne looja

Albrecht Düreri sügavalt filosoofiline eneseteadvus eristas teda ta praktilisematest, käsitööle orienteeritud kaasaegsetest. Samuti oli tal põhjamaalase kohta ebatavaliselt intensiivne intellektuaalne ja teoreetiline huvi Itaalia renessansikultuuri ja klassikalise pärandi vastu.

Panofsky järgi ei ole kunstiteos üksnes kujutis, vaid tähenduslik struktuur, mille kaudu väljendub ajastu „vaimne hoiak“ (*Weltanschauung*) (Panofsky 2005, 80). Sellest lähtuvalt saame Dürerit vaadelda mitte üksnes meisterliku kunstnikuna, vaid intellektuaalse loojana, kelle teosed osalesid aktiivselt 16. sajandi alguse teoloogilistes ja kultuurilistes diskussioonides. Nagu eelnevalt mainitud, muutus sel ajastul kunstniku roll: kunst ei olnud enam üksnes kirikliku õpetuse vahendaja, vaid iseseisev tõlgendusruum, kus pildikeel, teoloogiline refleksioon ja kultuuriline kontekst põimuvad.

Renessansi kontekstis ei toimunud üksnes pöördumine antiikkunsti poole, vaid taasavastati ka varasemad teadmised. Düreri huvide ring oli märkimisväärselt laiaulatuslik ning lisaks erinevate kunstiloomise tehniliste võimaluste uurimisele, õppimisele ja praktiseerimisele oli ta huvitatud ka filosoofiast. Panofsky väitel oli Düreri üheks olulisemaks kirjanduslikuks allikaks Cornelius Agrippa teos „De Occulta Philosophia“, mis ringles käsikirjana saksa humanistide seas. Raamatu algversioon valmis 1509–1510 ning see tugines suurel määral Marsilio Ficino (1433–1499) ideedele, käsitledes muu hulgas neoplatonistlikku õpetust kosmilistest jõududest (Panofsky 2005, 168).

Dürerit huvitas ka antiikajast pärinev, Hippokratese tutvustatud temperamenditüüpide teooria, mida ta rakendas ka oma loomingus. Näiteks teoses „Adam ja Eeva“ (ill 1.), mis valmis kunstnikul nii gravüürina (1504) kui ka hiljem maalina (1507), kujutab ta gravüüri alumises pildiosas nelja erinevat looma, kes sümboliseerivad nelja erinevat temperamenditüüpi: põder kui kurb melanhoolik, jännes kui rõõmus sangviinik, kass kui raevukas koleerik ja härg kui aeglane flegmaatik. 12. sajandil välja kujunenud doktriini kohaselt kadus inimeses pärast pattulangemist kehavedelike vahel tasakaal ning see tõi kaasa ühe temperamendi domineerimise ja sellele vastava käitumise (Panofsky 2005, 85).

Nelja temperamendi kontseptsiooni rakendas Dürer ka teoses „Neli apostlit“ (1526), millel ta kujutab nelja pühameest kui nelja religioosse kogemuse erinevat vormi, mis ühiselt moodustavad jumaliku olemuse erinevad aspektid. Püha Johannes on maalitud umbes 25-aastase noore, õrna ja lahke sangviinikuna; Püha Markus, kelle sümboliks on lõvi, on kujutatud

keskealise koleerikuna; Püha Paulus, kes on pildil umbes 50–60-aastane, mõjub domineeriva ja range melanhoolikuna, ning kõige vanemat pühakut, Püha Peetrust, on kujutatud väsinud, allapoole suunatud pilguga flegmaatikuna (Panofsky 2005, 235).



Illustratsioon 1. A. Dürer, „Adam ja Eeva“, 1504, vasegravüür. Allikas: The Metropolitan Museum of Art (üleval vasakul)

Illustratsioon 2. A. Dürer „Neli apostlit“, 1526, õli puidul. Allikas: Alte Pinakothek (üleval paremal)

Oma töödes vastandab Dürer sageli taevaliku tarkuse rahuliku õndsuse traagilise ja rahutu inimese loomingu ning elu Jumala teenimises elu Jumalaga võistlemisele. Nii esitas ta oma tööd „Püha Hieronymus“ (1514) ja „Melanhoolia I“ (1514) ühtse paarina, et neid oleks võimalik kõrvutades võrrelda ning mõtiskleda.

„Melanhoolia I“ (ill 3.), üks Düreri tuntumaid gravüüre, kujutab õnnetut geniust, kelle meeleseisundit peegeldab tema ümber olev segadus, laiali tööriistad, mis võiksid kuuluda kunstnikule või puusepale. Sellele tugevaks kontrastiks on „Püha Hieronymus“ (ill 4.), mis kujutab pühakut, kelle ümber on kord, selgus ja efektiivselt korraldatud tööruum. Seega oleks nagu võrreldud maist käsitöölise „taevase arhitektiga“. „Melanhoolia I“ peegeldab kunstniku arusaama loovast geniusest, kes kogeb samaaegselt nii inspiratsiooni kui ka selle teostamise

piiratust. Mõistes, et „inspiratsioon tuleb ülevalt“, ning adudes oma „jõuetust“ seda ideaalselt teostada, tundis Dürer ka ise masendust oma piiratuse ja ebatäiuslikkuse üle. Teos väljendab renessansiajastu kunstniku püüdlust ühendada praktilised oskused teoreetiliste teadmistega, eriti matemaatilise korra ja süsteemi mõistmisega (Panofsky 2005, 171).



Illustratsioon 3. A. Dürer, „Melanhoolia I“, 1514, vasegravüür. Allikas: The Metropolitan Museum of Art (üleval vasakul)

Illustratsioon 4. A. Dürer, „Püha Hieronymus oma töötoas“, 1514, vasegravüür. Allikas: Ashmolean Museum, Oxford (üleval paremal)

Teose idee seostub ka Agrippa neoplatonistliku käsitlusega „saturnlikust geniusest“ ning seletab ka võibolla, miks kandis „Melanhoolia“ pilt numbrit I. Agrippa eristas kolme sorti geniusi, kes kõik olid temperamenditüübilt Saturni mõju all olevad melanhoolikud: kujutlusvõimele toetuvad kunstnikud ja arhitektid, mõistusele orienteeritud teadlased, riigimehed ja arstid ning intuiitiivsed teoloogid (Panofsky 2005, 171).

Albrecht Dürer oli üks esimesi kunstnikke, kes rõhutas originaalsuse tähtsust, väites, et hea meister peab „tulema välja uute ideedega, mis pole kunagi varem olnud kellegi teise mõttes“ (Panofsky 2005, 45). Ta suhtus kriitiliselt kunstnikesse, kes piirdusid olemasolevate tööde imiteerimisega. Kuna tema ajastu kunstnikud tegid valdavalt tellimustöid, mis pidid vastama üldtuntud standarditele nii sisus kui vormis, eriti religioossete piltide ja portreede puhul, siis oli

keeruline väljendada kunstniku enda olemust. Düreri puhul olid lahenduseks vase- ja puulõiked, mida oli paberile trükitult odavam müüa ning mis leidsid kiiresti kasutust trükitud raamatutes või eraldi teostena. Kunstnik sai võtta initsiatiivi, väljendades oma originaalseid ideid, ning graafilisest meediast sai parim eneseväljendusvorm. Ka religioosete teemade puhul sai kunstnik lisaks altarimaalidele tegeleda laiemate teemaderingiga ning olla ebakonventsionaalne interpreteerimisel.

Humanistina toetas Dürer reformatsiooni selle algsest liikumisest alates kuni oma surmani 1528. a. Tema kodulinnas Nürnbergis tegutses intellektuaalidest ja sotsiaalsest eliidist koosnev selts arendas tugevaid sidemeid Wittenbergi ülikooliga ning Dürer oli heades suhetes selle ülikooli rajaja, kuurvürst Friedrich Targaga. Nürnbergist sai ka üks esimesi keskusi, mis hakkas Lutheri ideid trükikunsti abil levitama (Price 2021, 161).

Alates 1520. aastatest toimus terves Põhja-Euroopas pildirüüstamisi, algul Saksamaal, siis Hollandis ja eriti Šveitsis, kus seda inspireeris kalvinism. Enamik kunstnikke, nagu ka Dürer, püüdsid arvatavasti leida kesktee kahe äärmuse, ebajumalakummardamise ja pildirüüstamise vahel. Düreri seisukoht oli, et maal on nagu relv, nagu nuga, mida tuleb kasutada ettevaatlikult. See võib tappa. Aga samas võib ka säilitada ja vaimu valgustada (Harbison 2002, 111–112). Reformatsiooni kontekstis võis kunst olla tähtis vahend õppimiseks. Kunstnikud pidid aga hoolega mõtlema ja kaaluma nii oma sõnumit kui esitusstiili. Enim etteheiteid religioosse sisuga kunstile läbi keskaja kuni reformatsioonini oli seotud selle liigse toretsemisega.

Reformatsiooni mõjul taandus protestantlikus kunstis pühakute kujutamine ja esile tõusid kaasaegsete usuliidrite portreed. Näiteks kujutati Martin Lutherit sageli pühakulaadsete atribuutidega. Düreri 1526. a Philipp Melanchthoni portree (ill 5) seevastu rõhutab kujutatava intellektuaalseid omadusi ilma otsese religioosse sümbolikata.



Illustratsioon 5. A. Dürer, „Philipp Melanchthoni portree“, 1526, gravüür. Allikas: The Metropolitan Museum of Art

Erwin Panofsky pakub välja väga konstruktiivse raamistiku käsitlemaks Albrecht Dürerit kui kunstnikku, kes ei piirdu pühakirja illustratiivse kujutamise, vaid osaleb aktiivselt selle teoloogilises mõtestamises. Panofsky kolmetasandiline analüüs – pildi üdine kirjeldus, ikonograafiline analüüs ja ikonoloogiline tõlgendus – võimaldab näha, kuidas kunstniku loomingus põimuvad nähtav vorm, traditsioonilised motiivid ja sügavam kultuuriline ja teoloogiline tähendus (Büttner, Gottdang 2014, 24).

### **3.2. „Tarkade kummardamine“ 1504. Maali kompositsioon, sümbolid ja ruumikäsitus**

Albrecht Düreri teos „Tarkade kummardamine“ on Düreri üks olulisemaid maale, mis valmis 1504. a kuurvürst Friedrich Targa tellimusel ning oli mõeldud Wittenbergi lossikiriku altari jaoks. Teos mõõtudega 99 x 113,5 cm on maalitud õlivärvidega puidule ja selle praegune asukoht on Firenze Uffizi galeriis.

Aasta enne teose maalimist, 1503. aastal, juhtus mitmeid ebaharilikke asju: alustuseks ilmus taevasse komeet, mida Dürer nimetas „suurimaks hoiatavaks märgiks“, mida ta kunagi näinud oli, ning see nähtus täitis Nürnbergi hirmuga. Kohe pärast seda märki algas suur

katkuepidemia. Nürnbergis läks olukord keeruliseks 1505. aastal, kuid paljud haigestusid juba 1503, ka Dürer (Panofsky 2005, 90). Sel ajal nähtud nägemused väljendusid ka mitmes Düreri töös.

1503. a toimus ka Düreri oluline lähenemine Leonardo da Vincile, kelle motiive ta oli eelnevalt näinud teiste kunstnike tööde kaudu. 1503. aastal sai Dürer ligipääsu Leonardo leiutistele ja originaaltöödele, mis avaldasid talle sügavat mõju ning peegelduvad ka maalil „Tarkade kummardamine“. Tema kujutatud seisev kuningas teose keskel, kelle prototüübiks on Dürer ise, sobiks stiililt ka Leonardo da Vinci maalile „Püha õhtusöömaaeg“ (Panofsky 2005, 90–91). Samal aastal valmis ka Düreri puulõige „Tarkade kummardamine“.

Nagu töö sissejuhatuses on rõhutatud, ei ole Düreri maali puhul tegemist pelgalt piiblliloo illustratsiooniga, vaid visuaalse teoloogiaga, kus detailid osalevad tähenduse loomises.



Illustratsioon 6. A. Dürer, „Tarkade kummardamine“, 1504, õli puidul. Allikas: Galleria degli Uffizi

Teose kesksed figuurid on Neitsi Maarja ja Jeesuslaps, kes paiknevad kergelt vasakul, kuid nende ümber organiseerub kogu kujutatud maailm. Perfektsed figuurid asetsevad hoolikalt konstrueeritud arhitektuursete kaarte vahel. Jeesuslaps Neitsi Maarjaga on kujutatud külgsuunas moodustades püramiidi kuju, mida võimendab talli kaldkatus. Jeesuslaps ei ole lihtsalt süles istuv objekt, vaid aktiivne figuur (ill 7). Tema sirutuv käsi loob visuaalse ja teoloogilise silla inimliku ja jumaliku vahel: ta võtab vastu kingituse, kuid samas „annab“ iseennast maailmale. Esiplaanil põlvitav vanim tähetark on Kristusele kõige lähemal ning on üle andmas oma kingitust, kulda. Tema kehahoiak ja suhtumine lapsesse on armastav ja hooliv ning täielikult keskendunud (ill 7).



Illustratsioon 7. A. Dürer, „Tarkade kummardamine“ (detail), 1504, õli puidul. Allikas: Galleria degli Uffizi

Keskel seisva keskealise targa hoiak on ootav ja jälgiv (ill 7). Dürer, kes oli tuntud autoportreede poolest ja kelle füsiognoomia on äratuntav, on maalinud ennast teiseks tähetargaks: nooremas keskeas mees pikkade blondide lokkis juustega. Tema riietus on uhke ja ta kannab väärtuslikke ehteid, rüü on detailiderohke ja käes hoiab ta väga külluslikult kaunistatud viirukianumat – see

kõik viitab Düreri professionaalsetele kullassepaoskustele ja -teadmistele. Ka kunstniku initsiaalid on graveeritud kivisse, mis asetseb teise tähetarga ees. Keskmise targa pilk on suunatud vasakule, kus seisab kolmas tark, kelle taga on omakorda turbaniga mees. Mees otsib midagi kotist ja samal ajal vaataks nagu ringi, kas keegi näeb teda. On raske öelda, kas targa pilk on suunatud oma kaaslasele või kotis sobravale mehele, kuid tema pilk on rahulik, mõistev ja kaastundlik. Melis Taner, kes on uurinud tähetarkade kummardamise motiivi Kesk-Euroopa ikonograafias 1375–1525, viitab turbani negatiivsele tähendusele ikonograafias. Huvi idamaise vastu Euroopas tõusis hiliskeskajal hüppeliselt ja kunstnikud, kellel avanes võimalus oma loovust ja oskusi selle abil väljendada, seda ka tegid, eriti idamaiste tähetarkade kujutamisel. Turban idamaise tähetarga või kuninga peas ning kõrvarõngas mustanahalise tähetarga/kuninga kõrvas lisas eksootilisust ja tõepära, kuid kui see oli seotud mõne kõrvaltegelasega, siis oli sellel pigem negatiivne alatoon, mis viitas moraali puudumisele ja kujutas mingit ohtu (Taner 2007, 14). Sellest perspektiivist lähtudes vastandub maali vasakpoolne osa, kus me näeme Neitsi Maarjat süütu lapsega, maali parempoolsele osale, kus mees turbaniga otsib midagi tähetarkade reisikotist ja taustal on turbanitega meeste ratsasalk (ill 8), keda on peetud ka uut vastsündinud kuningat otsivaks Heroodese sõjasalgaks (Brinkley 2016).



Illustratsioon 8. A. Dürer, „Tarkade kummardamine“ (detail), 1504, õli puidul. Allikas: Galleria degli Uffizi

Keskel seisva tähetarga rahulik pilk, mis on suunatud pigem allapoole turbaniga mehele, viitab tema neutraalsusele ja objektiivsusele; ta jälgib situatsiooni rahulikult, ilma hinnanguid andmata ega muretse oma maise vara pärast.

Düreri kompositsioonis domineerib maali parempoolisel osal kolmas tähetark, tasakaalustades vasakpoolset inimgruppi, mis kokku moodustavad kolmnurkse püramiidi. Ta on pildil omamoodi võtmefiguur, kuna tõmbab endale vaatleja pilgu ja viib selle omakorda sinna, kuhu tema vaatab: Neitsi Maarjale Jeesuslapsega. Kolmanda, kõige noorema targa erinevus on rõhutatud sellega, et teda ei ümbritse mitte varemed, vaid loodus. Tema kingituseks Kristusele on kuldses gloobusetaolises anumus mürr, mis on surelikkuse ja kannatuste sümbol. Noorim tark on kujutatud tumedanahalisena, mis oli renessansiajastu kunstis oluline sümbol Aafrika ja kogu maailma kaasamisest lunastusloosse.

Ka kolme targa riietus on sümbolne ja peegeldab nende erinevat vanust ja küpsust. Kõige vanema tähetarga riietus on väärikas, kangad on raskemad; keskmise tähetarga riided on kergemast materjalist ja ta kannab ohtralt kuldseid kalliskividega kaunistatud ehteid. Kõige noorema tähetarga riietus on kõige kergematest materjalidest ja kõige värvikam, tema ehted piirduvad kõrvarõnga ja peakatte ornamentidega. Sõlmed rüü otstes võivad sümboliseerida tema elus ees seisvaid probleeme ja küsimusi, mida ta alles hakkab lahti harutama ning milleks praeguses vanuses puuduvad piisavad teadmised.

Oluliseks kompositsiooni osaks on ka detailselt läbimõeldud perspektiiv: arhitektuursed kaared taustal, mõned neist katkised ja lagununud, mõned ainult osaliselt nähtavad. See toimib kui defineerimata struktuur, võimaldades ka loodusel esile pääseda.

Kogu stseen on paigutatud varemetesse, mis sümboliseerib vana seaduse lõppu ja paganliku maailma kokkuvarisemist. Samal ajal ei ole tegemist täieliku hävinguga: varemete kõrval avaneb uus ruum ja maastik, mis viitab üleminekule, mitte hävinemisele: vana maailm ei kao, vaid transformeerub.

Ruum ei ole maalil neutraalne taust, vaid „teoloogiline ruum“, kus esiplaan kujutab konkreetset sündmust, taust avab selle universaalse tähenduse ning arhitektuur ja loodus viitavad ajaloolisele muutusele. Selline ruumikäsitlus võimaldab vaatajal liikuda nähtavast nähtamatu poole, konkreetsest stseenist selle teoloogilise tähenduseni.

Maarja koos lapsega ja tähetargad paiknevad maapinnast kõrgemal tugeval kiviterrassil. Hoolimata sellest, et seinad ümberringi lagunevad, on põrand tugev ja mitu võlvkaart terved.

Pühasse ruumi pole kaasa võetud ka reisikotti ehk maist vara ning tarkade pead on aupaklikult paljastatud. Elu kiviterrassist allpool oleks nagu teisest maailmast.

Düreri põhjamaine päritolu avaldub eriti detailitäpsuses. Väikesed objektid – anumad, rõivamuustrid, ehted, kivipinnad – on kujutatud erakordse hoolikusega. Need detailid kutsuvad vaatajat „lugema“ pilti aeglaselt ja loovad meditatiivse kogemuse, mis sobitub hästi pildi funktsiooniga. Vaataja ei ole passiivne, vaid osaleb tähenduse avamises.

Maali detailsemat sümboolikat uurides toetub töö autor Georg Fergusoni teosele „Märgid ja sümbolid kristlikus kunstis“ (1954).

Kolme tähetarga kujutamine erineva vanuse ja rassilise taustaga ei ole juhuslik. Dürer järgib keskaegset traditsiooni, kus nad sümboliseerivad erinevaid maailmajagusid ja eluetappe, andes kummardajatele universaalse tausta. Kingitused, mis tarkadel kaasas on – kuld, viiruk ja mürr –, sümboliseerivad Kristust kui kuningat, kui Jumalat ning kui surelikku ja kannatavat. Kingitused on kõik ka erineva kujuga kuldsetes anumates: kuld nelinurkses kastikeses viitab maisele eksistentsile, viiruk karikat meenutavas kolmnurkses nõus sümboliseerib Püha Kolmainsust ning mürr on kerakujulises anumal, mille kaanel on ring – see on igaviku ja lõpmatu eksistentsi üldlevinud sümbol.

Neitsi Maarja sinine rüü ja valge pearätik, millesse ta on mähkinud ka lapse, leiab peegelduse sinises taevas, millele moodustavad loomuliku loori valged pilved. Pilvi on kasutatud nähtamatu Jumala sümbolina.

Dürerile meeldisid detailid, maastikud ja looduse erinevad vormid, mida on näha ka pildi taustal. Hobused pildi paremas servas on väga loomulikud ja tõetruud, nagu ka härg ja eesel Maarja selja taga (ill 9). Need kaks looma esinevad sageli Jeesuse sünni kujutataval maalidel, sümboliseerides seda, et alandlikemad loodud loomade seast viibisid Jeesuse sünni juures ja tundsid temas ära Jumala poja. Nende viibimisele Kristuse sünni juures vihjab Jesaja ennustus (Js 1:3): „Härg tunneb oma peremeest ja eesel oma isanda sõime“.

Pildi vasakus eesosas on näha kahte liblikat, kes puhkavad veskikividel (ill 9). Liblikat võib kohata maalidel Neitsist ja Lapsest. Ta on Kristuse ülestõusmise sümbol ja laiemas tähenduses võib liblikas sümboliseerida kõigi surnute ülestõusmist. See tähendus on tuletatud tema kolmest elustaadiumist – röövik, nukk ja liblikas –, mis selgelt sümboliseerivad elu, surma ja ülestõusmist. Pole ka juhuslik, et liblikad on rasketel kivil, mis meenutavad Jeesuse hauakoopa ees olnud kive.



Illustratsioon 9. A. Dürer, „Tarkade kummardamine“ (detail), 1504, õli puidul. Allikas: Galleria degli Uffizi

Maarja pea kohal, pildi ülaosas, on näha kahte valget lindu. Linde on kristlikus kunstis kasutatud „tiivuliste hingede“ sümbolina. Juba enne seda, kui kunstnikud püüdsid linde kujutada vastavalt liikidele, oli linnu kuju vaimse sümbol, vastandudes materiaalsele. Nii liblikad kui linnud on valged, tuues esile süütuse, puhtuse ja pühaduse. Piiblist võib leida palju vihjeid valgele kui puhtuse ja süütuse värvile. Näiteks Mt 17:2: „Ja ta muudeti nende ees; ta pale säras otsekui päike, ta rõivad said valgeks otsekui valgus“. Valgeid riideid kannab Kristus ka pärast ülestõusmist. Valgeid linde ja liblikaid on mõlemaid kaks, vihjates Kristuse kahetisele loomusele: inimlikule ja jumalikule.

Kiviterrassi paremal äärel on näha teeleht, mida võib renessansipiltidel tihti kohata. Taim on tavaline ja silmapaistmatu ning kasvab teede ja jalgradade ääres, sümboliseerides paljude Kristuse poole püüdlejate poolt „hästi sisse tallatud rada“ .

Dürer kombineerib põhjamaise naturalismi itaallaste perspektiivi ja ideaalse proportsiooni kujutamise. Itaalia, eriti Veneetsia mõjule viitavad ka maalil kasutatud värvid: tugevad punased, rohelised ja sinised toonid ning kuldsed värvid, mis sümboliseerisid rikkust ja eksootilisust (Hodge 2016, 67).

Düreri „Tarkade kummardamine“ ühendab kompositsioonilise selguse, sümbolise rikkuse ja ruumilise veenvuse viisil, mis teeb sellest ühe olulisema renessansi epifaania-teemalise teose. Kompositsioon suunab vaataja pilgu Jeesuslapsel kui keskele tähenduse kandjale, sümbolika avab teose ikonograafilised kihistused ning ruumikäsitus loob keskkonna, kus maine ja jumalik kohtuvad.

Selline lähenemine kinnitab, et Dürer ei ole üksnes meisterlik maalija, vaid teadlik teoloogia mõtestaja ja intellektuaalne looja, kelle jaoks pilt on vahend pühakirja sügavamaks tõlgendamiseks ja edasiandmiseks.

## **4. Jan Gossaert (1478–1532) ja Mt 2.1.–12 kujutamine**

### **4.1 Itaalia mõjude ja Madalmaade traditsiooni põimumine**

Flaami kunstnikku Jan Gossaerti tuntakse tema Hainaut'is asuva sünnikoha Mabeuge'i järgi ka Mabuse'ina. Jan Gossaerti elu ja kunstilise tegevuse kohta puuduvad täielikud ja järjepidevad allikad, mistõttu tema biograafia rekonstrueerimine tugineb peamiselt säilinud teostele. Temast järele jäänud maalid, joonistused ja gravüürid lubavad oletada, et ta töötas peamiselt Burgundia hertsogi Philippe'i heaks, kuid hiljem ka teistes õukondades, näiteks Taani kuninga Christian II, Austria Margarete jt juures.

Gossaerti looming paigutub Madalmaade renessansi konteksti ja teda võib käsitleda ühe varasema Itaalia renessansi vahendajana põhjapoolses Euroopas. Tema kunstilist arengut mõjutasid nii antiikkunsti uurimine kui ka kaasaegsete meistrite, sealhulgas Albrecht Düreri ja Conrad Meiti tehnilised ja stilistilised uuendused. Samas säilitas ta ka sideme varasema flaami maalikunsti traditsiooniga, eeskätt Jan van Eycki detailirohke ja rafineeritud käsituslaadiga (Ainsworth 2012, 3).

Oluliseks sündmuseks Gossaerti karjääris oli reis Rooma 1508. aastal, kui Burgundia Philippe võttis ta õukonnakunstnikuna kaasa diplomaatilisele missioonile. Seda sündmust on käsitletud kui esimest dokumenteeritud juhtumit, kus põhjamine patroon viis kunstniku teadlikult Itaaliasse eesmärgiga laiendada tema maailmapilti ja kunstilist silmaringi. Roomas joonistas Gossaert kohalikke antiikseid ehitisi ja skulptuure ning uuris teiste kunstnike töid (Ainsworth 2012, 3).

Rooma kogemuse mõjul süvenes kunstniku huvi klassikalise akti kujutamise vastu. 16. sajandi kunstis laiemalt toimunud muutuste kontekstis said mütoloogilised ja sensuaalsed teemad üha populaarsemaks. Antiikmütoloogiat kohandati sageli kristlikku või põhjamaistesse kultuurikonteksti. Gossaerti teos „Danae“ (ill 10), mis valmis 1527. aastal, illustreerib seda arengut eriti selgelt. Maal ühendab mitut erinevat kunstilist traditsiooni: antiikarhitektuuri motiive, varaflaami maalikunstile omase tehnilise peensuse ja lehtkulla kasutamise Jupiteri kuldvihma kujutamises. Ikonograafiliselt seostub Danae kujutis Neitsi Maarja traditsiooniga, mida rõhutavad nii värvivalik kui ka figuuri poos, kuid figuuri sensuaalne käsitus nihutab teose tähenduse religioosest kontekstist ilmalikuma ja erootilisema suunas (Harbison 2002, 161–163).

Kunstiajaloolises käsitluses on Gossaerti peetud üheks esimeseks kunstnikuks, kes tõi Madalmaadesse nn *historie e poesie con figure nude* traditsiooni, mis keskendus ajaloolistele ja mütoloogilistele teemadele alasti figuuride kaudu (Jones 2011, 33).



Illustratsioon 10. J. Gossaert (Mabuse), „Danae“, 1527, õli puidul. Allikas: Alte Pinakothek

Kui vararenessansi mütoloogilistel pildidel kujutati jumalaid riietuses, mis vastas ajastu moele, püüdis kõrgrenessanss oma ettekujutust mütoloogiast seostada teadmistega antiikkunstist, kus alastiolek oli jumalate tunnusmärk (Büttner, Gottang 2014, 221). Gossaerti loomingus esinevad aktid ei ole pelgalt esteetilised ideaalid, vaid sageli ka teadlikult sensuaalse või provokatiivse alatooniga kujutised, mis peegeldavad muutuvat suhtumist keha kujutamisse.

Sarnaseid arenguid võib täheldada ka reformatsioonijärgses kultuuriruumis, kus kehalisuse käsitlus sai uue teoloogilise ja ideoloogilise tähenduse. Luther ütles lahti kloosterlikust tsölibaadiidealist, mis oli mitme sajandi jooksul kirikut valitsenud, ning olles ise augustiini vaimulik, abiellus nunnaga. Tema jäädvustatud vestlused (ehk

lauakõnelused, nagu neid nimetati) näitavad, et ta väljendas end seksuaalsetel teemadel vägagi otsekoheselt (Harbison 2002, 165).

Lisaks oskuslikule figuuri kujutamisele mängib Gossaerti loomingus olulist rolli arhitektuur. 16. sajandi alguse kunstipraktikas ei olnud arhitektuur üksnes eraldiseisev distsipliin, vaid ka maalikunstnike väljendusvorm. Maal võimaldas kujutada keerukaid ja idealiseeritud arhitektuurseid lahendusi, mis sageli ei olnud praktilistel või poliitilistel põhjustel realiseeritavad. Termin „arhitektuur“ tuli hollandi keelde 1539. aastal ning oli seotud vabade kunstide ja geomeetriaga. Rikkalik ornamentika ja klassikaliste vormide kasutamine kujunesid kiiresti poliitilise võimu ja sotsiaalse staatuse sümboliks (Kavalier 2012, 34). Kuigi Gossaert teenis raha ka mõne väiksema arhitektuuriprojektiga, jäid need teostamata ja tema arhitektuursed ideed avaldusid peamiselt maalides, kus klassikaline arhitektuur toimib nii kompositsioonilise kui ka sümboolse elemendina. Näiteks teos „Neptuun ja Amphitrite“ (1516) demonstreerib kunstniku sügavat huvi antiigi vastu, paigutades elusuures mütoloogilised figuurid antiiktemplisse, mille sammaste kapiteelid on detailselt kujundatud (Kavalier, 2012, 34).

Kokkuvõttes ei ole Gossaerti arhitektuur pelgalt taustaelement, vaid oluline osa tema kunstilisest väljendusest, luues dialoogi kohalike ja võõrapäraste stiilide vahel ning rikastades teoste tähenduslikku kihistust.

#### **4.2 „Kuningate kummardamine“, 1500–1515. Maali kompositsioon, sümbolid ja ruumikäsitlus**

Jan Gossaerti teos „Kuningate kummardamine“ kujutab endast üht silmapaistvamat epifaania ikonograafia näidet 16. sajandi alguse Euroopa kunstis. Maal ühendab Madalmaade maalikunstile iseloomuliku detailitäpsuse ja Itaalia kunstist inspireeritud monumentaalsuse, ideaalse keha anatoomia ja huvi klassikalise arhitektuuri vastu.

Kunstnik on teose signeerinud kahel viisil: kuningas Balthasari peakattel ja tema saatja hõbedasel kaelusel. Maali algne asukoht seostub tõenäoliselt Püha Hadrianuse kloostriiga Geraadsbergenis Ida-Flandrias. Teos, mõõtmetega 179,8 x 163,2 cm, on maalitud õlivärvidega puidule ja alates 1911. aastast asub maal Londonis National Gallerys. Maali kirjeldamisel toetub töö autor Lorne Campbelli (2014) ja Erica Langmuiri (1994) kommentaaridele ja kirjeldusele.

Maali kompositsioon on üles ehitatud selgelt keskse telje ümber, mille fookuses paikneb Neitsi Maarja koos Jeesuslapsesega. Kolm kuningat on paigutatud ümber keskse figuurigrupi. Esimene kuningas on kujutatud põlvitamas Jeesuslapses ees, olles just üle andnud oma kingituse, samas kui kaks kuningat seisavad sümmeetriliselt kummalgi pool kesket stseeni, peegeldades teineteise kehahoiakut.



Illustratsioon 11. J. Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“, u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London

Lisaks kesksetele figuuridele mängivad olulist rolli ka saatjaskond ja kõrvaltegelased, kes täidavad pildiruumi ning laiendavad kujutise narratiivset ja sotsiaalset mõõdet.

Gossaert jagab pildi horisontaalselt kaheks sfääriks: ülemine, taevane tsoon hõlmab ingleid, tähte ja tuvi, samas kui alumine, maine tsoon sisaldab püha perekonda, kuningaid, nende saatjaid ja karjuseid. Need kaks tasandit on omavahel seotud arhitektuursete vertikaalide kaudu, mis loovad visuaalse sidususe ning rõhutavad taeva ja maa omavahelist seotust. Kompositsioon on osaliselt suletud (vasakul ja all), kuid löiked pildi ülemisel ja parempoolsel osal, näiteks inglite osaliselt poolikud tiivad ning teenrite osaline kujutamine, annavad stseenile dünaamilisuse ja tekitavad mulje liikumisest.

Vana palee pildil on varemetes, kiviplaadid ja tellised on pragunenud ning katkiste kivide vahelt kasvavad välja taimed ja väiksed puuvõsud. Klassikalised arhitektuurielemendid, nagu marmorsambad ja ümarkaared, osutavad Rooma arhitektuurile, kuid nende fragmentaarsus muudab ehitise raskesti üheselt määratletavaks. Friisil Neitsi Maarja kohal on näha bareljeefi alasti tantsivate putodega (ill 12). Neli kapiteeli on dekoreeritud tantsivate putodega: üleval vasakul, esimese ingli pea kohal (ill 13); üleval paremal, roosas rõivastuses ingli pea kohal; vasakul, voluudi ja rohelistes rüüs ingli vasaku külje vahel; ning paremal, valges ingli ja roosas ingli palvetavate käte vahel.



Illustratsioon 12. J. Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“ (detail), u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London



Illustratsioon 13. J. Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“ (detail), u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London

Kapiteelil kõige vanema kuninga kohal on bareljeef Iisaki ohverdamisest (1Ms 22:9–13). Abraham näib olevat alasti, mis on väga ebatavaline. Ingel seisab tema paremal käel, põlvitav Iisak kannab pikka rüüd. Jäär, kes peaks olema Abrahami taga, on Iisaki ees.

Geomeetrilise muustrina paigutatud värvilistest kiviplaatidest põrand on murenenud ja katki. Kivide vahel kasvavad umbrohi ja metslilled, millest on äratuntavad huntitubakas, ohakas ja valge piimanõges.

Kaks koera pildil on kopeeritud gravüüridelt: vasakpoolne on peegelpilt koerast Martin Schongaueri teosel „Kuningate kummardamine“ ja parempoolne on Düreri pildilt „Püha Eustacius“ (ill 14).



Illustratsioon 14. A. Dürer, „Püha Eustacius“, 1501,

vasegravüür. Allikas: The Metropolitan Museum of Art

Neitsi Maarjal ja Jeesuslapsel on sinised silmad ning nende kuldne pühapaiste on Maarja puhul kujutatud vaevumärgatavate kuldsete kiirtena ning Jeesuslapsel filigraanse risti kujutisena. Maarja õlad, juuksed ja rüü moodustavad lapse kohale kaitsvad kaared, need kaared peegelduvad ka neid ümbritsevas arhitektuuris. Maarja lihtne sinine riietus ja Joosepi punane rüü on kontrastiks kuningatele ja nende saatjaskonnale, kes kannavad selle ajastu parimat võimalikku riietust, jalanõusid ja ehteid. Selle taustal mõjub püha perekond rahuliku ja väarikana. Antiikajal maaliti jumalaid alasti ja ainukesena on sellel maalil ilma riieteta Jeesuslaps.

Vanim kuningas, Caspar, kellel on rohekas-hallid silmad ja kelle vasakul põsel on tüügas, on üle andnud oma kingituse: kuldmündid kuldses karikas. Jeesuslaps on võtnud ühe mündi vasakusse kätte. Karikakaanele on graveeritud kuninga nimi (L)E ROII IASPAR (ill 15) ning see lebab Maarja jalgade ees. Karikas ise on kaunistatud sammaste, lõvide ja medaljonidega, millel on kujutatud meeste pead. Caspari ees on tema kübar, millel on näha stiliseeritud liiliat kui kuninglikku sümbolit (*fleur-de-lis*), ning tema valitsuskepp, millel on kujutatud kahte putot ja Moosest, kelle käes on käsulauad.



Illustratsioon 15. J. Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“ (detail), u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London

Teine kuningas, Melchior, seisab Caspari selja taga ja temal on pruunid silmad. Tal on seljas hõbedase tikandiga roheline vammus, mille peal on kuldsest riidest mantel, mantli ääri kaunistab hermeliin. Ta kannab kuldset nikerdatud anumad, milles on tema kingitus: viiruk. Melchiori taga on neli teenrit, kellest teine kannab mõõka ja mantlit, ning neljandal, kõige viimasel, on jalas Rooma stiilis sandaalid.

Kolmas kuningas on mustanahaline Balthasar, kes läheneb vasakult. Tema peakattele, mis on ühtlasi ka kroon, on kirjutatud tema nimi (ill 16), ning seal on ka kunstniku nimi (ill 17). Balthasari mantel on ääristatud ilvesenahaga ning tema saapad on valmistatud nii õhukesest nahast, et varbad ja varbaküüned on läbi selle eristatavad.



Illustratsioon 16. J. Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“ (detail), u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London



Illustratsioon 17. J. Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“ (detail), u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London



Illustratsioon 18. J. Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“ (detail), u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London

Kaelas kannab ta stoolat, millele on kirjutatud Maarja kiituslaulu „Salve Regina“ avasõnad. Tema kingituseks on mürr nikerdatud kuldses anumast, mis on kaunistatud kolme putoga. Balthasari selja taga on kolm teenrit: esimene kannab ruutudest kokku õmmeldud rikkalikust tekstiilmaterjalist rõivast; teise, mustanahalise teenri hõbedasel kaelusel on kunstniku nimi (ill 18).

Läbi vasakpoolse akna on näha kaks eksootilises riietuses meest, kes on ilmselt kuninga teenrid. Kaugemal paremal on turbaniga ratsur.

Balthasari ja Maarja vahel nõjatub Joosep kepile ja vaatab üles õhus hõljutavate inglite poole. Tema taga paistab härg. Maarja ja Caspari vahel on eesel, kes sööb rohtu. Caspari selja taga on kaks karjust. Üks neist kannab muusikalist instrumenti, mis sarnaneb plokkflöödiga, teine hoiab käes õlgkübarat ja lammaste karjatamiseks vajalikku tööriista. Neli meest Maarja ja karjuste vahel on ilmselt ka karjused ning karjused nende taga karjamaadel saavad just uudiseid Kristuse sünnist. Kaugel eemal paistavad eksootilised suured ehitised.

Pildil on üheksa inglit, kes esindavad üheksat inglikoori. Kaks inglit vasakul kannavad juveelidega kaetud peapaela, üks neist hoiab pärgamendirulli, millele on kirjutatud „Gloria in excelsis deo“ (Lk 2:14) – „Au olgu jumalale kõrges“. Üks ingel on jäänud „maisesse tsooni“. Vaevu märgatavana võib ta leida peidetuna ukseavas härja kohal (ill 19). Tema asukoht on arusaamatu ja jääb mõistatuseks. Kõik teised maised ja taevased kujud on oma sfääris ning kokku ei puutu.

Maalilt leiame mitmekihilist sümbolikat, mis annab maalile veelgi sügavama tähenduse ja võimaldab näha piltjutustuse peidetud tahke.

Pildi ülaosas nähtav särav täht juhtis kuningaid ning on jumaliku juhtimise ja soosingu sümbol. Tähte on tõlgendatud ka Jumalana. Tähe juurest laskuv tuvi on Püha Vaimu sümbol. See sümbolika esineb Uues Testamendis esmakordselt Kristuse ristimise loos (Jh 1:32): Ja Johannes tunnistas ning ütles: „Ma nägin Vaimu taevast alla laskuvat nagu tuvi; ja ta jäi tema peale“. Tuvi on olnud nii kristlikus kui antiikkunstis puhtuse ja rahu sümbol. Veeuputuse loos toob Noa laevast välja saadetud tuvi tagasi saabudes kaasa õlipuu oksa, näidates sellega, et vesi on alanenud ja Jumal on inimesega rahu teinud. Seega on pildil esindatud kõik püha kolmainsuse kolm aspekti.

Neitsi Maarja kannab sinist rüüd, mis sümboliseerib taevast ja taevalikku armastust. Kirikus on sinine saanud traditsiooniliseks Neitsi Maarja värviks ja seda kasutatakse tähtpäevadel, mil mälestatakse tema elusündmusi. Gossaerti maalil on Maarjat kujutatud pikkade lahtiste juustega, nagu kujutati pühakneitseid, ning tema pead katab valge rätik, mis sümboliseerib tema hinge süütust ja puhtust.

Joosep toetub kepile ja tema pilk on suunatud üles inglitele. Joosepit on sageli kujutatud keppi käes hoidmas, eriti pungadega keppi. See viitab legendile, mis jutustab, et kui Neitsi Maarja oli neliteist aastat vana, jätsid kõik ta kosilased oma kepi templisse, lootes, et Jumal mõne märgi abil näitab, kes neist on Maarjale kõige sobivam kaasa. Hommikuks oli Joosepi kepp lehte läinud ja sellest tõusis lendu üks tuvi, kes üles taevasse lendas. Kas Joosep silmitseb maalil tuvi või ingleid, on raske öelda, kuid ta on ilmselt ainuke, kes ingleid märkab ja näeb.

Kogu stseen toimub paleesarnase ehitise varemetes, mis sümboliseerib vana korra hääbumist ja kadumist ning uue sünni. Varemetes kasvavate taimede seas on äratuntav ohakas, mis oma okkalisuse tõttu on saanud üheks Kristuse kannatuste ja eriti tema okaskrooniga kroonimise sümboliks.

Kolm kuningat, kes kuuluvad erinevasse rassi ja vanusegruppi, esindavad Kristuse kuningriigi universaalsust. Kuningate kaasa toodud kingitused – kuld, mürr ja viiruk – kannavad endas erinevat tähendust. Kuld sümboliseerib puhast valgust – taevast elementi, milles elab Jumal. Seda on kasutatud ka külluse ja kuninglikkuse väljendamiseks. Kuld on kink kuningale, viiruk kingitus Jumalale ja mürr kui surma ja

kaduvuse sümbol kingitus kannatajale. Kristlastele sümboliseerivad need kingid rikkuse ja jõu, imetluse ja eneseohverduse pakkumist Kristusele.

Kõige vanema kuninga Caspari kübaral on näha kuningavõimu sümbolit, vapiliiliat (*fleur-de-lis*), mis esineb sageli kuningatest pühakute kroonidel ja skepritel ning mida on kasutatud Neitsi Maarja kui taevase kuninganna kujutamisel. Caspari skepter on Maarja ees maas ning see võib sümboliseerida alandlikkust Maarja ja Jeesuslapse ees.

Kuningas Balthasar kannab valget stoolat, mis on preesterliku väärkuse ja võimu märk ning võib vihjata preesterkuningale.

Melchiori kuldset mantlit ääristab hermeliin e kärbinahk – kärpi kasutati puhtuse sümbolina, sest tal on valge kasukas ja tema kohta käibis legend, et ta oli nõus pigem surema kui roojaseks saama. Üks Melchiori saatjatest tema selja taga hoiab käes mantlit ja mõõka, mis on viide Pühale Martinusele, keda on kujutatud mõõga ja mantliga, mille ta tegi pooleks, et jagada selle soojust kerjusega.

Joosepi ja Maarja vahelt paistev härg oli juutide ohvriloom. Härga kasutati renessansiaegsetel maalidel sageli juudi rahvuse tähistamiseks. Ta oli ka kannatlikkuse ja tugevuse sümbol. Peaaegu alati esinevad eesel ja härg Jeesuse sünni kujutavatel piltidel koos. Mõningates varakristlike usuisade kirjutistes on härg Kristuse kui tõelise ohvri sümbol. Kunstis kasutati härga tavaliselt kõigi nende tähistamiseks, kes kannatlikult oma iket taluvad ja vaikides teiste heaks töötavad. Tiivuline härg on Püha Luuka atribuut ja pildil on ka viited Luuka evangeeliumile: inglid teatavad karjustele Kristuse sünnist. Eeslit näeme kõige sagedamini Jeesuse sünni kujutavatel maalidel. Eesel ja härg sümboliseerivad seda, et alandlikumad loodud loomade seast viibisid Jeesuse sünni juures ja tundsid temas ära Jumala poja. Nende viibimisele Kristuse sünni juures vihjab Jesaja ennustus Js 3:1: „Härg tunneb oma peremeest ja eesel oma isanda sõime“.



Illustratsioon 19. Jan Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“, detail härjast ja inglist, u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London

Väga väikse detailina on maalil näha ka jäära (kõige vanema kuninga pea kohal asetseval kapiteeli bareljeefil), Iisaki ohverdamise stseenis. Et jäära on karja juht, kasutati teda vahel Kristuse sümbolina. Lisaks oli jäära loom, kes sattus Jumal tahtel okaspöösasse, nii et Abraham võis ta oma poja Iisaki asemel ohverdada: nii sümboliseerib ta Kristust, kes krooniti okaskrooniga ja ohverdati inimkonna eest. Üldises tähenduses kasutati jäära jõu sümbolina.

Pildil näeme ka kahte koera, kes sümboliseerivad valvsust ja truudust, neid on sageli kujutatud ka abielutruuduse sümbolina koos abielus naisega.

Gossaerti maal ei kujuta mitte üksnes Piibli stseeni Matteuse evangeeliumist vaid peegeldab ka kaasaegseid poliitilisi ja sotsiaalseid struktuure. Pildil hakkab silma ka kontrast püha perekonna alandlikkuse, lihtsuse ja tagasihoidlikkuse ning kuningate külluse vahel, maise võimu ja taevase autoriteedi vahel. Püha jutustus on muutunud õukondlikuks vaatamänguks.

Gossaerti teos on heaks näiteks sellest, kuidas 16. sajandi kunstnikud kohandasid religioossed teemad kiiresti muutuva ühiskonnaga.

## 5. A. Düreri „Tarkade kummardamise“ ja J. Gossaerti „Kuningate kummardamise“ võrdlev analüüs

Albrecht Dürer ja Jan Gossaert maalid oma teosed 16. sajandi alguses, kui Euroopas olid juba toimunud suured majanduslikud ja ühiskondlikud muutused, mis avaldasid tugevat mõju kiriku juhtivale positsioonile, ning ajaliselt oli väga lähedal reformatsioon. Muutuste suureks liikumapanevaks jõuks oli humanistlik liikumine, mis tekitas muutusi ka kunstis, kirjanduses ja hariduses. 16. sajandi alguseks oli märkimisväärselt teisenenud ka arusaam kunstniku rollist: oskuslikust käsitöölisest ja tellija tahte täitjast oli saanud iseseisvam looja ja tõlgendaja. Ikonograafias tuli siiski järgida traditsioone ja tellija nõudmisi, kuid ka tellijad olid muutunud, sest religioosse sisuga teoseid ei soovinud enam ainult kirikud, vaid ka õukondlased, aadlikud ja uuskodanlus, kes tahtsid teha kirikule annetusi või oma kodu kaunistada.

Düreri „Tarkade kummardamine“ ja Gossaerti „Kuningate kummardamine“ kuuluvad mõlemad Põhja-Euroopa olulisemate epifaania-aineliste teoste hulka. Mõlemad maalid käsitlevad Matteuse evangeeliumi tekstilõiku Mt 2:1–12, kuid kunstnikud on tõlgendanud seda motiivi erinevate esteetiliste, teoloogiliste ja kultuuriliste rõhuasetuste kaudu.

Kumbki kunstnik ei ole seda kirjakohta kujutanud sõnasõnaliselt. Esimene erinevus on see, et maalidele on antud erinev pealkiri: Düreri teos kannab pealkirja „Tarkade kummardamine“ ja Gossaerti teos „Kuningate kummardamine“. Mt 2:1 ütleb: „Kui nüüd Jeesus oli sündinud kuningas Heroodese ajal Juudamaal Petlemma linnas, siis vaata, hommikumaalt saabusid tähetargad Jeruusalemma“.

Kuigi mõlemad teosed lähtuvad samast piibliloost, omandavad kummardajad kummaski maalid erineva tähendusliku rolli. Düreri visuaalses keeles mõjuvad tähetargad isikustatud inimestena, kelle keskseks omaduseks on sisemine tarkus ja vaimne äratundmine. Nende kehahoiak, pilk ja rahulik suhtlus Jeesuslapsega rõhutavad religioosset kontemplatsiooni. Dürer kujutab tähetarku kui humanistlikke otsijaid, kes jõuavad oma teadmiste ja vaimse tunnetuse kaudu tõeni. Selline käsitus sobib humanistliku maailmapildiga, mis valitses renessansi ajal põhja pool Alpe ja kus inimese mõistus ja vaimne otsing olid olulised teed jumaliku tunnetamiseni. Tähetarkade tähendus ei piirdu siin üksnes eksootiliste kuningatega, vaid nad esindavad inimese võimet Kristust ära tunda. Düreri puhul on oluline ka figuuride ja näoilmete

psühholoogiline usutavus. Tähetargad ei mõju ainult dekoratiivsete või rituaalsete tegelastena, vaid inimestena, kes osalevad sügavalt isiklikus religiooses kogemuses. Nende kummardamine väljendab alandlikkust ja vabatahtlikku allumist jumalikule autoriteedile, sest nad on kindlad, et nad on taevaseid märke õigesti lugenud ning kummardavad ja tunnustavad õiget Jumalat.

Gossaerti visuaalses keeles omandavad kuningad teistsuguse funktsiooni. Nad ei ole üksnes tarkuse kandjad, vaid eelkõige universaalse kuningliku võimu omajad ja erinevate maailmajagude valitsejad. Nende luksuslikud rõivad, saatjaskond, kalliskivid ja maneerlik kehahoiak rõhutavad eelkõige nende endi kuninglikku staatust. Nad on kuningad, kes tulid uut kuningat tervitama ja talle kingitusi tooma. Kuningate kummardamine on siin pigem poliitiline akt: maailma valitsejad tunnustavad kõrgemat, jumalikku kuningat.

Gossaert rõhutab kuningate eksootilisust ja laiapõhjalist esindatust. Erineva vanuse ja päritoluga kuningad sümboliseerivad erinevaid kontinente ning kogu inimkonna allumist Kristusele. Selline ikonograafia oli hiliskeskaegses ja renessansiaegses kunstis tihedalt seotud ideega katoliku kiriku universaalsusest (Tarnas 2023, 281). Kuningad ei ole niivõrd tõetsijad, kuivõrd suure maailma ja selle korra esindajad. Samuti tuleb Gossaerti maalil materiaalse tähtsuse teema rohkem esile kui Düreril.

Seega võiks öelda, et Düreri visuaalses keeles tähistavad tähetargad eelkõige inimese vaimset otsingut, tarkust ja sisemist äratundmist, samas kui Gossaerti visuaalses keeles sümboliseerivad kuningad maailma rahvaid, kuninglikku võimu ja kristluse universaalset triumfi.

Edasi keskenduvad kunstnikud kirjakohtadele Mt 2:9–11: „Ja vaata, täht, mille tõusmist nad olid näinud, käis nende eel, kuni jäi seisma selle paiga kohal, kus oli laps. Tähte nähes rõõmustasid nad üliväga.

Ja majja sisse astudes nägid nad last koos Maarja, tema emaga ja kummardasid teda tema ette maha heites, avasid oma aarded ning andsid talle kinke: kulda, viirukit ja mürrit“.

Mõlemad kunstnikud kujutavad Maarjat ja Jeesuslast kompositsiooni keskmes ning rõhutavad Jeesuslapse sakraalset tähendust. Kui Düreri kompositsiooni iseloomustab rahulik sümmeetria ja narratiivne selgus, mis peegeldab kunstniku huvi Itaalia renessansi perspektiivi- ja proportsiooniõpetuse vastu, siis Gossaerti kompositsioon on

tihedam, keerukam ja dünaamilisem. Gossaerti maalil jäävad Maarja ja Jeesuslaps küll kompositsiooni keskmesse, kuid vaataja tähelepanu hajub, sest neid ümbritsevad figuurid ja detailid täidavad peaaegu kogu pildiruumi. Gossaert loob mulje suurest pidulikust protsessioonist, kus tähelepanu ei keskendu ainult religioossele sündmusele, vaid ka kuningliku hiilguse demonstreerimisele.

Piiblitekstis mainitud tähe leiame ainult Gossaerti maalilt. See paneb mõtlema, miks Dürer nii olulise sümboli maalilt ära jättis. Tähte ja ingleid on näha tema samanimelisel gravüüril, mis valmis aasta enne maali, kuid maalil neid ei ole. Siin võib olla põhjuseks Düreri huvi loodusteaduste, astronoomia ja astroloogia vastu. Maalil, kus on kujutatud sinist taevast ja valgeid pilvi, ei saa samaaegselt särada täht. Mis oli teada ja näha tähetarkadele, ei pruukinud olla näha teistele.

Pühakirjas on öeldud „... ja majja sisse astudes ...“, kuid mõlema teose puhul asetub stseen varemetsesse ja kasutatakse varemelist arhitektuuri, rõhutamaks Vana Seaduse hääbumist. Varemete kujutamine on tööde puhul siiski märkimisväärselt erinev. Düreri puhul raamivad varemehed sündmust tagasihoidlikult ja aitavad rõhutada Kristuse sündimise vaimset tähendust. Gossaerti puhul muutuvad varemehed monumentaalseks ja dekoratiivseks. Klassikalised sambad ja skulptuurid detailid illustreerivad Gossaerti suurt huvi antiigi ja klassikalise arhitektuuri vastu, andes stseenile teatraalse mõõtme.

Kaasatoodud kingitused – imeliselt kujundatud ja kaunistatud kuldanumad, mis sisaldavad kuldmünste, viirukit ja kulda – näitavad nii Düreri kui Gossaerti professionaalseid kullassepaoskusi ja -teadmisi.

Pühakirjas ei nimetata tähetarkade arvu ega nimesid. Samuti pole Mt 2:1–12 mainitud ingleid, mis viitab sellele, et suur osa mõlema maali ikonograafiast põhineb hilisemal traditsioonil. Võib oletada, et mõlemad autorid on toetunud keskaegsele mõjukale legendikogumikule „Legenda Aurea“ („Kuldlegend“), mille autor on Jacobus de Voragine, kes sai 1275. aastal Genova peapiiskopiks. „Legenda Aurea“, mis sisaldab 153 hagiograafiat, oli aastail 1470–1530 kõige enam trükitud raamat Euroopas (<https://sourcebooks.web.fordham.edu/basis/goldenlegend/>).

Teose 1. köites, peatükis nimega „Epifaania“, kirjeldab Jacobus, kuidas Kristuse sünnist kolmeteistkümnendal päeval (6. jaanuaril) tulid kuningad Kristust kummardama, ning kui Kristus sai 29 aastat ja kolmeteist päeva vanaks, siis Püha Johannes ristas ta Jordani jões. Kui Kristus oli 31 aastat ja 13 päeva vana, siis muutis ta vee veiniks ja täpselt aasta

hiljem toitis ta viie leivaga viis tuhat inimest. Kõik need sündmused toimusid 6. jaanuaril, andes sellele päevale erilise tähenduse (Legenda Aurea).

Jacobuse järgi olid kuningad, kes tulid Jeesuslast kummardama, heebrea keeles Galgalath, Magalath ja Tharath, kreeka keeles Appelius, Amerius ja Damascus ning ladina keeles Caspar, Melchior ja Balthasar (Legenda Aurea).

Kolme kuninga idee võis kujuneda välja ka kolmest kingitusest ning Vanast Testamendist pärit kuningamotiivide põhjal.

Mõned motiivid võivad olla veelgi vanemad. Iidses Babüloonias tuntud Anu Taevase Karjase tähekonstellatsiooni kõrval on konstellatsioon nimega Suur Taevane Härg (Brady 2013, 454) ning nende vahetus läheduses Vana Mees – Enmešarra, Enlili iidne esivanem (MUL.APIN).

Mõlemal maalil võime näha Jeesuse ja Maarja taga härga ja nende ees põlvitamas kõige vanemat kuningat.

Dürer, kes huvitus astronoomiast, lõi 1515. aastal kaks kuulsat taevakaarti, kujutades põhjapoolkera ja lõunapoolkera tähti. Kaardid, kus tähekonstellatsioone on kujutatud loomade ja müütiliste figuuridena, olid ühed esimesed trükitud tähekaardid. Düreri maal valmis 11 aastat enne tähekaarte ja ei ole võimalik neid teoseid omavahel siduda, kuid Düreri huvi iidsete teadmiste vastu võis tema töödes peegelduda.

Mõlemad teosed, nii Düreri „Tarkade kummardamine“ kui ka Gossaerti „Kuningate kummardamine“, näitavad, et renessansiaegne religioosne kunst ei olnud üksnes piibliteksti illustreerimine, vaid selle aktiivne teoloogiline ja kultuuriline tõlgendus. Nende maalide kaudu muutub Matteuse evangeeliumi lugu visuaalseks vahendiks, mille abil väljendati nii religioosseid ideaale, humanistlikke väärtusi kui ka renessansiaja arusaama maailmast ja võimust.

## Kokkuvõte

Käesoleva magistritöö eesmärk oli uurida Matteuse evangeeliumi perikoobi Mt 2:1–12 visuaalset tõlgendamist Euroopa kunstis 16. sajandi alguses Albrecht Düreri maali „Tarkade kummardamine“ (1504) ja Jan Gossaerti maali „Kuningate kummardamine“ (u 1500–1515) näitel. Töö keskseks uurimisküsimuseks oli, kuidas tõlgendavad need kaks kunstnikku Mt 2:1–12 teoloogilist sisu, kujutades Kristuse sünni ja tähetarkade/kuningate kummardamist.

Töö esimeses osas läbi viidud eksegeetiline analüüs näitas, et Matteuse evangeeliumi tähetarkade ja tähe motiiv ei ole üksnes narratiivne element, vaid teoloogiliselt ja kultuuriliselt mitmekihiline konstruktsioon, mis ühendab juudi pühakirjatraditsiooni, antiikse astroloogilise maailmapildi ja varakristliku teoloogilise refleksiooni.

Teises peatükis käsitletud 16. sajandi alguse kultuuriline ja religioosne kontekst võimaldas mõista, et renessansi aja kunst ei olnud enam ainult kiriklik õpetusvahend, vaid üha enam iseseisev tõlgendusruum. Kunstniku roll muutus: käsitöölisest sai intellektuaalne looja, kes osales aktiivselt teoloogiliste ja kultuuriliste tähenduste kujundamises. Nii Düreri kui ka Gossaerti looming peegeldab seda muutust selgelt.

Albrecht Düreri teose „Tarkade kummardamine“ analüüs näitas, et kunstnik ühendab põhja pool Alpe kunstile omase olnud detailitäpsuse Itaalia renessansi ideaalse proportsiooni ning ruumilise ja kompositsioonilise selgusega. Düreri teos kujutab epifaaniat eelkõige teoloogilise ilmutuse sündmusena, kus kogu kompositsioon suunab tähelepanu Jeesuslapsele kui maailma lunastajale. Varemed, valgus ja loodus loovad sümbolse ruumi, milles vana asendub uuega. Tähetarkade erinev vanus, päritolu ja kingitused rõhutavad Kristuse universaalset tähendust kogu inimkonnale. Düreri käsitluses on tähetargad eelkõige vaimsed otsijad, kelle teekond väljendab inimese sisemist transformatsiooni kohtumisel jumaliku ilmutusega.

Jan Gossaerti teose „Kuningate kummardamine“ analüüs tõi esile teistsuguse lähenemise samale pühakirjatekstile. Gossaerti loomingus põimuvad flaami traditsioon, Itaalia renessansi mõjud ja õukondliku esinduslikkuse kujutamine. Tema käsitus on rikkalikum, dekoratiivsem ja monumentaalsem ning rõhutab rohkem kuninglikkust ja hiilgust. Tähetarkadest on saanud erinevate maailmajagude kuningad, kelle kaudu väljendub kogu maailma allumine Kristusele. Samas säilitab Gossaert detailirohkuse ja

sümbolismi, mis oli omane kunstile põhja pool Alpe. Tema teoses on oluline koht arhitektuursel ruumil, luksuslikel materjalidel ja eksootilistel detailidel, mis loovad visuaalselt võimsa ja piduliku epifaaniastseeni.

Võrdlev analüüs näitas, et kuigi mõlemad kunstnikud lähtuvad samast piiblitekstist ja kristlikust ikonograafilisest traditsioonist, tõlgendavad nad seda erinevate rõhuasetustega. Düreri käsitus on introspektiivsem ja teoloogiliselt kontsentreeritum, rõhutades inimese ja Jumala kohtumist ning sisemist muutust. Gossaert loob mulje suurest pidulikust protsessioonist, kus tähelepanu ei keskendu ainult religioossele sündmusele, vaid ka kuningliku hiilguse demonstratsioonile, tuues esile Kristuse kuningliku tähenduse. Mõlema kunstniku puhul ei ole tegemist üksnes Mt 2:1–12 illustreerimisega, vaid visuaalse tõlgendusega, kus kunstnik osaleb teoloogilise tähenduse loomises mitmekülgse sümboolika abil.

Käesolev töö kinnitab, et epifaania ikonograafia 16. sajandi alguse Euroopa kunstis oli mitmetähenduslik ja selles peegeldusid nii piibliteksti tõlgendustraditsioonid, renessansiaja humanistlikud ideed kui ka erinevate kultuuriruumide mõjutused. Düreri ja Gossaerti teosed näitavad, kuidas üks ja sama pühakirjatekst võib saada aluseks erinevatele, kuid teoloogiliselt põhjendatud visuaalsetele lahendustele.

Seega võib järeldada, et 16. sajandi alguse Euroopa kristlik kunst ei toimi mitte ainult pühakirja illustratsioonina, vaid iseseisva teoloogilise mõtestamise vormina, ning see võimaldab piibliteksti tähendusi edasi anda viisil, mis ületab sõnalise väljenduse piirid ja kutsub vaatajat kaasa mõtisklema.

## Summary

### **Depicting Mt 2:1–12 in Early 16th Century European Art through the Examples of Albrecht Dürer and Jan Gossaert**

The aim of this master's thesis was to examine the visual interpretation of the Gospel of Matthew pericope Mt2:1–12 in early 16th century European art through the examples of Albrecht Dürer's painting *Adoration of the Magi* (1504) and Jan Gossaert's painting *Adoration of the Kings* (c 1500–1515). The main research question of the thesis was how these two artists had interpreted the theological content of Mt 2:1–12 featuring the birth of Christ and the adoration of magi/kings.

The exegetical analysis conducted in the first part of the thesis demonstrated that the motifs of the magi and the star in the Gospel of Matthew are not merely narrative elements but they form theologically and culturally multilayered construction that combines Jewish scriptural tradition, the astrological worldview of antiquity, and early Christian theological reflection.

The second chapter, which examined the cultural and religious context of the early 16th century, made it possible to understand that Renaissance iconographic art was no longer merely an ecclesiastical teaching tool but was increasingly becoming a form of expressing an independent interpretation. The role of an artist changed: from craftsman to intellectual creator who actively participated in shaping the theological and cultural meaning of his work. The works of both Dürer and Gossaert clearly reflect this transformation.

The analysis of Dürer's *Adoration of the Magi* showed that the artist combined the detailed precision characteristic of Northern European art with the ideal proportions, spatial coherence, and compositional clarity of the Italian Renaissance. Dürer's work presents the Epiphany primarily as an event of theological revelation, in which the entire composition draws viewer's attention to the Christ Child as the Saviour of the world. The ruins, light and natural environment create a symbolic space in which the old is replaced by the new. Different ages, origins and gifts of the Magi emphasize the universal significance of Christ for all humanity. In Dürer's interpretation, the Magi are primarily spiritual seekers whose journey expresses the inner transformation of the human being through an encounter with the divine revelation.

The analysis of Gossaert's *Adoration of the Kings* revealed a different approach to the same biblical text. In Gossaert's work, Flemish tradition, Italian Renaissance influence, and courtly magnificence are intertwined. His interpretation is richer, more decorative, and more monumental, placing greater emphasis on royalty and splendour. The Magi have become kings representing different parts of the world, through whom the submission of the whole world to Christ is expressed. At the same time, Gossaert preserves the richness of detail and symbolism characteristic of Northern European art. Architectural space, luxurious materials, and exotic details play an important role in his painting, creating a visually powerful and ceremonial Epiphany scene.

The comparative analysis demonstrated that although both artists draw upon the same biblical text and Christian iconographic tradition, they interpret it with different emphases. Dürer's approach is more introspective and theologically concentrated, emphasizing the encounter between humanity and God as well as inner transformation. Gossaert creates the impression of a grand ceremonial procession in which the attention is directed not only to the religious event but also to the display of royal magnificence, highlighting the royal significance of Jesus Christ. In the works of both artists, the paintings are not merely illustrations of Mt 2:1–12 but visual interpretations in which the artist participates in the creation of theological meaning through multifaceted symbolism.

The thesis confirms that the iconography of the Epiphany in early 16th century European art was multilayered and reflected biblical interpretative traditions, the humanistic ideas of the Renaissance and the influence of different cultural background. The works of Dürer and Gossaert demonstrate how one and the same scriptural text can become the basis for different yet theologically grounded visual solutions.

It may therefore be concluded that early 16th century European Christian art functioned not merely as biblical illustration but as an independent form of theological interpretation which enabled to communicate the meaning of biblical text in ways that transcend the limits of verbal expression inviting the viewer into contemplation.

## **Kasutatud allikad ja materjal:**

Ainsworth, Maryan W., Alsteens, Stijn Orenstein, Nadine M. (2012) *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works*. New York. The Metropolitan Museum of Art.

Brady, Bernadette (2013) *The Star of Bethlehem and Luke's Shepherds: an Exploration of the Astrological Features of the Nativity Stories*. Proceedings of the 20th Conference of the European Society for Astronomy in Culture. Koostanud Ivan Sprajc, Peter Pehani. Ljubljana.

Brinkley, Carolyn (2016) *Albrecht Dürer's „Adoration of the Magi“*  
<https://lutheranreformation.org/history/albrecht-durers-adoration-of-the-magi/>  
21.05.2026

Büttner, Frank, Gottdang Andrea (2014) *Sissejuhatus ikonograafiasse. Piltide sisulise tõlgendamise võimalusi*. Tallinn. Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Campbell, Lorne (2014) *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*. London: National Gallery Company and Yale University Press, 2014  
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-the-adoration-of-the-kings> 21.05.2026

Evans, Craig A. (2012) *Matthew. New Cambridge Commentary*. New York. Cambridge University Press.

Ferguson, Georg (1954) *Signs and Symbols in Christian Art*. Oxford University Press.

Harbison, Craig (2002) *Reenessskunst põhja pool Alpe*. Tallinn. Kirjastus Kunst.

Hegedus, Tim (2007) *Early Christianity and Ancient Astrology*. New York. Peter Lang Publishing, Inc.

Hodge, Susie (2016) *Art in Detail. 100 Masterpieces*. London. Thames & Hudson.

Jones, Susan Frances (2011) *Van Eyck to Gossart: Toward a Northern Renaissance*. London. National Gallery Company.

Kavaler, Ethan Matt (2012) Article *Gossaert as an Architect*. Ainsworth, Maryan W., Alsteens, Stijn Orenstein, Nadine M. (2012) Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. *The Complete Works*. New York. The Metropolitan Museum of Art.

Langmuir, Erica (1994) *The National Gallery Companion Guide*. London. National Gallery Publications.

*Legenda Aurea* <https://sourcebooks.web.fordham.edu/basis/goldenlegend/>  
21.05.2026

MUL.APIN (Babüloonia astronoomia ja astroloogia tekstikogumik)

*Piibel* (2018). Tallinn. Eesti Piibliselts.

Panofsky, Erwin (2005) *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton. Princeton University Press.

Piper, David (2006) *Kunsti ajalugu*. Tallinn. Varrak.

Price, David H. (2021) *In the Beginning was the Image. Art and the Reformation Bible*. Oxford. Oxford University Press.

Schnieders, Paul C. (2012) *The Book of Enoch. Complete Edition*. USA. International Alliance Pro-Publishing.

Schoener, Gustav-Adolf (2023) *Astrology in European Religious History*. Berlin. Peter Lang GmbH.

Seiss, Joseph (2015) *The Gospel in the Stars*. Eastford. Martino Publishing.

Taner, Melis (2007) *Accompanying the Magi: Closeness and Distance in Late Medieval Central European Adoration of the Magi*. Ma/MPhil thesis, Central European University.

Tarnas, Richard (2023) *Õhtumaa vaimu passioon*. Postimehe Kirjastus.

## Illustratsioonid

**Illustratsioon 1.** Albrecht Dürer, „Adam ja Eeva“, 1504, vasegravüür. Allikas: The Metropolitan Museum of Art –

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222>

**Illustratsioon 2.** Albrecht Dürer, „Neli apostlit“, 1526, õli puidul. Allikas: wikipedia –

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Four\\_Apostles](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Apostles)

**Illustratsioon 3.** Albrecht Dürer, „Melanhoolia I“, 1514, vasegravüür. Allikas: The Metropolitan Museum of Art –

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228>

**Illustratsioon 4.** Albrecht Dürer, „Püha Hieronymus oma töötoas“, 1514, vasegravüür.

Allikas: Ashmolean Museum – [https://www.ashmolean.org/st-jerome-his-study#listing\\_156896\\_0](https://www.ashmolean.org/st-jerome-his-study#listing_156896_0)

**Illustratsioon 5.** Albrecht Dürer, „Philipp Melanchthoni portree“, 1526, gravüür.

Allikas: The Metropolitan Museum of Art –

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364491>

**Illustratsioon 6.** Albrecht Dürer, „Tarkade kummardamine“, 1504, õli puidul. Allikas:

Uffizi Gallery – <https://www.uffizi.it/en/artworks/adoration-of-the-magi-durer>

**Illustratsioon 7.** Albrecht Dürer, „Tarkade kummardamine“ (detail), 1504, õli puidul.

Allikas: Uffizi Gallery – <https://www.uffizi.it/en/artworks/adoration-of-the-magi-durer>

**Illustratsioon 8.** Albrecht Dürer, „Tarkade kummardamine“ (detail), 1504, õli puidul.

Allikas: Uffizi Gallery – <https://www.uffizi.it/en/artworks/adoration-of-the-magi-durer>

**Illustratsioon 9.** Albrecht Dürer, „Tarkade kummardamine“ (detail), 1504, õli puidul.

Allikas: Uffizi Gallery – <https://www.uffizi.it/en/artworks/adoration-of-the-magi-durer>

**Illustratsioon 10.** Jan Gossaert (Mabuse), „Danae“, u 1527, õli puidul. Allikas: Alte

Pinakothek – <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/7yxYmBnxYm>

**Illustratsioon 11.** Jan Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“ (detail), u

1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London –

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-the-adoration-of-the-kings>

**Illustratsioon 12.** Jan Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“, friisi detail putodega, u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London – <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-the-adoration-of-the-kings>

**Illustratsioon 13.** Jan Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“, kapiteeli detail putodega, u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London – <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-the-adoration-of-the-kings>

**Illustratsioon 14.** Albrecht Dürer, „Püha Eustacius“, u 1501, vasegravüür. Allikas: The Metropolitan Museum of Art – <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336232>

**Illustratsioon 15.** Jan Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“, kuningas Melchiori detail, u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London – <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-the-adoration-of-the-kings>

**Illustratsioon 16.** Jan Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“, Balthasari detail, u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London – <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-the-adoration-of-the-kings>

**Illustratsioon 17.** Jan Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“, kunstniku nime detail, u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London – <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-the-adoration-of-the-kings>

**Illustratsioon 18.** Jan Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“, teenri detail kunstniku nimega, u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London – <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-the-adoration-of-the-kings>

**Illustratsioon 19.** Jan Gossaert (Mabuse), „Kuningate kummardamine“, detail härjast ja inglüst, u 1500–1515, õli puidul. Allikas: National Gallery, London – <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-the-adoration-of-the-kings>