

VI. ANALÜÜSID

I. Poliitiline keha: Michelangelo „Taavet“ (1504)

Michelangelo „Taavet“ kuulub kunstiajaloo kõige tuntumate teoste hulka. See ei eksisteeri visuaalselt mitte ainult kunstiarmastajate jaoks. Sagedasti reprodutseerituna on ta ühtviisi tuttav nii neile, kes Itaalias reisides uurivad reisijuhte, saadavad puhkuselt postkaarte ja ostavad meeneid, kui ka neile, kes lappavad ajakirju ja satuvad kuulutuste peale, mis reklaamivad kehahooldust habemeajamisvedelikest kuni keha korrigeerimiseni. Ja lõpuks tuntakse „Taavetit“ ka seepärast, et ta pääseb meie vahetusse ümbrusesse, seistes vaheldase ja materjaliesteetika seisukohalt vähekuluka reproduktsooina naabri aias või kaunistades kaupluse vaateaknaid. Skulptuur on muutunud kindlaid väärtushinnanguid kehastavaks ikooniks, mille repliigid võivad tänapäeval täita eri meediumites mitmesuguseid eesmärke (ill 10, 11).

Ent ka valgest Carrara marmorist originaal, mille reprodutseerimisest võime siinkohal loobuda tänu selle olemasolule visuaalses mälus, pole mitte alati olnud muuseumiobjekt (Bracci *et al.* 2004). Alles 1873. aastal viidi monumentaalne kuju, mille kõrgus koos sokliga on üle 5 m, spetsiaalselt selleks sisustatud kuppelsaali Firenze Kunstiakadeemias, mille 18. sajandil loodud kunstikogu pidi tulevaste kunstnike silme ees hoidma eeskuju väärivaid mineviku-teoseid – seda vaadet rotundis näitab „Taaveti“ pusle (ill 12). Tänu „Taavetile“, mis seoses Itaalia rahvusriigiks kujunemisega stiliseeriti 19. sajandi teisel poolel kultusobjektiks, tugevnes väliskülalistele avatud kunstikogu külgetõmbejõud veelgi. Alates 1504. aastast oli skulptuur seisnud Firenze Piazza della Signoria, otse linnavalituse hoone Palazzo della Signoria, mis hiljem saab nime Palazzo Vecchio, sissepääsu ees. Pärast kuju ümberkolimist kunstiakadeemiasse võtab selle koha sisse üks neljast kipskoopist, mis vormiti

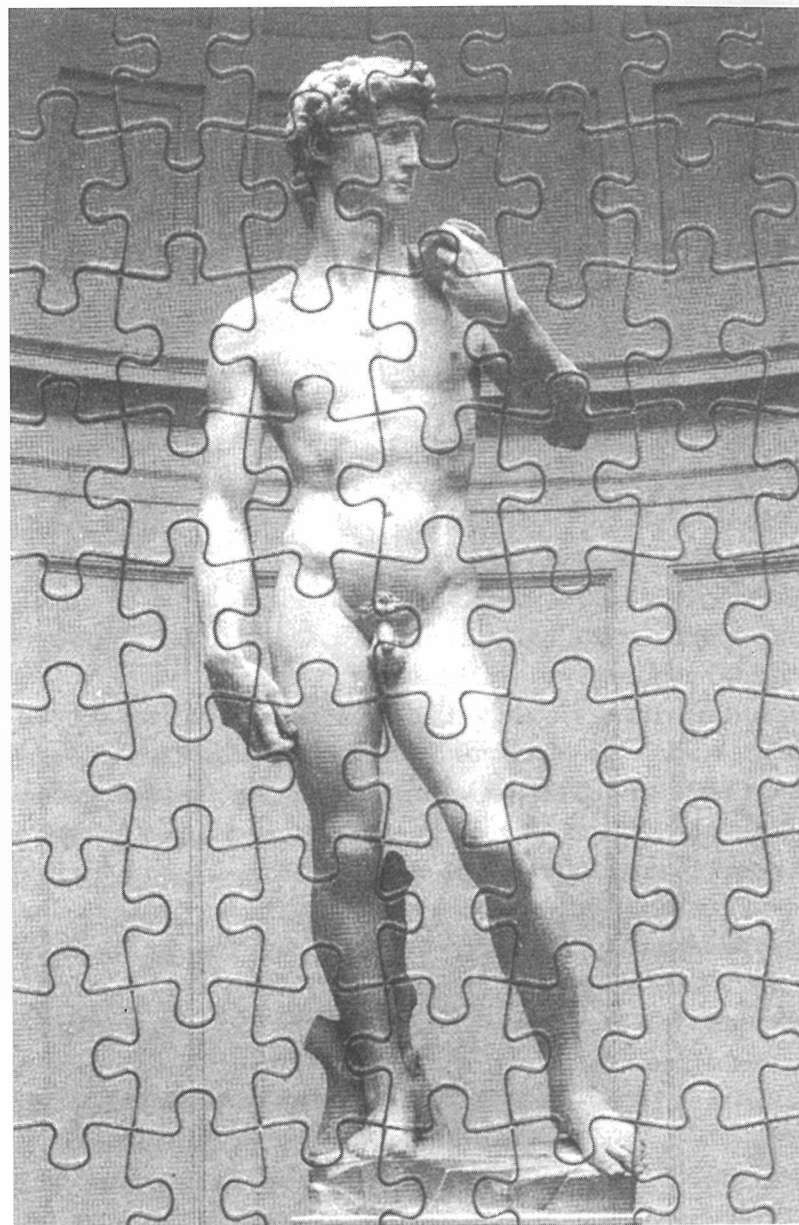
Ill 10. Vaateakna-
kujundus Michelangelo
„Taaveti“ peaga



Ill 11. 1. septembril
2008 ilmunud ajakirja
Der Spiegel esikaas
Michelangelo „Taaveti“
peaga

„Taavetist“ 1847. aastal. Ent Michelangelo marmorkuju taaspüstitamisega muuseumiõhustikku ei toimunud siiski tähendusnihet poliitiliselt raidkujult eelkõige esteetiliste konnotatsioonidega kunstiteoseks. Pigem oli „Taavet“ algusest peale mõlemat: kunsti-teos, mis püüdis leida endale koha kujuteldavas kunstiajaloos, ja poliitiline propagandavahend, mis üritas ühe idee najal enda poole võita võimalikult palju inimesi. Teisisõnu: tolle alasti noore mehe üleelusuuruse marmorkuju poliitiline veenmisjõud on algusest peale seisnenud tema kunstipärasuses, mis leiab väljenduse kuju tasakaalustatud kehahoiakus ja sametiselt helkleva kivi pinnatööt-luses. Tõsiasi, et vaatamata muutunud tähendustele toimib see seos läbi mitme sajandi, tuleneb sellest, et meie uusaegse kunstimõist-mise olulised alused lähtuvad Itaalia renessansist.

„Taaveti“ tellimus, mille alles nooruke Michelangelo sai 1502. aastal, oli Firenze Vabariigile, mis asus tollal nii sise- kui ka välis-poliitiliselt tugeva surve all (Verspohl 2001), omamoodi prestiiži-projekt. Medicite perekond, kes oli mitu aastakümnet peaaegu ainsana valitsenud, oli 1494. aastal linnast pagendatud ja valmistus Rooma paavsti ning Firenzesse jäänud poolehoidjate toel Firenzesse naasma. Medicitest valitsejatele järgnenud dominiiklane Savona-rola, kelle allakäiguvisioonidest ja luksusevaenulikkusest kantud jutlused köitsid rahvahulki, oli suutnud linnas luua teokraatia, toe-tudes ka vähem jõukate elanike kihtidele. Varem juba ekskommu-nitseeritud kui hereetik, mõisteti Savonarola surma ketseriprotses-sis, mille linnavalitsus paavsti surve korraldas, ning poodi 1498. aastal koos kaasvendadega avalikult Piazza della Signorial. Tema surnukeha põletati sealsamas. Sestsaadik valitses sisepoliitiliselt pinev patiseis optimaatide, s.t jõukate perekondade rühma, ja *popu-lari*, väheste rikaste tsunftiliikmete vahel, keda toetasid rikastest ja põlistest perekondadest pärit Medicite-vastased. Veneetsia ja kiriku-riik üritasid oma kaubandusliku võistleja Firenze heitlikust olukor-rast iseenda majandushuvide ülesehitamisel kasu lõigata: Veneetsia ja Medicid toetasid suurte rahasummadega Pisat sõjas Firenze vastu ja lõunast ründas Toscanat paavsti poja, Romagna hertsogi Cesare



Ill 12. Michelangelo „Taavet“ (1504) postkaartpuslena

Borgia sõjavägi. Suureformaadilise Taaveti kuju tellimuse eest tasudes järgis sinjoriia üht eripärast Firenze tava: 15. sajandi algusest peale sümboliseeris Taavet Firenzet.

„David florentinus“ andis ühele kristlikus ikonograafias hilisantiigist saadik kinnistunud kujule (Wyss 1968) uue, poliitilise tähenduse. Taavet on vana testamendi ajalooline tegelane. Ta oli algul karjane ja seejärel harfimängija Sauli õukonnas, kuni ta 1004. a. eKr Sauli järglasena kuningaks salviti. Piibel jutustab Taaveti sündmusrikkast ja pikast elust (VT, 1Sm 16–31, 2Sm 1–12, 1Kn 1:1–38 ja 2:1–11; samuti Aj 11–29 ja Srk 47:11–13), ohtratest võitlustest, lähedaste inimeste kaotusest ja usu proovilepanekust. Keskajal said populaarseks esmajoones kaks piltlikku kujutist: kuningas Taavet patriarhide ja prohvetite eestvedajana, näiteks portaalidel või kirikuakendel, ja nooruke karjane Taavet, kes vaid lingu abil sai jagu hiiglasest Koljatist, lõi viimasel tema enda mõõgaga pea otsast ja päästis oma rahva niimoodi hukust. Tolle episoodi populaarsust tuleb seletada selge dispositsiooniga, mis oli arusaadav ka ilma õpetatud teoloogilise eksegeesita: Taaveti võitlus Koljatiga oli Hea võitlus Kurjaga, nõrga väikese võit ülbe suure üle, õigluse poolt ja ebaõigluse vastu langetatud otsus. Kui Firenze oli 1416. aastal suutnud võita tollal vaenulikke linna Milanot, Pisat ja Napolit või mõjutanud neid suurte summade tasumisega rahulepingut sõlmima, lasi sinjoriia Palazzo della Signoriale püstitada oma võitude auks Donatello tahutud noorusliku marmor-Taaveti, kelle jalge ees lebab Koljati pea. Siit saab alguse tõlgendusviis, mis võrdleb Firenzet Taavetiga, ent see pole veel kuigi kindlalt juurdunud. Kui Medicid lasevad pool sajandit hiljem oma uue linnapalee õuele püstitada sama skulptori pronksist Taaveti kuju, ei jäta soklikiri enam mingit kahtlust: noor Taavet sümboliseerib Firenze Vabariiki, mis saab edukalt jagu oma üleolevatest ja vaid pealtnäha tugevamatest välis- ja sisevaenlastest (Pfisterer 2002: 362).

Juudit ja Olovernes See, kui olulisele kohale asetus Taaveti kuju nüüd poliitilises diskursuses, ilmneb ka asjaolust, et sinjoriia lasi „Taaveti“ pärast Medici tegevdamist otsemaid Palazzo della Signoriasse üle tuua.

Propagandistlikel eesmärkidel võtsid perekonna vaenlased oma valdusse veel ühe Medici kogust pärit ja samasuguste poliitiliste konnotatsioonidega Donatello pronkskuju – skulptuurigrupi „Juudit ja Olovernes“. Seda vana testamendi apokriivaraamatutest pärit motiivi lesknaisest Juuditist, kes läheb oma rahva päästmiseks vaenlase väepealiku laagrisse, joodab tolle purju ja lööb tal pea maha, kasutati nüüd nagu Taavetitki Medici-vastases tähenduses kui võrdpilti austusväärse vabariigi võidust mõõdutundetu türanni üle. Avalikkuse omandusse üle toodud, pandi „Juudit ja Olovernes“ kõigepealt püsti Palazzo della Signoria sissepääsu ette, kus too skulptuurigrupp 1504. aastal Michelangelo monumentaalse „Taaveti“ vastu välja vahetati. Nende sündmuste puhul tuleb ilmsiks veel üks aspekt: usk pildimaagiasse (Wolf 2003). Pildil käsitletud teemad hõivati poliitilise kuvandi huvides ja neid ei kasutatud mitte ainult linna argitegelikkuse tõlgendamisel, mida samuti seeläbi mõtestati. Pigem näidati sel kombel, et omanikuvahetusega koos sai üle kantud ka pildiga seotud võim (Bredekamp 1995). Michelangelo tellimuse eest tasumine ning „Juuditi ja Olovernese“ asendamine „Taavetiga“ kinnitab, et 16. sajandi algul ihati ilmselt mingit teistsugust, Medici ajalooost lahutatud esindamise vormi.

Ent mida tajusid firenzelased, kui hiigelsuur kuju 1504. aasta hilissuvel valitsuse residentsi ees katte alt vabastati? Nagu ikka, kui tegu on ajalooliste vaatlejate taju rekonstrueerimisega, sõltume me lõppjäreldest. Muutunud ei ole mitte ainult kultuurilised eeltingimused, milles me tänapäeval Michelangelo „Taavetit“ näeme. Juba kuju püstitamise olukord oli toona täiesti erinev sellest, milles me praegu tajume kipskoopiat Piazza della Signoria: hilisem nn Palazzo Vecchio oli alles omaette seisev hoonekuup, mille kindlustusotstarve oli päevselge; hoone läänetiiva sissepääsu vastas asus põigiti Loggia dei Lanzi, mida kasutati kujude püstitamiseks. Alles 16. sajandi keskpaigas, kui Firenzesse naasnud Medici tõusid Toscana suurhertsogiteks, tekkisid Arno kalda äärsele vabale maalale nüüdseks laienenud valitsusala haldamiseks vajalikud hooned, Uffizi, mis on tänapäeval kasutusel muuseumina. Ka Piazzale alles

Medicite valitsusajal püstitatud vabaplastika – Baccio Bandinelli „Herakles ja Cacus“ (1525–1534) täiendusena „Taavetile“, Bartolomeo Ammannati Neptuni purskkaev (1560–1575) ja Giambologna loodud Cosimo I ratsamonument – ühtlustavad tänapäeval *gigante* – nagu rahvasuu „Taavetit“ juba tema sünniaegadest alates nimetas – optiliselt esilduvat rolli.

Ajalooline
vaatleja

Kui kaasaegseid seiku saab rekonstrueerida suhteliselt lihtsalt, siis küsimusele, kuidas nägi rahvas „Taavetit“, on sootuks keerulisem vastata. Tänu kunstiajaloole kaldume Firenze kunstiteoste ajalugu tajuma humanistlikult haritud ringkondade vaatenurgast, mida on kahtlemata oluliselt kujundanud kunstiteoreetilised diskussioonid. Kuid nii heidame kõrvale teised tajupositsioonid, näiteks Savonarola tuliste pooldajate või madalamate tsunftide liikmeks konna omad, mida tuleks 16. sajandi alguse linnapoliitika kõikuva tasakaalu juures silmas pidada. Savonarola ärgitas oma ilmaliku luksuse vastu suunatud jutlustega hävitama ka kunstiteoseid, mida tema valitsusajal põletati avalikel nn edevuse tuleriitadel. Kunstiteosed, mis näitasid leidlikke, loovaid pilte, ja kunstinauding, mille puhul tunti rõõmu maistest asjadest, olid langenud kahtluse alla kui jumalateotus. Samuti unustame liiga ruttu, et ühiskondlik eliit tülit- ses tollal veriselt ja nende ajalugu kujundasid mõrvad, tapmised ja parimal juhul maalt pagendamised. Kunstiküsimustes tooniandjad toetasid erinevaid poliitilisi huvisid ega seisnud üheainsa idee eest: „Juuditi ja Olovernese“ juhtum näitab, et see skulptuur ei suutnud (enam) täita samasugust rolli, nagu oodati Michelangelo „Taavetilt“.

Kui Michelangelo „Taavet“ püstitati väga teatraalses vormis avalikku ja vabalt ligipääsetavasse kohta, mis ühemõtteliselt seos- tus kujutlustega poliitilisest võimust (Trachtenberg 1997), nägid firenzelased neile linnapoliitilistest vaidlustest tuttavat tegelast, kuid ebaharilikul kujul, justkui mõnda tuttavat, kes on oma väli- must muutnud. Hiiglane mitte ainult ei ületanud suuruselt kõiki teisi raidkujusid, mis olid linnaruumis samal tasapinnal tajutavad. Lisaks näitas Michelangelo oma „Taavetit“ aktifiguurina, peaaegu ilma igasuguse jutustava vihjeta piibliinesele – kontekstile võib

antik

viidata üksnes üle öla heidetud ling. Kuju vormikeel puudutas ähma- selt antiigi eeskujusid, kuid interpreteeris neid uutmoodi. Haritud publik võis märgata, et piibli eeskujudest eemaldumise käigus, mis oli alanud juba 15. sajandil Firenzele eripärase tõlgendusega, liikus kunstnik hoopis radikaalsemalt Firenze pildi suunas, mis lisaks üleoleku kujutamisele esitas kunsti ka tolle poliitika teenena. Tänu kokkupuutele antiigiga tõsteti taas esile ideaali, mille uus tõlgen- dus jäi asjatundjale kohe silma tänu viisile, kuidas oli kujutatud skulptuuri tugi- ja vaba jala vahelist tasakaalu ja puusade asendit. Michelangelo jätkas siin Firenze raidkunstis juba enne 15. sajandit täheldatud võistlust antiigiga (Pfisterer 2002: 273 jj), mis jõudis kir- jandusse veelgi varem, leides seal edaspidi arvukalt jätkajaid. N-ö Firenze ajajärgul oli eesmärgiks uuendada toda hinnatud eeskuju ja osutada sel moel selgelt antiigist eemaldumisele.

Humanistlikku ja antiigiainelist õpetust vähem saanud elani- kud ei pruukinud märgata vormilist erinevust antiigi raidkujudest. Tunnustus Michelangelo kujurivõimetele võis küll selguda skulp- tuuri tekkeloost, mis ringles sensatsioonilise uudisena: Michelan- gelo oli oma tellimuse tarvis saanud toomkiriku ehitajate artellilt ühe marmorploki, millel oli kehv koostis, seda mitte ainult arvu- kate suletiste ja liiga pehme pealispinna tõttu. Kaks kolleegi olid üritanud juba üht varasemat tellimust täites selle plokiga töötada. Algselt oli Agostino di Duccio 1464. a saanud tellimuse valmistada sellest ühele toomkiriku tugipiilarile eraldi seisev Taaveti kuju. Sel- lega on seletatav ka tolle ploki, mis võis juba Carraras tahumisel kannatada saada, enneolematu suurus. 1476. aastal katsetas sellega niisamuti tagajärjetult tööd Bernardo Rossellino. Kui Michelan- gelo marmorploki üle võttis, oli selle küljest juba maha taotud nii palju tükke, et tal oli tõsiseid raskusi oma kujule piisava stabiilsuse andmisega (Falletti 2004: 55). Nagu näitavad konservaatorite leiud, tarvitas kunstnik tööriistu seetõttu äärmiselt ettevaatlikult. Esiteks tahus ta maha nii vähe kui võimalik, teiseks, arvestades ploki eba- õnnestunud koostist, kasutas ta löögitehnikat, mida muidu kasutati Toscanas pehmema liivakivi puhul (Giovannini 2004: 114 ja märkus

Michelangelo
marmor

8). Sellest võime järeldada, et „Taaveti“ lihaste- ja kõõlustemängu tajutavad peensused olid Michelangelole niisama tähtsad kui pinges ja pingestamata jäsemete vaheline tasakaal, ja et ta ei töödeldud kuju mitte ainult kaug-, vaid ka lähivaates. Viis, kuidas Michelangelo marmori pealispinnaga ümber käis ja kuidas ta arvestas sellele langevat valgust, näitab, et ta kavandas kuju konkreetse vaataja ja valguse jaoks, mis vastab kuju asukohale Palazzo Vecchio lääneküljel (Levoy 2004: 36). Niisiis liigitub „Taavet“ tolleaegse Firenze kõrgetasemelise ja läbimõeldud pildikultuuri hulka. Uuemate restaureerimisvahendite abil saadud teadmised pinnatöötlustest võimaldavad toonaseid vaidlusi „Taaveti“ asukoha üle – sinjoriia moodustas tollal erinevate huvide esindajatest eraldi komisjoni – tagantjärele näha kui poliitilist malekäiku, mispuhul oli oluline vahendada juba langetatud otsust laiale avalikkusele kui konsensust, milleni on jõutud arutluste käigus. Nagu tänapäevalgi poliitikas tavaks, said kriitikud sel kombel endale foorumi, komisjoni moodustamine aga tagas lõpptulemuse.

Elujõulise kunstiteose teooria

Elementide summa – marmori töötlemine, mis järgis üht kindlat vaatajapositioni; suurus, mis määras ühtlasi ära ka tähenduslikkuse; poliitiliselt mõjuv asukoht – ei põhjenda iseenesest veel teose potentsiaalset veenvust, mis võis pilke kõita ja mis veel tänagi kütkestab oma objektsusega. Püstine vorm tagab optiliselt tähelepanu, mis erinevalt „Juuditist“ ei ärrita(nud), vaid sobib ja sobib kokku (valitseva) võimu fallokraatliku kontseptsiooniga. Pealispinna peegelduv valgusmäng elustab kivi just sedavõrd, et see püüab pilku, aga säilitab kunstipärasuse. Michelangelo toob siin mängu antiikaja väga keeruka teooria elujõulisest kunstiteosest, mis rõhub küll vaataja kujutlusvõimele, ent pärsib oma kunstilise töötlusega siiski maagilise lummuse teket (Fehrenbach 2003). „Taavet“ ei ole silmanähtavalt android ja oma sümmeetriaga ka mitte mõne reaalse inimese koopias. Selgelt tunnetatava, võiks öelda, et ebaelutruu kompositsiooni tõttu oli ta ühe idee figuratiivne esitus, mis jääb kunstiga seotuks ka siis, kui seda ideed enam vahetult olemas ei ole, nagu tänapäeval. Hoolimata *gigante* ebainimlikust suurusest ja kivisest

materjalist tabas Michelangelo midagi olulist, mis tänu kuju kehalisele sarnasusele võib äratada iha ja soovi samastuda – nagu näitab kuju koopias kasutamine reklaamis – impulss, mis toimib tänaseni visuaalsuse stimulatsioonina. Puudutamisel laseks kompimismeel marmori külmuse tõttu tajuda surnud materiat. Aga vastavalt ajastu tajumistavadele oli sedalaadi järeleproovimine, mis kinnitab nägemismulje petlikkust, asjakohane parimal juhul kusagil seal, kus kunstisõbrad tahtsid mingi objekti elulähedase kunstipärasuse kohta kinnitust saada, ent mitte ühe avalikult välja pandud kuju puhul. Too pidi visuaalselt tajutava pildina meeleliselt kõnetama ning ühtlasi näitama Firenze Vabariigi poliitilist iseseisvust. Niisiis määratletakse pilt ühteaegu kuju enesenäitamise kaudu, s.t selle poliitilisest kontseptsioonist põhimõtteliselt sõltumatu esitlusviisi, kuju materiaalsuse ja kunstniku vormileidude toel. Konkreetsetes ühiskondlikus kontekstis saab kuju endale tõlgenduse, kuid säilitab samas omaenda kui esteetiliselt kujutatud objekti sõnumi.

Juba Donatello oli oma pronksist Taaveti juures harrastanud seda koosmängu, mida poliitika esitab kunstivahenditega lavastatud erootika abil ja mida ta üritab tasakaalus hoida (Randolph 2004). Michelangelo populariseeris oma „Taavetiga“ seda eritasandilist kujutlusmängu ja pani selle ühe avaliku raidkuju puhul toimima. Väga edukalt, sest „Taavet“ elas sajandite jooksul toimunud poliitilised segadused üle peaaegu ilma kahjustusteta. Ehkki me leiame kuju praegu muuseumist, poleks see konserveerimise seisukohalt vajalik olnud – sedagi näitavad restaureerijate uuemad aruanded. See, et kujust nüüdsel kodanikumuseumide ajastul pidi saama muuseumivara (Bracci 2004) ja et ta muutus osaks uuest tajukultuurist, mis rohkem kui oma algusaegadel eraldab pilku ja koondab selle üksikule teosele, oli poliitiline otsus.