

A. DŽIVELEGOV

# MICHELANGELO

BIOGRAAFILINE SARI



A-24663 IV

A. DŽIVELEGOV

# MICHELANGELO



EESTI RIIKLIK KIRJASTUS  
TALLINN 1962

7T  
D82

Originaali tiitel:

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

А. Д живелегов

МИКЕЛЬАНДЖЕЛО

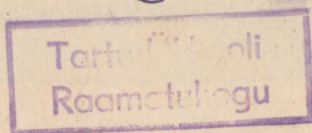
1475—1564

Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая Гвардия»  
1957

Tõlkinud A. Randalu

Kaane kujundanud V. V a r e

2



177901

Käesolev raamat ei ole kunstiteaduslik traktaat, vaid jutustus suure kunstniku elust ja loomingust. Sellega on seletatavad ta iseärasused. Kodanlike kultuuriajaloolaste samalaadilistest töödest (käesoleva raamatu autori ülesannetele asub selles suhtes kõige lähemal inglise teadlane John Addington Simmonds) erineb käesolev raamat selle poolest, et ta näib olevat esimeseks nõukogude kirjaniku katseks luua teos Michelangelost. Ja kuna see kindlasti ei jää ka viimaseks, siis vaatab autor oma ülesandele kui esimeste teetähiste püstitamisele tulevaste, põhjalikumate teoste jaoks selles suunas ega hellita end mõttega, et tema raamatus ei leidu vigu.

Raamatu maht ei võimaldanud üksikasjaliselt analüüsida suure kunstniku ligi üheksakümmend aastat kestnud elu ning ta nii mitmekesisist ja rikkalikku loomingut. Näiteks on raamatus Michelangelot kui arhitekti käsitletud hoopis vähem põhjalikult, kui ta seda pälvib. Autor sõandas seda teha sellepärast, et juba nõukogude ajal on Üleliidulise Arhitektuuri Akadeemia väljaandel ilmunud tõlketeos «Michelangelo arhitektuurilooming», mis paljudest puudustest hoolimata täidab kindlasti selle lünga kas või temas sisalduva faktilise materjaliga. Kuid peale arhitektuuri on käesolevas raamatus jäetud puudutamata paljud tähtsategi sündmuste üksikasjad Michelangelo elust ja tegevusest. Näiteks «Hauasamba tragöödia» (mida nii põhjalikult on käsitlenud Carl Justi) on jutustatud vahest kokkuvõtlikumalt, kui see vajalik oli. Põhjus on arusaadav. See tragöödia kestis nelikümmend aastat ja ühtesoodu oli selles kõrgpunkte. Jutustada sellest üksikasjaliselt käesolevas raamatus tarvitatud kirjeldamisviisi arvestades oleks tüütuseni igav olnud ja liiga palju ruumi võtnud.

Ruumi aga vajab autor niisuguste asjade jaoks, millest Lääne kodanlikus kirjanduses Michelangelo puhul rääkida ei armastata, mis on aga olulised teadusliku täiuse ja objektiivsuse huvides. Michelangelot kui kunstnikku ja humanisti, kes oma loominguga oli seotud itaalia rahva mõtete, meeolude ja võitlusega, ei saaks õigesti mõista, kui autor ei kõneleks niisugustest faktidest nagu Itaalia poliitiline tragöödia, eriti Firenze võitlus Itaalia ja rahvusvahelise reaktsiooni jõudude vastu aastail 1529—1530.

Kui võrd autoril on õnnestunud oma kontseptsiooni ja meetodit veenvaks teha, selle üle otsustagu lugejad.

A. D.

## Lapsepõlv

«Tõendan, et sel 1. aprillil 1488. aastal mina, Lodovico di Lionardo dei Buonarroti, usaldan oma poja Michelangelo Domenico ja David di Tommaso di Currado hoolde lähemaks kolmeks aastaks tingimusel ja kokkuleppel, et mainitud Michelangelo kohustub viibima tähendatud aja jooksul ülalnimetatute juures, õppides joonistamist ja harjutades ennast nimetatud ametis ning kõiges, mida ülalnimetatud talle ülesandeks teevad; ülalnimetatud Domenico ja David aga kohustuvad talle maksuma kolme aasta jooksul 24 floriini: esimesel aastal 6, teisel 8, kolmandal aga 10, kokku 96 liiri.»

Sellises kaugeltki mitte kunstipärasest keeles oli sõnastatud leping, mis pani aluse ühe kõigi aegade suurima kunstniku kasvamisele ja arenemisele. Michelangelo Buonarroti oli selle kokkuleppe allakirjutamise päevaks saanud parajasti kolmeteistkümne aastaseks, sest ta oli sündinud 6. märtsil 1475. aastal. Tema isa olevat põlvnenud aristokraatiast; nii vähemalt jutustasid perekonnapärimused, mille põhjal nende esivanemad olnud krahvide Canosade suguvõsast. Michelangelo isal Lodovico Buonarrotil tuli alati otsida teenistust, sest perekond suurenes palju kiiremini kui ta varanduslik seis seda võimaldas. Michelangelo sündis Casentinos, Caprese linnakeses, kus Lodovico oli *podestà* ametikohal, mis andis talle mõningat sissetulekut. Michelangelo oli teine poeg. Temast vanem oli Lionardo, nooremaid vendi oli veel kolm: Buonarroto, Giovan Simone ja Gismondo. Varsti pärast Gismondo sündimist suri nende ema Francesca dei Neri. Nelja aasta pärast abiellus Lodovico Lucrezia Ubaldiniga (1485). Lucrezial lapsi ei olnud ja ta kasvas viit noort Buonar-

rotit oma mehe esimesest abielust. Kuidas möödus poiste lapsepõlv, seda me ei tea. Võib küllalt tõenäoliselt oletada, et neid õpetati samuti nagu kõiki vaestest perekondadest lapsi. Firenzes oli tollal suurtes ja kehvades perekondades kombeks loovutada üks või kaks poega kirikule. Buonarroti kodus langes see saatus osaks esiklapsel: Lionardo oli kaheksateistkümnenda aastana (1491) innustunud Savonarolast ja temast sai dominikaani munk. Kuid ka ülejäänud nelja poissi polnud Lodovico kerge jalule aidata. Eriti tegi isale muret vanema venna kohale astunud Michelangelo, kelle erakordne andekus silma paistis. Poiss pandi ühe pedagoogi juurde kooli, kus lastele grammatikat, see on itaalia keelt, aritmeetikat ja ladina keele algmeid õpetati.

«Olgugi et poiss tegi edusamme, kiskus teda sünnipärane kalduvus, mille vastu oli raske võidelda, maalikunsti poole; ta ei suutnud ennast sundida koolitöid tegema, jooksis kord sinna, kord tänna joonistama ja otsis läbikäimist kunstnikega,» — nii jutustab Michelangelo õpilane ja biograaf Ascanio Condivi, kes koostas oma õpetaja elulookirjelduse, võiks öelda, viimase etteütlemise järgi. See, mida ta Michelangelo lapsepõlv aastatest kirjutab, on eriti väärtuslik sellepärast, et teisi tunnistusi selle aja kohta on äärmiselt vähe säilinud.

Püüded kunstnikega suhelda ei võinud muidugi kohe tõsiste sidemeteni viia. Michelangelo oli selleks liiga noor, et endale tõeliste meistrite tähelepanu tõmmata. Kuid tal õnnestus kohata erksat omaealist poissi, kes oli juba astunud teele, mis tedagi tõmbas. See oli Francesco Granacci, Domenico Ghirlandajo õpilane. Francesco tõi Michelangelole oma õpetaja joonistusi näha, viis teda ateljeesse ja mujale kunstiteoseid vaatama. Granacci mõjul, veel rohkem aga oma sünnipärasele kunstikirele alistudes jättis Michelangelo koolitöö täiesti hooletusse. Isa ja lell ei pooldanud ta harrastusi ning et manitsustest ja noomitustest polnud nähtavasti kuigi palju kasu, siis tuli poisil tunda kaalukamaidki «argumente». Ent ka need ei murdnud tema tahet. Ta unistas ainult sellest, et rutemini pliiatsit ja värve kätte haarata. Olles lõpuks veendumusele jõudnud, et ei hea ega kurjaga pole võimalik poissi valitud teelt kõrvale juhtida ja kuuldes kõikjalt kiidulaulu poisi annetele, andis Lodovico järele. Ta viis poja Ghirlandajo juurde ja sõlmis temaga eespool mainitud kokkuleppe, sest Domenico di

Tommaso di Currado, kellest lepingus juttu on, ei ole keegi muu kui kuulub Firenze kunstnik Domenico Ghirlandajo. Pärast Andrea Verrocchio ja Leonardo da Vinci lahkumist Firenzest oli ta linna jäänud kunstnikest parim, tema *bottega* oli aga omandanud parima kooli kuulsuse algava kunstniku jaoks.

### Ghirlandajo studios

Kodus oli Michelangelo raskesti kasvatatav laps, Ghirlandajo *bottega*'s muutus ta veelgi rahutumaks õpilaseks. Nooruslik loomisjõud kees temas. Tal oli täpne ja kindel silm, mis võimaldas tal eksimatult otsustada oma ja teiste vigade üle, — midagi geniaalse helikunstniku absoluutse kuulumise taolist. Ja ta nooruslik trots ei heitnud armu millelegi ega kellelegi. Noore Michelangelo õpetaja Ghirlandajo armastas piiritult oma kunsti ja otsekui varast surma ette aimates ruttas ta värvides edasi andma mõttelehennus tunglevaid kujusid ja ideesid. Ta oli tagasihoidlik inimene. Meelsasti oma teadmisi õpilastega jagades ja neile oma kunsti tehnikat õpetades, ergutas ta kõigiti nende iseiseisvaid loominguosi otsinguid ja kiskus neid oma talendiga kaasa. Michelangelo aga, kes õppis huviga ja haaras õpetaja näpunäiteid lennult, pidas end vaevalt annete poolest oma õpetajast kehvemaks ega häbenenud sugugi seda välja näitamast. Condivi väidab — võib-olla Michelangelo enda jutu järgi —, et Ghirlandajo kadestanud oma õpilast. Vasari protesteerib energiliselt selle väite vastu. Uhes asjas igatahes ei saa kahelda: Ghirlandajol oli põhjust Michelangelo üle nuriseda. Vasari ise kõneleb näiteks niisugusest episoodist: «Juhtus kord, et kui üks Domenico juures õppivaid noormehi oli Ghirlandajo joonistuselt mitu riietatud naisfiguuri sulega maha joonistanud, kahmas Michelangelo selle lehe ja tõmbas jämedama sulega ühele naisfiguurile uued, õigemad piirjooned.» See temp ei jäänud õpetaja eest muidugi varjule ja tal oli õigus näha selles mingisugust poisikeselikku väljakutset, olgugi et see oli tingitud samast armastusest kunsti vastu, mis teda ennastki haaras. See joonistus sattus hiljem Vasari kätte ja äratas suurt vaimustust. «Peab imestama,» hüüab ta, «kuidas need kaks maneeeri teineteisest erinevad, ning millised anded ja silmatäpsus on noormehel, nii vapral ja

ägedal, et tal jätkus julgust oma õpetaja teoseid parandada!»

Domenico Ghirlandajo armastas kunsti liialt tugevasti, selleks et oma õpilase andekust täiel määral mitte tunnustada. Kui kogu stuudiopere töötas Santa Maria Novella kiriku Tornabuoni kabeli kuulsate freskode kallal (ilma nende Domenico freskodeta ei oleks ei Sixtuse kabeli plafoon ega «Viimne kohtupäev» võimalikud olnud), tegi Michelangelo õpetaja äraolekul visandi kabeli kõrge seina äärde püstitatud raamistikust: tellingutest koos nendel töötavate õpilastega ja laudadest ühes neile laiali laotatud tööriistade, pintslite ja värvidega — põgusa realistliku etüüdi. Seda näidati Ghirlandajole. Õpetaja silmitses visandit tähelepanelikult ja lausus: «Jaa, see noormees teab minust rohkem.» Ja miski ei räägi meile sellest, et Ghirlandajo oleks Michelangelo eest oma teadmisi varjanud. Vastuoksa, kunstnik avas talle nagu teistelegi õpilastele kõik, mida ta joonistuse ja värvide alal oskas.

Michelangelo omandas kiiresti kõik õpetaja poolt jagatud teadmised. Juba õpilaspõlves nelja- või viieteistkümnepäevase poisikesena, sai ta omamoodi kuulsaks võõraste joonistuste kopeerijana. Ta tegi koopiaid, mis sarnanesid täpselt originaaliga isegi vana ja koltunud või lihtsalt määrdunud paberi varjundite poolest. Või vastupidi, muutis määrdunud gravüüri omapäraseks mitmevärviliseks pildiks, nagu ta seda saksa kunstniku Martin Schongaueri Firenzesse sattunud gravüüri teinud oli.

Isa oli Michelangelo andnud Ghirlandajo juurde õppima kolmeks aastaks, kuid juba aasta pärast lahkus poiss Ghirlandajo stuudiost ja siirdus Lorenzo Toreda aeda. Ärilises Firenzes polnud nii lihtne lepingut murda, ja mis veel tähtsam, Medicite juures ei võetud kutsumatuid nii kergesti vastu, kuid seekord, nagu kinnitab Vasari, oli Michelangelo üleminekut Medicite aeda algatanud ei keegi muu kui Lorenzo Tore ise. Tema just paluski Ghirlandajot saata talle kunstikooli jaoks, mille ta oma aias kavatses asutada, mõned andekad õpilased, ja Ghirlandajo saatis teiste hulgas sinna ka Michelangelo.

Nüüd algas noore kunstniku jaoks uus elu, mis vastas tema püüdlustele võrratult rohkem kui elu Domenico bottega's.

## Medicite aias

Kunstiesemeid hakkas Medicite perekond koguma ammu. Juba Cosimo oli kirglik kolleksionäär, teda abistasid aga niisugused kunstnikud ja asjatundjad, nagu Donatello, Brunelleschi, Niccoli. Piero jätkas isa üritust ja temal ei olnud samuti puudust ei ekspertidest ega nõuandjatest. Ta pojad Lorenzo ja Giuliano pärisid terve muuseumi, pärast Giuliano surma aga otsustas Lorenzo selle muuseumi korda seada ja asutada seal noorte talentide jaoks kooli. Idee oli talle arvatavasti andnud vana kujur Bertoldo di Giovanni. Donatello õpilane, kes nähtavasti oli «muuseumi direktor ja skulptuuri professor», mitte üksnes muuseumi «valvur ja hoidja», nagu räägib Vasari.

Metseen Lorenzo oli väga mitmekülgset haritud inime. Kunstiküsimustes olid tal omad vaated. Eelkõige oli ta luuletaja, väga andekas, isegi geniaalne luuletaja, ja teadlane ning humanist. Tema vaate järgi kuulus kultuuris esikoht humanistlikule kirjandusele, eriti luulele. Kellegi eest ei hoolitsenud ta nii hästi kui luuletajate ja humanistide eest. Kujutatavad kunstid asusid Lorenzo arust vähem tähtsal kohal, kujutatavatest kunstidest aga viimasel kohal oli maalikunst. Teisiti ei saa ju seletada fakti, et tema valitsemise ajal pidid paremad Firenze maalikunstnikud, nagu Botticelli, seesama Ghirlandajo ja Verrocchio otsima järjest mujalt tööd või olid sunnitud Firenzest lahkuma, nagu see juhtus Leonardo da Vinciga. Skulptuuri kui kunsti sanktsioneerisid antiikaja parimad traditsioonid. Seepärast kõneles skulptuur Lorenzo humanistlikule südamele rohkem kui maalikunst. Pealegi oli ta ees äärmiselt ilmekas fakt: kogu Firenze skulptuurne kaunistus — Or San Michele nišside ja toomkiriku kampaniili skulptuurid, baptisteeriumi uste reljeefid, figuuridega tribüünid kirikutes — kõik see oli loodud tema vanaisa ja isa ajal ning näis laulvat oma pronksi ja marmori toredusega hosiannat nende mälestusele. Lorenzo ajal ei olnud skulptuuri alal midagi enam-vähem väljapaistvat tehtud ja skulptuuri-kooli asutamine 1489. aastal oli üsna loomulikuks, olgugi hilineunud katseks seada uuesti jafule mingisugune tasakaal mineviku ja oleviku vahel. Selleks andsid talle tõuke ka poliitilised kaalutlused, mida ta iialgi kahe silma vahele ei jätnud.

Vana Bertoldo kandidatuur kooli juhataja kohale kerkis

iseenesest esile. Pärast seda kui Verrocchio sõitis 1483. aastal jäädavalt ära Veneetsiasse, Antonio Pollajuolo aga lakkas töötamast, ei jäänud Firenzesse peale Bertoldo üldse väljapaistvaid skulptoreid. Donatello õpilasena, tema traditsioonide säilitajana, praegu Bargellos asuva kuulsa sõda kujutava kõrgreljeefi ning hulga väikeste statuettide ja reljeefide loojana oli Bertoldol päratu suur ja teenitud kuulsus. Kui ta 1491. aastal suri, leinas üks kaasaegne teda taga säärase sõnadega: «Toskaanas ja võib-olla kogu Itaalias pole olnud teist kunstnikku, kes oleks sel alal nii üllast annet ja meisterlikkust omanud.» Lorenzoga oli Bertoldol ammust ajast hea vahekord, nagu seda tema intiimsest kirjast linnavalitsejale 29. juunist 1479. aastal näha võib. Viimastel aastatel elas ta Medicite juures ja suri Lorenzo oivalises villas Poggio a Cajanos.

Raske oli leida õpetajat, kes oleks õpilastele paremini suutnud edasi anda skulptuuritehnika algmeid ja Donatello maneeeri, milles ühinesid laitmatu loomutruudus, klassikalise pärandi vaba ümberkujundamine ja haruldane sise-mine suursugusus. Just niisugust õpetajat vajab Michelangelo, ning tema ja Bertoldo vahel kujunes nähtavasti imekiiresti välja vastastikune arusaamine, mis ei sarnanenud kaugeltki noore kunstniku ja tema esimese õpetaja vahekorraga.

Uues kohas kodunes Michelangelo haruldaselt ruttu. Ta nägi, et siin võib ta midagi niisugust õppida, mis vastab tema ande iseloomule hoopis rohkem kui see, mida ta Ghirlandajolt oli õppinud. Ja ta hakkas suurima innuga tööle. Juba esimestel päevadel, kui ta nägi, et üks õpilastest, Torrigiano dei Torrigiani kopeerib savis mingisuguseid Bertoldo näidatud antiikkujusid, hakkas ta ka ise neid jalamaid voolima, pealegi nii edukalt, et Lorenzo pööras talle kohe tähelepanu. «Sellest julgustatuna,» jutustab Vasari, «asus ta mõne päeva pärast marmoris kopeerima seal leiduvat vana krimpsus näoga, küljest kaksatud nina ja naerukil suuga antiikset fauni pead. Ja kuigi Michelangelo polnud veel iialgi käes hoidnud ei marmorit ega peitlit, õnnestus imitatsioon tal nii hästi, et Lorenzo Tore hämmastus. Ning nähes, kuidas Michelangelo omaenda fantaasia järgi avas faunil suu, meisterdas talle keele ja demonstreeris kõiki hambaid, ütles Lorenzo armulikult naljatades, nagu talle omane oli: «Kas sa siis ei tea, et vanadel inimestel pole kõik hambad alles? Ikka mõni neist puudub.» Michelangelo

aga mõtles oma lihtsameelsuses, seda enam, et ta Lorenzot armastas ja kartis, et too kõneleb tõsiselt, ja niipea kui Lorenzo oli ära läinud, murdis ta otsekohe faunil ühe hamba ära, tegi igemesse õõne, nagu oleks sellest hammas välja kukkunud, ja hakkas kärsitult ootama, millal Lorenzo tagasi tuleb. Tagasi tulles naeris Lorenzo hulk aega Michelangelo lihtsameelsuse ja heasüdamlikkuse üle ning jutustas oma sõpradele tema leidlikkusest.» See töö suurendas eriti valitseja poolehoidu andeka noormehe vastu.

Muidugi polnud «Faun» noore kunstniku ainsaks proovitööks. Kahtlemata tuli tal kopeerida teisigi modelle, nende hulgas ka Bertoldo enese statuette, mida Lorenzol oli mitu tükki. Skulptuuri harrastas Michelangelo kirglikult, nii et isa muutus sellest teada saades väga rahutuks — ta ei tahtnud sugugi poega «mürsepa» või «kiviraiujana» näha. Ja kuigi Granacci püüdis talle kõigest jõust selgeks teha, et skulptori ja kiviraiuja vahe on väga suur, ei tahtnud vanamees sellest midagi kuulda, oli vihane ja ähvardas. Michelangelo päästis Lorenzo vahelesegamine. Too kutsus Lodovico Buonarroti enda juurde ja palus poeg tema hoolde usaldada. Siin ei sobinud enam ei vihastada ega ähvardada, seda enam, et Lorenzo oli valmis vanameest paremale materiaalsele järjele aitama. Nüüd näis Michelangelo tulevik olevat kindlustatud ja pealegi nõnda, nagu ta ise oli tahtnud.

Ta muutus oma inimeseks Medicite majas, toredas palees Via Largal, mille oli ehitanud arhitekt Michelozzo Lorenzo vanaisa Cosimo jaoks. Noormehe jaoks oli see erakordne õnn. Ta sai seal pidevalt suhelda mitte üksnes Lorenzo enesega, kes ühtelugu tema järele saatis, et talle kord üht, kord teist oma kollektsioonide aaretest näidata ja tema arvamust kuulda. Michelangelot ümbritses terve plejaad inimesi, kes kuulusid kirjanduse, teaduse ja filosoofia kõige andekamate ja kuulsamate esindajate hulka. Siin oli veel üsna noor Marsilio Ficino, Platoni akadeemia juht, kellega Lorenzo oli lahutamatu. Seal aga, kus oli Ficino, viibisid tingimata ka ta sõbrad: noor ilus mees, haritud lingvist, filosoof ja teoloog Pico della Mirandola ning Dante kommentaator, kah muidugi platoonik, Cristoforo Landino. Siin oli luuletaja, keele- ja kirjandusteadlane, Firenze humanismi juht Angelo Poliziano. Ta oli Lorenzo laste kasvataja ja olgugi et Lorenzo peenutsev abikaasa Clarice Orsini, kellele ei meeldinud nende lähedane sõprus, vaatas

Polizianole alati viltu ja ajas ta kord isegi majast minema, ei lasknud Lorenzo talle ülekohtu teha. Lorenzo vajas Polizianot. Nad luuletasid kahekesi teineteise võidu kirglikke ja lõbusaid karnevali- ning muid laule, et panna rahvast mõtlema rohkem lõbudele ning meelelahutustele ja vähem viletsusele, millesse Medicite türanniline režiim töötava rahva oli heitnud. Kõõrdsilmne ja pikaninaline Poliziano oli väga inetu inimene, kuid tema andekas loomus avaldus kõiges, tõsistes ja ka tühistes asjades, ja oli raske ta võlule vastu panna. Kui andekas Michelangelo ka polnud, ometi sattus temagi Poliziano mõju alla.

Kuid Lorenzo juures leidsid lahket vastuvõttu ka eruditsiooni suhtes muretumad inimesed. Kui Michelangelo Via Largal asuvasse *palazzosse* sattus, ei olnud Luigi Pulcit enam elavate kirjas. «Morgante» autor suri kaugel Firenzest. Polnud enam elus ka Lorenzo ema — Lucrezia Tornabuoni, Luigi soosija, kes armastas Firenze folkloori ja kogus kõige meelsamini oma ruumidesse inimesi, kes ta majja rahvaloomingu aardeid kaasa tõid. Nüüd võidutses siin Luigi verivaenlane Matteo Franco. Luuletaja nagu Luigigi, osutus ta osavamaks ja pugejalikumaks kui ta võistleja. Lorenzo juures etendas Matteo Franco pajatsi osa, ta lipitses ohjeldamatult peremehe ja ta naise ümber, kerjas nende armu ja heategusid, mis langesid talle ohtralt osaks. Ent see asjaolu ei takistanud tal andekas luuletaja olla.

Niisuguses seltskonnas liikudes kogus Michelangelo endasse kõike, mida kuulis, õppis ja kasvas vaimselt. Platoni doktriin jäi jäädavalt tema maailmavaate aluseks. Tal ei läinud korda võita endas selle mõju — ja vaevalt et ta seda püüdis —, nii nagu tegi seda Leonardo da Vinci, kes läks Firenzest Milaanosse seitse aastat enne Michelangelo asumist Lorenzo majja. Kirjanduslikud huvid aga, millest olid küllastunud kõik Lorenzo ümber, muutusid, võib öelda, Michelangelo teiseks loomuseks. Cristoforo Landino avas ta ees Dante «Jumaliku komöödia» sügavikud, aitas noormehel selle kujude ja ideede suurepärasesse maailma tungida. Kui Michelangelo luuletama hakkas, siis liitusid ta värssides Platoni filosoofia ja Dante luule vastukajad.

Aga kui ta küpseks kunstnikuks sai, siis ilmnes otsekohe, et juba varajases nooruses oli ta humanistlike ideede, renessansiajastu valitsevate ideede tugeva mõju all olnud.

Tema humanistlik «jõutagavara» ei ammendunud platoonilise idealismiga. See oli avaram ja tugevam. Selles domineerisid Poliziano ja Lorenzo enese karnevalilaulude meeleoludele sugulaslikud terved maised meeleolud, milles niihästi klassikaline vorm kui ka antiikne elegants täisverelisi inimtundeid õilistas. Humanist<sup>m</sup> tuleb Michelangelos täie jõuga ilmsiks siis, kui ta meistrina küpseks saab ja kui ta haavu täis löödud kodanikusüda valutama hakkab.

Lorenzo nähtavasti ergutas noore kunstniku uusi harrastusi ja hoolitses üldse ta eest oma majas. «Ta käskis,» jutustab Condivi, «anda talle hea toa, pakkus talle kõiki mugavusi, mida ta tahtis, ja kohtles teda kõiges, eriti söögiajal, nagu oma poega. Lorenzo lauda, nagu see säärasele mehele sobiski, olid iga päev palutud kõige nimekamad ja kõrge positsiooniga inimesed. Ja komme oli niisugune, et need, kes söömaaja alguseks päral olid, võtsid Lorenzo kõrval istet vastavalt oma auastmele ega loovutanud oma kohta ühelegi hilisemale tulejale. Seepärast juhtus tihtilugu nii, et Michelangelo istus kõrgemal kohal kui Lorenzo pojad ja teised auväärased isikud, kes kaunistasid hulgaliselt maja oma kohalolekuga. Kõik nad hellitasid Michelangelot ja ergutasid teda ta õilsas õppetöös.»

Nad ei ergutanud asjata, sest tema edusammud olid kõigis kunstiharudes, eriti selles, millele ta kõige innukamalt oma jõudu pühendas — skulptuuris —, väga suured.

## Esimesed tööd

Kui Michelangelo alles imik oli, pöördus ta isa, kelle *podestà*-ameti aeg Capreses oli lõppenud, Firenzesse tagasi ja asus elama linna lähedale Settignanosse oma pärusvillassse. See paikkond oli kivine ja rikas liivakivi lademete poolest, mida pidevalt ekspluateerisid enamasti kohaliku päritoluga kiviraiujad ja skulptorid. Isa andis Michelangelo amme, ühe kivitahuja naise hoolde. Seepärast siis kord Vasariga vesteldes ütleski Michelangelo naljatamisi: «Giorgio, kõik hea oma talendis olen ma saanud teie Arezzo pehmest kliimast, kus ma sündisin, oma amme piimast aga olen ammutanud peitli ja vasara, millega ma oma kujud loon.» Veendumus, et ta on kõigepealt skulptor, muutus kahtlemata kindlaks noil aastail, millal ta Medicite maja kasvandik oli. Ent see veendumus ei kujunenud siiski nii

lihtsalt. Peab arvama, et kunstikalduvuste võitlus noormehe hinges oli äge, pärastpoole koguni piinarikas.

Me ju teame, kuidas tema pürgimused esimestest sammudest alates avaldusid. Kas sõtkus ta oma vilumatute sõrmedega savi? Kas raius ta esimeste kättejuhtunud riistadega kive? Ei. Ta pidas jahti joonistustele ja kopeeris neid. Ta harjutas oma silma ja kätt kui maalikunstnik, mitte kui kujur. Firenze oli täis kujusid ja reljeefe. Suured *quattrocento* meistrid olid oma kodulinna kaunistamiseks tublisti tööd teinud. Michelangelo möödus iga päev Ghiberti, Donatello, della Robbia, Desiderio ja Verrocchio teostest. Ükski ta elulookirjutajaist pole meile ütelnud, et need kujurid tekitasid temas soovi jäljendada neid. Ta jäljendas maalikunstnikke. Tema esimesed iseseisvad tööd olid joonistused. Ta polnud oma õpetajaga rahul, kuid samus tema jälgedes.

Kõik hakkas muutuma, kui Michelangelo Medicite aeda Bertoldo juurde sattus ja kui teda pidevalt antiikskulptuuri aarded ümbritsesid. Sellel uuel teel õppis Michelangelo peatselt tõelise loominguilise innustuse rõõmu tundma. Kuid üks asi on innustus, teine aga tehniline vilumus. Antiikesemed äratasid noores kunstnikus skulptori. Bertoldo nõuanded, tema visa õhutamine antiikseid skulptuure ja tema enda statuette kopeerima, tutvustasid Michelangelot skulptoritöö tehniliste võtetega. Vilumus maalikunstis siiski ei kadunud. Vastuoksaks, see kasvas, niipea kui tekkis põhjus kooskõlastada uut tungi skulptuuri poole vanade maalikunsti saavutustega. Seesuguseks põhjuseks võis olla tutvumine Antonio Pollajuolo, maalikunstniku ja skulptori suurepäraste joonistustega, näiteks ta kuulsas «Alasti sõdalaste lahinguga». Vähe sellest, Michelangelo ei jätnud unarusse tegelemist maalikunstiga. «Mitu kuud,» räägib Vasari, «joonistas ta maha Masaccio pilte karmeliitide kirikus ja kopeeris neid teoseid nii õigesti, et kunstnikud ja teised inimesed imetlesid ta kunsti.»

*Quattrocento* uue maneeeri rajaja Masaccio freskod olid maalikunstnike jaoks juba ammu omapäraseks ülikooliks ja kuigi ta järelkäijad täiustasid ta võtteid, õppisid ilma erandita kõik kunstnikud — Firenze, Toskaana, Itaalia ja välismaised kunstnikud — endiselt tema freskodes uue maneeeri aluseid. Nädalate ja kuude kaupa istusid nad, albumid käes, väheldases Brancacci kabelis ning kopeerisid Masaccio joonistusi ja värve. Michelangelo ühines täiesti

teadlikult teistega ja aeg, mis Masaccio freskode uurimisele kulutati, ei läinud asjata kaotsi. Küllap ta kümne aasta pärast Sixtuse kabelis töötades tuletas korduvalt meelde suurt Firenze maalikunstnikku, kes tema ees nii palju freskomaalimise saladusi oli avanud.

Ja kui jõudis kätte aeg iseseisvateks loomingulisteks katseteks, mida isalikult õhutasid teda tegema nii Bertoldo kui ka Lorenzo koos sõpradega, siis avaldusid maalikunstniku harjumused noore kujuri juures otsekohe selles, et ta ei hakanud töötama mitte vabaplastikas ega Bertoldo eeskujul statuettide kallal, vaid reljeefide kujundamisel.

Reljeef on skulptuuris maalikunstile kõige lähem žanr. Reljeefis tunneb kujur vaid üht vaadet — esivaadet — ega tunne muret teiste pärast. Ühtlasi võimaldab reljeef sellist mitmekesisust, mis peaaegu reprodutseerib maalikunsti perspektiivefektid.

On säilinud kolm Michelangelo reljeefi, millest üks, kahtlemata ta esimene reljeef, on arglik ja ebakindel, tehniliselt ebatäiuslik töö, kuid lubab siiski selgesti ära tunda tulevast suurmeistrit, kaks järgmist aga on küpsemad, ligikaudu samaaegsed tööd, mis iseloomustavad noore kujuri arenemisjärke. Need on «Apollo ja Marsyas» Lipharti kollektsioonist Münchenis ja kaks reljeefi Buanarroti Majas Firenzes — «Kentauride võitlus» ja «Madonna trepil».

Condivi jutustab: «Michelangelo oli viieteistkümneaastane, kui ta Toreda majja ilmus. Ta elas Toreda juures kaks aastat, kuni tolle surmani 1492. aastal... Selle aja jooksul õppis Michelangelo usinalt ja näitas iga päev Lorenzole mõnda oma töövilja.»

«Apollo ja Marsyas» on kahtlemata üks neid «töövilju». Väheldase (40×30 sentimeetrit) ovaalse marmorreljeefina oli ta kaua täiesti tähelepanemata seisnud ja Firenzes majaseina sisse tehtud rohkearvuliste reljeefide hulka, mille autoreid keegi ei tea, ära unustatud. Kui asjatundja kogenud silm avastas faktuuri ja maneeeri järgi, et see on Michelangelo noorepõlve teos, oli skulptuur väga viletsas seisukorras: ovaal oli üleni täkestunud, peamisel figuuril oli nina ära löödud ja suu puruks litsutud. Kuid isegi säärasel kujul oli see teos üliväärtuslikuks leiuks. See oli algava kunstniku esimene meile tuntud iseseisev töö — arglik, ebaküps, täis elementaarseid vigu, ent samal ajal sisaldas see rohkesti niisuguseid jooni, mis ennustasid tulevast geniaalset meistrit. Süžee pärines antiiksest

kameest ja võib-olla oli Bertoldo ise Michelangelole soovitanud proovida oma jõudu just niisuguses töös: teha iseisvalt kamee suuremal kujul. Michelangelo lihtsustas kompositsiooni, jättis välja kõik liigse ja koondas tähelepanu kahele peamisele figuurile, eriti Apollole. Kehadele andis ta energilisema pöörde, nihutas Apollol ühe öla tugevasti ettepoole, asetaski ta tugijala kindlamini ja pööras ta pea järsumalt Marsyase poole. Kõik need jooned näitavad, millises suunas tema võimed arenema hakkavad.

Samasugune klassikaline motiiv määras ka Michelangelo järgmise reljeefi «Kentauride võitlus» laadi. Selle motiivi andis talle suur klassikalise muinasmaailma tundja Angelo Poliziano.

Firenze humanismi juhi ja noore kunstniku vahel kujunesid õige ruttu sõbralikud suhted. Poliziano aimas kiiresti Michelangelo haruldast talenti ja tahtis nähtavasti suunata teda klassitsismi vaimus. «Saanud teada,» jutustab jälle Condivi, «Michelangelo suurtest annetest, hakkas Poliziano teda väga armastama ja ergutas teda pidevalt õppima, olgugi et noormees seda ergutamist ei vajanud. Poliziano jutustas talle alati midagi ja soovitas ühte-teist teha. Muuhulgas andis ta Michelangelole kord Deiandeira röövimise ja kentauride võitluse süžee, kusjuures jutustas talle kõige üksikasjalisemalt müüdi sisu. Michelangelo asus jalamaid tööle ja tegi sellest keskmise marmorreljeefi.» Kuid Poliziano osa lõppes süžee kindlaksmääramisega. Edaspidises on uuesti Bertoldo õpetust ja näpunäiteid tunda. Firenze Bargellos on Rahvusmuuseumi skulptuurikollektsioonis Bertoldo suur pronksreljeef, mis tema tööst peaaegu kõige tähelepanuväärivam on ja kujutab samuti lahingut, sõjavankrite järgi otsustades võib-olla kreeklaste võitlust troojalastega. Michelangelo oli seda reljeefi arvatavasti niisama tähelepanelikult uurinud nagu Medicite aias säilinud antiiksete sarkofaagide reljeefegi. Tema «Võitlus» näitab seda kaksikmõju väga selgesti. Ent ei mingisuguse mõjuga saa jällegi seletada seda, mis reljeefis kõige veenvam on: siin avaldub Michelangelo omapärane genius veel eredamalt kui «Apollon ja Marsyases».

Kompositsioonile on omane harmoonilisus, mis puudub Bertoldo «Lahingu» kompositsioonis. See on hästi tasakaalustatud. Figuurid ei ole nagu Bertoldol skemaatilised ega kohmakad. Nad on loomutruud, täisverelised ja torkavad silma suurepärase modelleeringu poolest. Iga figuur on



*Kentauride võitlus.*



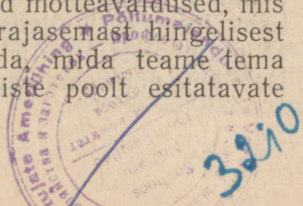
*Bakhos.*

individualiseeritud, eriti aga kaks peamist: keskne, vististi naisfiguur — selle üle vaieldakse —, ja täies suuruses nähtav meesfiguur vasakul plaanil. Ja peab märkima, et selle figuuriderikka reljeefi üldlaad on pigem maaliline kui skulptuurne. Polnud ununenud ei Ghirlandajo õppetunnid ega Masaccio uurimise vili.

Seesama maaliline stiil avaldub, olgugi et teisiti, veel ühes tolle ajajärgu võib-olla koguni varajasemas töös kui «Võitlus», nimelt reljeefis «Madonna trepil». Reljeef on väga lame, nagu marmorile kantud joonistuse järgi modelleeritud. Madonna suurepärase profiilfiguur rikkalike voltidega riietuses meenutab väga Donatello reljeefi: otsekui oleks Bertoldo oma õpilase tähelepanu õpetaja teostele juhtinud. Ent siingi võttis Michelangelo kõik mõjud oma-moodi vastu. Tema esimene madonna sunnib juba ette aimama madonnat Rooma «Pietàs».

Need kolm reljeefi kergitavad veidi eesriiet noore kunstniku talendi tormise küpsemise perioodilt. Materjali on vähe, kuid põhitähised on kindlaks määratud. Kasvab erakordne kujur, kes pole veel vabanenud esimese õpetaja poolt sisendatud ja maalikunsti korüfeede iseseisva uurimisega kujunenud harjumustest, kuid kes tegeleb ainult raidkunstiga ja loob esialgu üksnes marmorreljeefe. Ta uurib antiikseid eeskujusid ja oma *quattrocento*-aegseid eelkäijaid, veel hoolikamalt aga elavat modelli ja kipub marulise hooga iseseisvale teele. Juba oma loomingu esimestest sammudest alates ilmutab noor meister omapärast, originaalsuselt mitte millegagi võrreldavat kunsti.

Kahjuks ei tea me kuigi palju sellest, kuidas kujunes noores kunstnikus inimene. Mitte mingisuguseid otseseid andmeid selle kohta ei leidu. Ei ole ka kirju, sest Michelangelo polnud veel kellegagi kirjavahetuses — kõik lähedased inimesed elasid Firenzes. Ei ole sellest ajast ka värse, kuigi ta kindlasti luuletas. Olles Lorenzo ja Polizianoga ning teiste nende ringkonna luuletajatega lähedastes suhetes, asus isegi andetu inimene agaralt värse sepitsema. Me teame aga väga hästi, et Michelangelo oli hea luuletaja. On teada umbes kakssada tema luuletust, kuid mitte ükski neist ei kuulu Firenze ajajärku. Meil puuduvad täiesti tema autentsed mõtteavaldused, mis annaksid meile pildi kunstniku varajasemast hingelisest arenemisest. Kõrvutades siiski seda, mida teame tema kohta hilisematest ajajärkudest, teiste poolt esitatavate



väheste andmetega, võime julgeda mõningaid järeldusi teha.

Nii näiteks on Benvenuto Cellini memuaarides säilinud Piero Torrigiano jutustus tülist Michelangeloga: «See Buonarroti ja mina käisime poisikestena karmeliitide kirikus Masaccio kabelis õppimas; kuna aga Buonarrotil oli harjumuseks irvitada kõikide üle, kes joonistasid, siis ükskord muuseas, kui ta mind ära oli tüüdanud, vihastusin ma tavalisest hoopis rohkem, pigistasin käe rusikasse ja löin talle rusikaga nii tugevasti nina pihta, et tundsin, kuidas mu rusika all raksatasid ninaluu ja -kõhr justkui vahu-kooretuub; ja see minu märk jääb talle seniks, kui ta elab.»

Niisiis oli Michelangelol sellal «harjumuseks irvitada kõikide üle». Seda võib kergesti uskuda. Kuigi Condivi on oma õpetaja eluloo lõpus küllalt vaeva näinud, et kirjeldada ta iseloomu igas suhtes suurepärasena, ei ole paljud teistest allikatest teadaolevad asjaolud sellega hästi kooskõlas. Michelangelo tundis maast-madalast enese väärtust, ja võrreldes oma võimeid teiste omadega, nägi hästi, kui võrd ta teistest üle oli. Valvsalt ja rahutusega suhtus ta ainult talendi poolest võrdsetesse — Raffaelisse ja eriti, nagu näeme edaspidi, Leonardosse, kelle titaanlik kujutalle imponeeris. Tavalistele kunstnikele vaatas ta ülalt alla ega varjanud seda. Paljud kannatasid selle välja, Torrigiano aga sattus marru ja reageeris liiga tormakalt.

Samal ajal oli Michelangelo juba poisikesepõlvest peale seltsimatu ja häbelik. Selles suhtes oli karm lapsepõlv, kus pärast ema surma puudus igasugune naiselik hellus, jätnud temasse raske jälje. Alles Lorenzo majas, kus lähikondlased kohtlesid teda hellitavalt ja tähelepanelikult, muutus ta pisut seltsivamaks. Häbelikkus aga jäi püsima eluajaks ja muutus sageli kõhkluseks ning arguseks, mis takistasid Michelangelot alati tugevasti. Condivi ütleb selle kohta otsekoheselt: «Ta oli koguni kartlik (*timido*), välja arvatud need juhud, kui teda oli haaranud õiglane meelepaha — kui teda või teisi solvati või oldi ülekohtused. Siis võis ta ilmutada rohkem julgust kui kõige mehisemad.»

Kui Michelangelo elu oleks kujunenud teisiti, kui selles oleks olnud vähem geniaalseid saavutusi ja rohkem isiklikku rõõmu, võib-olla siis oleks see noorepõlve nurgelisus iseenesest siledamaks muutunud. Ent just isikliku rõõmu poolest oli Michelangelo elu kõige vaesem. Seetõttu iseloomu ebameeldivad küljed jäid alles ja isegi tugev-

nesid — temas arenesid riiakus, sallimatus, sapisus, vahel avaldus ka kõrkus. Ja kõik see oli ühtheaegu mingisuguses iselaadi sünges kooskõlas ta mõistuse ja südame paljude oivaliste omadustega. Sellest tuleb juttu veel edaspidi.

Kuid iseenese vastu — mis kunstniku kujunemises on eriti tähtis — oli Michelangelo märksa rangem ja karmim, palju nõudlikum kui teiste vastu. Kõigepealt enese kui kunstniku vastu. Mitte ükski teos ei tundunud talle sellisena, nagu ta oli kujutlenud seda tööhoos ja silmapilkudel, kui lähenes teose lõpetamine. See joon oli tal ühine Leonardoga, kes muidu erines temast täiesti. Tulemusena on ta palju töid poolvalmitena ära visanud. Seevastu aga need teosed, mis viimse peitlitäksi või viimse pintslitõmbe olid saanud, tulid välja tõesti täiuslikena ja elavad tänapäevani.

See nõudlikkus oli alguse saanud samuti noorest east.

### Ideeline kasvamine

Lorenzo Medici surm (1492) oli ilma igasuguse liialduseta Itaaliale rahvuslikuks õnnetuseks. Michelangelo jaoks võrdus see tõelise elukatastroofiga. Ta kaotas mitte üksnes soosija, vaid ka juhi. Bertoldot polnud enam juba ligi aasta elavate kirjas ja see asjaolu suurendas veelgi Lorenzo kaotamise raskust. Noor kunstnik oli alles lõpetanud «Kentauride võitluse», mis talle kätte jäi. Ta ei teadnud, mida peale hakata; kellelegi ei tulnud pähe paluda teda Medicite majja jääda ja San Marco aedmuuseumis tööd jätkata. Michelangelo pöördus tagasi isa juurde.

Ta süvenes täielikult oma armsasse töösse. Muretsenud tüki marmorit, raius ta sellest «Heraklese», nelja küünra pikkuse kuju. Kuju seisis kaua aega Strozzi palees, siis müüdi Prantsusmaale, kus ta jäljetult kadus. Teatava pildi temast annab üks vanaaegne gravüür, millel Herakles paistab tagantpoolt. Nähtavasti just sel ajal, kui Michelangelo katsus suurt figuuri valmistada, tundis ta tarvidust põhjalikumalt anatoomiat uurida. Ta vajas modelli. Juba reljeefide puhul selgus talle, et ta inimkeha täielikult ei tunne. Antiikesemed õpetasid talle modelli tunnetamise viise, kuid luude, lihaste ja kõõluste otsesest ja üksikasjalist tundmist ei suutnud nad anda. Siin võisid aidata ainult

elavad modellid ja laibad. Eriti laibad, mida võis lähata ja liigendada kuidas tahes. Michelangelo ei otsinud laipades seda, mida otsis Leonardo, kelle juures domineeris teaduslik huvi. Laibad olid Michelangelole tähtsad ainult kui inimkeha tundmaõppimise vahendid. Teda ahvatles laipu uurima realistlik orientatsioon, mis juba tol ajal Michelangelo kunstis selgelt nähtavale tuli.

Soetatud tutvused tegid talle üsna lihtsaks ligipääsu anatoomiliste uurimisobjektide juurde. San Spirito kloostri prior, kes nagu teisedki tundis Lorenzot, oli vastutulelik, andis Michelangelole kloostri toa ja käskis varustada teda laipadega. Tänutäheks nikerdas Michelangelo talle puust krutsifiksi, mis pole säilinud. Kloostri varakambris leiduvat krutsifiksi peavad mõned selle koopiaks.

Sidemed Medicite majaga olid sel ajal peaaegu katkenud. Lorenzo vanem poeg Piero Medici ei pärinud isalt ei tema andeid, ei riigimehelikku tarkust ega võlu, ehkki ta oli Poliziano kasvandik ning oskas hästi kreeka ja ladina keelt. Uus valitseja armastas lõbustusi, oli ilus, tühine ja kõrk inimene (viimase omaduse oli ta pärinud emapoolselt suguvõsalt — Orsinidelt) ega osanud Firenze elanikkonna laialdastes ringides populaarsust võita. Tal puudus täiesti Medicite põline joon — metseenlus. Kunstnikud ei saanud enam tellimisi, luuletajaid ei ergutatud enam. Michelangelot meenutati väga harva — kui oli vaja osta mõnda haruldast kunstiteost, saadeti ta järele, et tema arvamust kuulda. Kuid kord otsustas Piero, et on vaja noort kunstnikku, kelle populaarsus pidevalt kasvas, uuesti endale lähendada. Juhtus, et Firenzes oli sadanud rohkesti lund — see oli harvaesinev nähtus — ja Pierol tärkas soov, et Medicite palee õue voolitaks lumest kuju. Niisugusel erakordsel puhul saadeti Michelangelo järele ja ta pidi valitseja totrat tuju rahuldama. Tasuks pani Piero talle ette uuesti paleesse, oma endisesse tuppa elama asuda ja olla tema külaline nagu Lorenzo ajalgi.

Michelangelo viibis Piero juures niisuguses olukorras mõned kuud ja «teda hellitati väga». «Piero,» jutustab Condivi, «hooples kõige rohkem kahe oma inimesega — Michelangelo ja ühe hispaanlasega, kes peale selle, et oli imeilus, oli ka veel nii osav ja väle, et ei jäänud jalakäijana vaksavõrdki Pierost maha, kui see kihutas kõigest jõust ratsa.»

Säärane oli erinevus — Lorenzo kõrvutas Michelangelot

Poliziano, Ficino ja Bertoldoga, ta pärija aga kiirjooksjaga.

Loomulik, et Medicite maja uut peremeest ümbritsev seltskond noort kunstnikku sugugi ei huvitanud. Ja ta leidis oma otsivale vaimule hõlpsasti toitu, mis vastas ta kalduvustele rohkem kui see, mida talle Piero prassiv kamp pakkuda võis.

Samal 1489. aastal, millal Michelangelo Lorenzo majja tuli, pöördus Firenzesse tagasi mõned aastad teistes linnades jutlustanud dominikaani munk Girolamo Savonarola. Juba varem oli ta aastat kolm Firenzes viibinud ja oma kloostris jutlustanud. Ent edu tal siis ei olnud. Nüüd ilmus ta uuesti küpsemate vaadetega, osavama kõneandega, usuga oma missiooni ja ümbritsetuna võitmatu kõnemehe kuulsusest. Vaevalt võib kahelda, et Michelangelo leidis õige ruttu tee San Marco kloostrisse. See asus üsna Medicite aia lähedal. Ja vaevalt küll võib kahelda ka selles, et ta õige pea hakkas *fra* Girolamo kõnedest rahuldust ja vajalikku vaimutoitu leidma. Nii oli Michelangelo peaaegu ühel ja samal ajal kolme ideelise suuna mõju all: filosoofiline idealism vormelite näol, milliseid töötati välja Platoni akadeemias; «Jumaliku komöödia» ülev doktriin, mille oli püstitanud, nagu ütleb Engels, «keskaja viimne poet ja samal ajal uue aja esimene poet», ning lõpuks Savonarola jutlused, milles kutsuti inimesi üles vabaks saama paganlikust pahelisusest, see on humanismi eetilistest ja esteetilistest õpetustest, ning end jumala nimel kõlbeliselt täiustama.

Leonardo da Vinci suutis idealismi ja müstilise usu võrgutustele vastu seista, sest ta oli relvastatud teaduse ja teadusliku meetodi kilbiga. Machiavelli ei alistunud Savonarola võludele, sest ta oli skeptik. Michelangelo ei püüdnudki võidelda. Vastupidi, ta andis end rõõmuga selle ideelise voolu meelevalda ja jäi talle surmani truuks. Tema teadvuses liitusid võimsalt Platon, Dante ja Savonarola. Tema kunstiideaalid, mis otsisid eeskuju klassikast, ei kaotanud sellepärast oma terviklikkust, eriti kuna Ficino, Pico ja Landino teda Platoni innustavate mõtetega ilust tutvustasid ja kui ta nendesamade hellade hoolitsejate poolt juhitud leidis «Jumalikus komöödias» elavat ilu kehastumist sõnas, Savonarola jutlustes aga kuulis arutlusi selle üle, et kehailu pärast ei tule unustada hingeilu.

Platon, Dante ja Savonarola leidsid omakorda aga

dialektilise sünteesi humanistlikes ideaalides, mis täielikult platonismi raamidesse ei mahtunud, Dante puhul ainult märgatavad olid, Savonarola juures aga mitmete külgede tõttu isegi kindla hukkamõistu esile kutsusid.

Kuid Savonarola fanaatilistes usulistes jutlustes kütkestas Michelangelot see mässav, titaanlik jõud, millega rahvameelne munk ilmlike ja vaimulike «paganate» ja «türannide» vastu välja astus ning aristokraatia luksust ja liiderlikkust plebeilik-askeetlikult piitsutas.

Platoni filosoofias aga veetles Michelangelot arvatavasti ideedeõpetus. Selles idealistlikus vaates võis ta otsida kooskõla oma mõtetega kunsti ülesannetest — luua eredaid, tüüpilisi, ideaalselt inimlikke kujusid, mis peaksid inimsoole nagu «ideeks», normiks olema. Ent siingi allutas Michelangelo kauge mineviku filosoofilised ideed oma humanistlikele ideaalidele. Loomingulisteks läheteks selliste kujude teostamisel polnud mitte üksnes toleage-sete inimeste kehaline tugevus, terviklikkus ja jõuküllus, vaid ka see fantastiline idealiseerimine, mis pani optimistlikult uskuma ühiskonna arenemise mitmekesiste võimaluste piiramatusse, pani uskuma, et inimese õitsenguks pole olemas mingeid takistusi, et inimene võib kujuneda tõeliselt suurepäraseks ja saavutada reaalses maailmas imeväärset õnne.

Siin avaldus see asjaolu, et kõrgrenessansi humanistlikud põhimõtted isiku mitmekülgsusest, terviklikkusest, täiuslikkusest ja õitsengust kajastasid kaudselt laialdase demokraatia huve isegi oma piiratud aristokraatlikus väljendusvormis (mis kogu renessansi kultuurile nii omane oli). Ja seepärast pole vaja imestada, et need ideed kõlasid ka varajaste kommunistlike utopistide väidetest.

Michelangelo ideaalid olid väga humanistlikud. Nad olid suutelised haarama kõike väärtuslikku, mis leidis tema eelkäijatel, ja sundisid käskivalt noort kunstnikku tundma täiel määral enese inimväärikust, usku inimhõimustesse ja kohustusi ühiskonna ees, kes teda üles oli kasvatanud. Humanistlikes taotlustes muutus terviklikuks kõik, mis tugevdas tema vaimu ja innustas looma.

Michelangelo ei tundnud oma otsingutes mingeid vastuolusid. Ta süda oli pakil. Antiikne klassitsism kaotas ta silmis oma paganliku äärmuse. Ristiusk leidis ideelist tuge platonismis. Dante tiivustas seda kahe ideelise pooluse lähenemist poetilise sünteesiga, *fra* Girolamo nõiduslik

sõna aga täitis usulise tunnetetõusu vaimustusega. Noorel kunstnikul hakkasid kujunema kõlbelised ideaalid. Kuid sellele viivad tundepuhangud olid liialt tugevad. Nad tekitasid ebakindlust, rahutust ja eksaltatsiooni. Savonarola mängis vana testamendi hirmuäratavate kujudega, vapustas süngete ennustuste ja kohutavate nägemustega. Pole midagi imestada, et sündimisest saadik tundlik Michelangelo süttis neist meeoludest.

Sellele aitas kaasa ka asjaolu, et Firenze muutus poliitiline olukord märksa pinevamaks. Piero Medici saavutas õige ruttu, et rahvahulkade tumm rahulolematuse hakkas ilmsiks tulema. Rahvas nurises, tsunfti käsitööliskond — *Medicite Signoria* tugi — leidis juba, et valitseja ei tarvitseks nii äge ja kõrk olla. Lorenzo oskas oma võimutsemist kunsti kiirgava kattega varjata, Piero ei pidanud seda vajalikuks. Lorenzo jälgis teraselt välispoliitilist konjunkturi ja hoolitses selle eest, et Firenzet ei tabaks mingisugused ootamatused, Piero ei hoolinud sellest. Kõiki olid haaranud mingisuguse ärevuse ja ebakindluse meeolud. Ja siis hakkasid toomkirikus kärgatama *fra* Girolamo kõige hirksamad ennustused. Ta jutustas rahvale oma vapustavast nägemusest — tulemõõgaga käest ja kirjast «Jumala mõök maailma kohal on hoogne ja kiire», ning kuulutas võõra rahva sissetungi. Pierol läks korda kardetav ennustaja Firenzest välja saata, kuid rahva hulgas ei hääbunud Savonarola tekitatud meeolud. Otsekui epideemia — askeetlik ja müstiline — levis kiiresti üle Firenze. Eilsed õpetlased, eilsed filosoofid, eilsed skeptikud, keigarid ja rikkad kavalierid nõudsid dominikaanlaseks pühitsemist. Poliziano ja Pico della Mirandola ei jäänud teistest maha. Michelangelo vanem vend laskis end mungaks pühitseda. Kuidas suutis Michelangelo ise sellele haiglasele uimale vastu seista?

Ta ei pidanudki vastu. Teda haaranud ärevus oli nii suur, et tühise juhtumi mõjul põgenes ta kõige ehtsamal viisil Firenzest kahe samasuguse müstilisest hirmust ogaraks läinud kaaslasega. Nad jõudsid Bolognasse, sealt aga sellest samast hirmust aetuna — Veneetsiasse. Alles siin, linnas, kus elanikud rahulikult oma tööd tegid, toibusid noormehed. Aru pähe võtma sundis neid pealegi äkitselt ilmsiks tulnud rahapuudus.

Nad olid peaaegu otsustanud tagasi pöörduda. Kuid Bolognas, kuhu nad hädamisi päralt jõudsid, juhtus

õnnetus — neile määrati mingisuguste tollireeglite rikku-  
mise eest tohutu rahatrahv. Michelangelo päästis  
Bologna patriits, linna valitseva kolleegiumi liige Gian-  
francesco Aldovrandi. Ta tühistas trahvi ja pani Michel-  
angelole ette jääda mõneks ajaks Bolognasse tema külali-  
seks. Michelangelo nõustus. See oli 1494. aasta oktoobris.  
Ta oli siis üheksateistkümneaastane.

«Issanda mõök» aga, millest Savonarola prohvetlikult  
ette kuulutas, langes tõesti Prantsuse kuninga Charles VIII  
kolmekümnetuhandelise võimsa armee näol Itaalia kallale.  
Prantslased okupeerisid Toskaana ja kuninga esimesel  
nõudmisel loovutas Piero Medici arglikult talle Põhja-  
Toskaana kindlused. Kui Firenze sellest teada saadi,  
tekkis rahva hulgas käärimine ning Piero oli sunnitud  
halvemat kartes koos vendade ja sugulastega linnast põge-  
nema. Võimu haarasid «optimaadid», kes teisi elanik-  
konnakihte kõrvale jättes lootsid oma mõju säilitada. Kuid  
Savonarola, kes pagendusest omavoliliselt tagasi oli tul-  
nud, jutlustas jälle, ja rikaste rühmitisele organiseeriti  
juba vastupanu. Võimuküsimuse pidi otsustama klassi-  
võitlus.

Oma valdusest pagendatud Medicid ilmusid Bolognasse.  
Seal oli neil sidemeid ja neid ei kardetud vastu võtta.  
Michelangelo ja Piero koos oma sugulastega olid sattun-  
ud ühte ja samasse linna.

Kuid kunstniku tee ja ta loominguline tõus pidid pika  
aja jooksul kujunema sõltumatult Lorenzo Toreda järg-  
laste saatusest.

### Michelangelo Bolognas

Bologna oli kogu XV sajandi kestel Bentivoglio perekonna võimu all, kes valitses linna neilsamadel alustel nagu Medicid valitsesid Firenzet. Kui Michelangelo Bolognasse sattus, seisis linna eesotsas Giovanni II Bentivoglio. Ümbritsetuna õitsvašt perekõnnast — ilusast naisest, neljast pojast ja seitsmest tütrest —, ei aimanud ta, et ta heaolule varsti lõpp tuleb. Gianfrancesco Aldovrandi, Michelangelo soosija, oli üks ta lähedasi isikuid. Aldovrandi kiindus väga tugevasti noorde kunstnikku, armastas temaga vestelda ja kuulas suure mõnuga, kui ta Dante, Petrarca ja mõnikord ka Boccaccio teoseid ette luges. Aldovrandi ettepanekul hakkas Michelangelo raiuma kolme statuetti — San Petroniot, põlvitavat inglit kandelaabriga ja San Proculust. Need puudusid San Dominico kuulsa kivistu tabernaaklil (*Arca*) sellele pühakule pühendatud kirikus. Selle tabernaakliga kirstu oli Apuuliast pärit kujur Niccolò Schiavone mitmekümne aasta eest teinud ja nii hästi, et pärast seda ei nimetatud meistrit teisiti kui Niccolò dell' Arca.

Motiive, mille põhjal Michelangelo otsekohe Aldovrandi ettepanekuga nõustus, on kerge mõista. Ta oli viibinud Bolognas mitu kuud ja ta aeg oli peale uue sõbraga vestlemise ja värsside lugemise veel millelegi muule kulunud. Aga millele võis noor kunstnik kõige meelsamini oma aega pühendada kui mitte Bologna skulptuurteoste uurimisele? Siin, Siena kujuri Jacopo della Quercia raiutud skulptuur- ses San Petronio toomkiriku fassaadi ornamendis pidi Michelangelo korruga tundma nii midagi hingeliselt sugulaslikku kui ka võimalust rikastada oma loomingut millegi

uuega. Quercial, Donatello kaasaegsel, avaldub stiilitunne tugevamini kui ta kuulsal Firenze ametivennal. Nad lähtusid mõlemad samaaegselt nii antiikkunsti uurimisest kui ka elava modelli tundmaõppimisest. Ent Donatellol avaldus see rahu ja lihtsuse taotlemises, Quercial aga liigutuste kujutamise ja tahtežesti kasutamise saavutatava efekti otsimises. Vastavalt sellele oli riidevoltide käsitluski mõlemal erinev.

Enne seda oli Michelangelo ainult kord alasti keha modelleerimisest loobunud — reljeefis «Madonna trepil». Seal ta peaaegu kopeeris donatellolikku voltide asetust ega leidnud mingit põhjust ülesannet originaalselt lahendada. Nüüd, Querciat uurides, sai ta kohe aru, millises suunas peab ta riietatud inimese kujutamisel omaenda teid otsima. Michelangelo esimesed iseseisvad otsingud avaldusid juba ta «Petronios», mille ta tegi toomkiriku fassaadil asuva Quercia loodud «Petronio» eeskujul. Michelangelo «Petronio» on vähem seotud ja seisab, oma kiriku mudel käes, vabamalt kui Quercia oma. Ja karmi, ilusa näoga ingel, kandelaaber käes, mitte traditsiooniliste pikade kiharatega, vaid lühikeste juustega, nagu antiiksetel kujudel, näitab nii Quercia mõju kui ka firentselike ja antiiksete eeskujude iseseisvat kasutamist Michelangelo poolt. Mis puutub «Proculusse», siis pole see mitte ainult Quercia mõjul, vaid ka Donatello püha Gregoriuse eeskujul loodud ja samal ajal väga realistlik statuett. Ta ei sarnane sugugi pühakuga ei näoilme ega kehakatete poolest — ümmarguse näo, turris juuste, lameda nina ja teineteisest eemal olevate silmadega noormees lühikeses, vööga ümbert kinni tõmmatud pihtkuues ja tagant hooletult vasakule õlale visatud kortsunud mantlis, mida vasak käsi eest kinni hoiab. Arvatakse, et see on Michelangelo autoportree.

Kui Michelangelo oli kõik kolm Aldovrandi tellitud statuetti lõpetanud, hakkas üks Bologna skulptor, kes polnud rahul sellega, et Michelangelo, mitte aga tema, oli saanud tellimuse *Arca* täiendamiseks, avalikult pahandustega ähvardama. Säärased asjad heidutasid alati noort kunstnikku ja ta jõudis otsusele, et tal on õige aeg siit ära kolida, seda enam, et Firenzest tuli rahustavaid teateid. Hädaoht Prantsusmaa poolt oli möödunud, rahutused väibunud ja Savonarola oli koos teiste eesrindlike inimestega linnas Veneetsia konstitutsioonilt kopeeritud liberaalse

konstitutsiooni kehtima pannud. Ka kodunt tuli talle kutseid. Michelangelo jättis Aldovrandiga jumalaga ja asus Firenze poole teele.

See oli 1495. aasta suvel.

## Väiksemad tööd Firenzes ja Roomas

(1495—1497)

Michelangelo oli oma kodulinnale juba tarvilik. Vaevalt saabunud, kutsuti ta otsekohe nõu pidama *Signoria* saali kaunistamise üle — viimane oli uue konstitutsiooni kohaselt peamine seadusandlik organ. Tellimusi ei tulnud tal kaua oodata.

Pärast Medicite valitseva haru pagendamist jäid Firenzesse teise liini esindajad, kellel võimul olnud sugulastega ammust ajast jahe vahekord oli. See asjaolu päästiski neid pagendamisest. Et oma ustavust vabariigile tõendada, loobusid nad isegi rahva poolt vihatud perekonnanimest ja võtsid endale nimeks «Popolani», s. o. rahvalikud. Üks nende Medicite esindajaid, Pierfrancesco poeg Lorenzo, kes tundis Michelangelot juba endisest ajast, tellis talt kohe noore Ristija Johannese kuju «Giovannino». Tellimus täideti kiiresti.<sup>1</sup> Giovannino on esitatud kähara pea ja ilusa näoga sihvaka noormehena. Ta on peaaegu täitsa alasti, ainult kitsas riba metsloomanahka ümbritseb ta niudeid. Vasakus käes hoiab ta tükki kärjemett, ta on seda just väheldasse sarve tilgutanud ja tõstab parema käega sarve suu äärde.

Püha Dominico hauasamba väheldaste statuettide juurest, mis olid asetatud hauasamba põhimassile ja omasid kõrvalist tähtsust, oli see Michelangelo peitlitoode edasi-seks sammuks suuremõõtmelise, igast küljest vabalt vaadeldava figuuri poole. Quercia mõju annab end tunda selles, et kuju on täis liikumist ning tundub haruldaselt õhulisena. Seda saavutatakse kogu figuuris järjekindlalt teos-

<sup>1</sup> Kuju peeti kadunuks kuni Michelangelo neljasaja-aastase sünni-juubeli tähistamiseks toimunud Firenze kongressini (1875), millest osavõtjad kaldusid arvama, et Donatello omaks peetav Giovannino marmorkuju on Michelangelo töö. Käesoleval ajal asub see kuju Berliini Rahvusmuuseumis.

tatud kontrapostiga, s. o. sihiliku kontrastiga kuju kehasade, eriti käte ja jalgade asendis. Et kujus on kasutatud kontraposti kui kunstilise mõjuvuse peamist vahendit, ei saa Donatellot sugugi «Giovannino» autoriks pidada.

Noor kunstnik oli nähtavasti taltsutamatu loomistungist haaratud. Tal ei saanud tööst isu täis. Ühel ajal «Giovanninoga» valmis tal marmorist «Magav Amor». Seda skulptuuri nähes tähendas Lorenzo di Pierfrancesco Medici, et kui kujule niisugune välimus anda, nagu oleks ta kaua maa sees seisnud, siis võiks teda kergesti antiikseks pidada. Michelangelo määris sedamaid kuju pisut ära, tegi ta kunstlikult plekiliseks ja saatis Rooma. Seal ostis selle keegi komisjonär kolmekümne tukati eest ja müüs ta otsekohe kui antiikteose kahesaja tukati eest kardinal Raffael Riariole. Kardinal, kes pidas end asjatundjaks, oli õnge sattunud, kuid asjatundlikumad inimesed avaldasid arvamist, et see on kaasaegse Firenze skulptori töö. Et küsimust selgitada, saatis kardinal Firenzesse agendi, kes tagajärjetult käis läbi palju kujureid, kuni sattus Michelangelo juurde. Nagu teisigi palus ta Michelangelot näidata mõnda oma teost. Noorel kunstnikul ei olnud midagi käepärast, kuid ta võttis kohe sule — pliiatseid tollal veel ei tarvitatud — ja joonistas nii meisterlikult käe, et kardinali käskjalg oli üllatatud. Ta hakkas Michelangelolt tema skulptuuride järele pärima ja too loetles lihtsameelselt kõik, mainides muidugi ka «Amorit». Agendi missioon oli täidetud. Tal ei tarvitsenud nüüd midagi varjata. Ta jutustas Michelangelole kõik ja pani talle ette sõita koos temaga Rooma, lubades teda kardinali juurde viia ja aidata tal hinnavahet kätte saada.

Michelangelo mõtles järele ja otsustas sõita. See oli päris juuni lõpul 1496. aastal. Juba 2. juulil on dateeritud Michelangelo esimene säilinud kiri, mille ta adresseeris Lorenzo di Pierfrancescole, kes oli talle kaasa andnud soovitus kardinali juurde. Sellest kirjast saame teada õnnetu «Amori» loo järje. Kui kardinal pettusest kuulda oli saanud, nõudis ta komisjonärielt oma raha tagasi ja loovutas talle kuju. Asjatult pakkus Michelangelo kahtlasele spekulantile tema kolmekümme tukatit vahetuseks oma teose vastu. Talle öeldi kindlalt ja toorelt ära. Spekulant lootis nähtavasti selle suurema kasuga maha müüa ega eksinudki. Kuju rändas käest kätte ja sattus Gonzaga kollektsiooni Mantovas, hiljem aga läks kaotsi. Veel kaua

püüti teda Torino kunstigalerii marmorist «Magava Amoriga» samastada.

Kõige tähtsam tolles loos oli see, et Michelangelo oli sattunud Rooma. Ta otsustas mõneks ajaks sinna jääda, seda enam, et kardinal Riario tegi talle ettepaneku asuda elama tema paleesse ja lubas talle tööd anda.

Roomas olid rasked ja segased ajad. Paavstiks oli Aleksander VI Borgia, kes just 1496. aastal asus ellu viima oma salajast unistust — looma oma lemmikpoja hertsog Gandia jaoks iseseisvat territooriumi. Selle territooriumi südameks pidid olema Orsinide valdused. 1496. aasta juunis, päevil, kui Michelangelo rahuliku muula seljas Igavesse Linna sisse sõitis, kuulutas paavst Aleksander kõik Orsinide perekonnale kuuluvad maad konfiskeerituks. Ent need oli vaja vallutada. Oktoobris kuulutati hertsog Gandia kiriku *gonfaloniere*'ks ja ta asus sõjaretkele. Orsinid kaitsesid oma kindlusi haruldase visadusega ja 1497. aasta jaanuaris sai hertsog Gandia nii kõvasti lüüa, et jäi sõjaväeta ja vaevu pääses ise haavatuna. Borgia vastased läksid julgemaks, rooma rahvas aga, kes vihkas hispaania paavsti, arvukaid hispaania kardinale ja neid kaitsvaid hispaania sõdureid, hakkas 1497. aasta kevadel mässama. Campo del Fiori'l kerkisid barrikaadid.

Sel ajal algasid õudsed tragöödiad Borgia perekonnas. Esimest neist läks siiski korda vältida. Paavsti tütar Lucrezia sosistas oma mehele Giovanni Sforzale, Pesaro senjäärile, et tema elu on hädaohus, ja too jõudis paavsti talli parima hobuse seljas Roomast põgeneda. Sama aasta juunis aga oli hertsog Gandia veetnud koos vennaga, kardinal Cesarega, ühe õhtu oma ema juures ega ilmunud enam koju. Mõne päeva pärast leiti Tiberist ta laip. Mõrtsukat ei avastatud. Kuulujutt süüdistas paljusid, nende hulgas ka Cesaret. Ta oli kaua aega isa juures põlu all, siis aga lahkus kardinaliametist ja asus ise ellu viima neid plaane, mida ta isa hertsog Gandia jaoks oli hellitanud — kirikuriigi maalappidest ja vallutatud territooriumidest iseseisvat ilmlikku riiki rajama.

Michelangelo oli kõigi nende dramaatiliste sündmuste tunnistaja. Ta elas kardinal Riario palees ja oli sündmustega muidugi kursis. Me ei tea, missugust mõju need faktid talle avaldasid, kuid kardetavasse poliitilisse mängu ta end ei seganud. Ta uuris usinasti antiikarhitektuuri ja -skulptuuri ning see, mida ta Roomas leidis, oli lihtsalt gran-

diosne, võrreldes Medicite kunstikoguga Firenze, ja avardas otsekohe ta kunstnikusilmaringi. Olid avastatud juba mitmed meistriteosed, nende hulgas Apollo (umbes aastal 1491), mida pärastpoole Belvedere Apolloks nime-tama hakati. Michelangelo oli sel ajal juba täiesti välja-kujunenud realist. Ent alles Roomas sai ta aru, kui hästi või-vad klassikalised meistrid looduse õiget ja samal ajal kunstipärast jäljendamist õpetada. Nähtavasti sai ta siin, Roo-mas, juba küpsema mehana antiiskulptuuri mälestusmärke uurides esmakordselt aru, et just iidsed meistrid on pāran-danud inimkonnale oma töödes kindlaid meetodeid kunsti lähendamiseks loodusele. Enne teda polnud ükski Itaalia skulptor, isegi mitte Donatello, neid antiikkunsti meetodeid nii täielikult tajunud. Aga ometi olid viimased, õieti öelda, üsna lihtsad. Vanad meistrid eelistasid kujutada alasti keha, sest nad arvasid, et nägu üksi, kui väljendusrikas ta ka poleks, ei osutu küllaldaselt ilmekaks; et täieliku kunsti-lise mõju võib saavutada ainult siis, kui selle kandjaks on tehtud ka keha, alasti keha, sest rõivad vähendavad ilmekust. See oli ainuõige järeldus, millele võis jõuda kõigi antiikteoste uurimisega. Kuid tollal oli Firenze ja Roomas rohkem hilise muinasaja kui klassikalise antiikperioodi teo-seid ja kui 1506. aastal leiti Laokoon, pärast aga Heraklese torso ja Ariadne, mida alguses nimetati Kleopatraks, siis pääses «antiikne barokk» täiesti võidule ning just Laokoon ja Heraklese torso avaldasid Michelangelole eriti tugevat muljet. Need teosed panid aluse tema hilisemale meister-likkusele. Ta sai aru, et ilmekuse tõstmiseks on skulptuur-teosele vaja anda esiteks muinasaja «idealiseeriv põhimõte», teiseks suured, võib-olla isegi gigantsed mõõtmed, ja kol-mandaks — dramatism, koguni pateetika. Sellele seisukohale polnud enne Michelangelot jõudnud ükski Toskaana kujur — mitte üksnes vali ja tagasihoidlik, kõigist kõige klassikalisem Donatello, vaid ka seesugused meistrid, nagu Verrocchio ja Quercia, olgugi et nad ilmekuse otsinguil olid Donatellost märksa kaugemale läinud. See, et Michel-angelo just niisugusele järeldusele jõudis, oli seletatav nii-hästi tema kunstilise isikupära kui ka tolle asjaoluga, et ta peitli ja vasara võttis pihku märksa hiljem, millal ühis-kondlik õhkkond oli pinevamaks muutunud, ning omakorda Leonardo da Vinci ilmekuseotsingud õhutasid teda uutele teedele asuma.

Siiski olid Michelangelo uute loominguteede innukal

otsingul sügavamad põhjused. Selle protsessi põhialuseks osutusid ühiskondlikud muudatused.

Kõrgrenessansi meistrid töötasid üldise sotsiaalse murangu ajal ulatusliku ühiskondliku kataklüsmi tingimustes. Varisesid kokku vana, keskaegse ühiskonna alused; uue, kapitalistliku ühiskonna alusmüüre aga alles rajati. Keskaegsed ahelad olid inimeselt ära langenud, kuid ta polnud veel Engelse sõnade järgi «kodanlikult piiratud» tööjao- tuse orjaks muutunud.

Maine inimene oli sattunud tähelepanu keskpunkti. Ta oli ainsaks reaalseks väärtuseks — vana hävitajaks ja uue loojaks. Renessansi individualismi, tolle ajastu võimsa tõukejõu lähtepunktiks oli sügav ja piiritu usk inimesse, ta jõusse ja selle igakülgse arenemise võimalusse. Mitte ilma- aegu ei joobunud inimese täiuslikkuse ideest ega laulnud ta võimetele kirglikku hosiannat entusiastlik Pico della Mirandola, üks Platoni akadeemia paladiine, Marsilio sõber, kes raamatus «Inimese väärikusest» hüüdis: «Oo, inimese imepärane ja kõrge kutsumus, inimese, kellele on antud saavutada seda, mida ta taotleb, ja olla selleks, mil- leks ta tahab saada . . . »

Samasugust usku inimese jõusse ja ta kõrgesse kutsu- musse olid tulvil kõik humanistid. Ainult platoonikute juu- res muutus ta ülevamaks, peaaegu müstiliseks.

See ääretu usk inimese võimsusse, mida toetas veel sii- ras, naiivne, poolfantastiline ja antropomorfne usk inime- geeniusse loominguvabadusse, tema tahte- ja iseloomuvaba- dusse, tekitas kunstis püüde idealiseerida inimest. Inime- sele omistati titaanlikke tegusid, talle lasti osaks saada jumalikku ilu.

Ja neid titaanlikke puhanguid, mis on väljendatud kõige jõulisemalt Michelangelo kujude heroilises laadis, tekitas «ajastu, mis vajas titaane ja mis sünnitas mõttejõu, kirg- likkuse ja iseloomu, mitmekülgset ja eruditsiooni poolest titaane» (Engels).

Siit pärineb kõrgrenessansi kunsti loodud tüüpiliste, ide- aalselt inimlike kujude ülev sundimatus, monumentaalsus ja vaba enesekindlus.

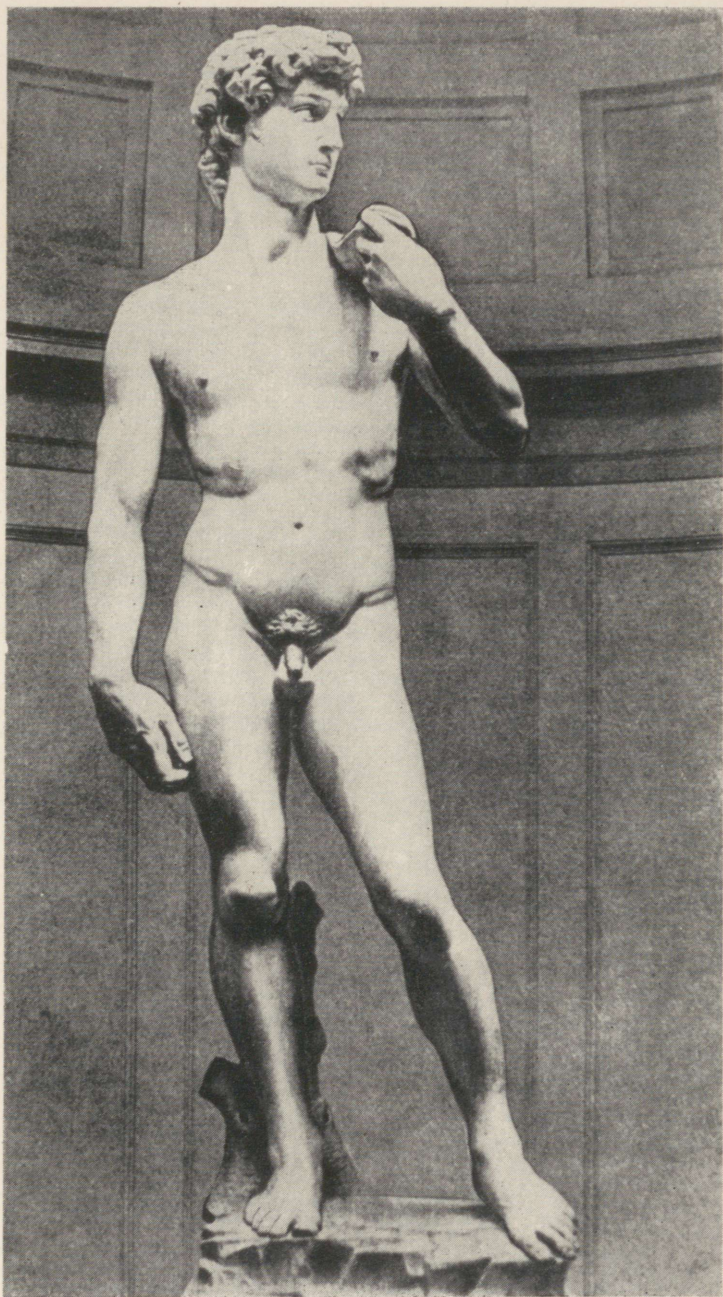
Ei ole siis ime, et Michelangelo tormas niisuguse taltsu- tamatu jõuga uurima neid renessansi loomingu lätteid, mida ta juba antiikkunstis oli avastanud. Vanade meistrite katsed leida inimeses midagi ideaalset, isegi fantastilist,

mis ülendaks ta keha ja vaimu ning vajutaks kunstile ideaalsuse pitseri, köitsid Michelangelo tähelepanu.

Antiikteoste uurimine just nendelt positsioonidelt oli igatahes isiklikult Michelangelo jaoks üksnes tõelisuse kujutamise kõige täiuslikumate meetodite otsimiseks. Ta andus sellele tegevusele niisama innukalt, nagu sada aastat enne teda Brunelleschi ja Donatello, kes veetsid Roomas samal otstarbel hulga aastaid.

Pealegi olid kujunenud selleks ka enam-vähem soodsad tingimused. Jõudeaega oli Michelangelol küllalt. Kardinal andis talle toidupöolist ja peavarju, olgugi et tellimustega ei hellitanud. Michelangelo pidi endale ise marmorit ostma, et seda raiudes kätt kuulekamaks teha. Kuid üldiselt elas ta nähtavasti kitsikuses. Isale 1497. aasta 1. juulil läkitatud kirja järgi võib otsustada, et kardinal ei rutanud noorele kunstnikule mingisuguse töö eest tasuma. «Ma ei sõida siit ära,» kirjutas Michelangelo, «enne kui mu nõudmisi ei rahuldata ja mulle mu tööde eest ei tasuta; nende suurte härradega aga tuleb ettevaatlikult toimida, sest jõuga neid sundida ei saa.» See, et Michelangelo midagi kardinalile valmistas, leiab kinnitust Lorenzo di Pierfrancescole adresseeritud kirjas, millest juba juttu oli ja milles selgesti öeldakse: «Me ostsime inimesesuuruse kuju jaoks marmorit ja esmaspäeval hakkas ma tööle.» Esialgu tal Roomas tellimustega õnne ei olnud. Sinna oli ilmunud Firenzest pagendatud Piero Medici, kes vahetas Bologna Rooma vastu, asus elama oma venna kardinal Giovanni juurde, logeles ja elas kõlvatut elu, kuigi oleks võinud arvata, et ta Rooma sugulaste Orsinide hädad oleksid pidanud sundima teda teisiti käituma. Kohates Michelangelot, kes oli juba endale hea kuulsuse võitnud, tellis ta alguses viimaselt kergemeelselt kuju, kuid õige pea ütles sellest ära. Michelangelo kirjutab sellest väga tagasihoidlikus toonis 19. augustil 1497. aastal isale: «Ma hakkasin töötama Piero Medicile ja ostsin marmorit, kuid ei alustanudki figuuri, sest ta ei täitnud seda, mida oli mulle lubanud. Olen seega iseenda hooleks jäetud ja valmistan kuju omaenese lõbuks...»

Niisiis hakkas Michelangelo oma Roomas viibimise esimesel aastal tööle vähemalt kahe skulptuuri kallal, milleks tal marmor oli ostetud — ühe pidi saama kardinal, teise Piero Medici. Mis tööd need olid? On avaldatud arvamust, et esimeseks neist võis olla Firenze Rahvusmuuseumi «Surev Adonis». Ent see teos on niivõrd nõrk, et seda võib



*Taavet.*



*Püha perekond.*

vaid siis Michelangelo tööks pidada, kui tema meisterlikkust kuigi kõrgelt ei hinnata. Sellest hoolimata olid mõlemad figuurid kahtlemata teoksil, ja otsustades Michelangelos tollal tormitsenud loomiskire järgi, tõenäoliselt ka lõpetati.

Kuhu need teosed on jäänud?

### «Bakhos». «Cupido». «Apollo»

Samal 1497. aastal tutvus Michelangelo Rooma pankuri Jacopo Galloga, kes hakkas teda ja ta kunsti armastama ja pidas oma kohuseks noorele andekale kunstnikule otsekohe tööd muretseda. Tänu Gallole sai Michelangelo korraka mitu tellimust, mis teda niivõrd kindlustasid, et ta loobus täiesti Firenzesse tagasipöördumise mõttest.

Esimeseks tellimuseks oli Bakhose figuur Gallo maja õue jaoks. Alustatud oli see 1497. aastal ja lõpetatud 1499-ndal. Jacopo pärijad müüsid selle hiljem Firenzesse ja nüüd asub ta sealses Rahvusmuuseumis.

Skulptuur kujutab noormeest, viinamarjakobaratest pärg peas, veinikauss paremas ja tiigrinahk vasakus käes; seesama vasak käsi hoiab tohutut viinamarjakobarat, mille kallal salaja maiustab vargsi juurde hiilinud saatür. Bakhos seisab ebakindlalt, ei toetu tugevasti kummalegi jalale; kõht on seetõttu veidi ettepoole, rind aga tahapoole vajunud. Mulje on selline, et kuju hakkab iga hetk taaruma. Ähmane, pisut totter pilk ilusal näol on ihaldavalt veinikauksile pööratud. On arusaamatu, miks see kaunis ja sugugi mitte jumalik nokastanud noormees peab just Bakhost, see on Dionüosost, müstilist jumalat kujutama. Hoolimata Condivi väidetest, et figuur vastab igati antiikaja kirjanike kujutlustele, on ta neist üsna kaugel. Seetõttu ei taha paljud ta täitsa ainulaadseid kunstiväärtuslikke omadusi tunnustada. Shelley näiteks ütles: «Kui kunstiteosel puudub skulptuuril ühtlus ja lihtsus, kui kreeka jumala Dionüosose kujutusel on tal puudu kõigest.» Suur poet polnud märganud, et lihtsuse puudus oli idees, ühtluse puudus on aga väga tinglik. Igatahes ei suuda ei tõelised ega kujuteldavad puudused selle Michelangelo esimese suure figuuri hiiglaslike väärtuslike omadusi varjata. Kõigepealt on kuju väga realistlik. Realistlikud elemendid on temas võitnud formaalselt antiiksed. Ta elab tervenisti — pea, nägu, sil-

mad, käed, jalad, keha. Kunstnik on julgelt kujutanud inimest niisuguses olekus, millises iidsed kujurid seda iialgi teha poleks sõandanud. Ja viimistletud on ta nii, et ka kõige rangem kriitik ei oska millestki kinni hakata. Ega ta ilmaaegu olnud seni, kui ta Roomas asus, püsivalt otsekui palverännaku objektiks Gallo maja juurde, kus ta seisis.

«Bakhos» polnud ainuke skulptuur, mille Jacopo Michelangelolt sai. Teine oli see, mida nii Condivi kui ka Vasari nimetavad «Cupidoks». Täpsed teated selle kohta meil puuduvad, kuid enamik samastab teda Londonis Victoria ja Alberti muuseumis säilitatava «Cupidoga». Ta leiti möödunud sajandil Palazzo Ruccelai keldrist Firenzes väga viletsas seisukorras — vasak käsi oli murdunud, parem vigastatud. Kuju pinnal oli näha püstolikuulide jälgi — mingisugused «kunstiharrastajad» olid «Cupidost» märklaua teinud. Ent juba esimene ekspertiis tunnistas figuuri tingimusteta Michelangelo tööks. Ta seati asjatundja poolt korda ja müüdi siis Inglismaale. Cupido on kujutatud ilusa tugeva noormehena väga omapärases, mitte kelleltki kopeeritud poosis. Ta on paremale põlvele laskunud ja võtab parema käega maast noolt. Vasak käsi on üles tõstetud ja hoiab ambu, vasak jalg aga, järsult kõveras, toetub vetruvalt maas lamavale kivile; otsekohe tõukab ta end maast lahti, keha tõmbub hoogsalt sirgu, nool laskub ammukeelele ja lendab sihi poole. Figuur pole saanud niisugust lõplikku viimistlust nagu «Bakhos» — lihv ei ole nii hoolikas, juuksekiharad on vaid peitliga rohmakalt visandatud. Ja ikkagi on ta imeilus. Poos on tulvil liikumist, nähtavat, kuid veel rohkem varjatut. Nägu on pinevil ja mõttest särama löönud, näib, et täidlased huuled naeratavad kelmikalt. Nagu «Bakhoseski», nii on ka siin antiikset süžeed väga realistlikult käsitletud.

Oletatakse, et Londoni «Cupido» võis olla selleks skulptuuriks, mille Piero Medici oli küll tellinud, kuid vastu võtta ei tahtnud, ja mille Michelangelo «omaenese lõbuks» valmis tegi. Ei ole mingeid vaieldamatuid kaalutlusi, mis selle oletuse vastu kõneleksid. Kuna aga «Bakhos» oli kindlasti Jacopo Gallo jaoks ja Condivi jutu järgi koguni «tema majas» tehtud, siis neil aastail valminud teostest puudub ikkagi üks: see, mida Michelangelo kardinal Riario jaoks alustas — ometi oli marmor ostetud ja kunstnik pidi esimesel esmaspäeval pärast 1496. aasta 2. juulit tööle asuma. See oli inimesesuurune skulptuur. Temast pole meil tea-

teid. Vististi jäigi ta lõpetamata. Kuid sellesse aega võib kuuluda üks teine teos, mida kaasaegsed ei maini, mis aga ilma suuremate kõhklusteta on hiljuti Michelangelo peitli loominguks tunnistatud. See on Berliini muuseumile kuuluv marmorstatuett, mis kujutab Apollot viiuliga. Kehahoiaku ja kontraposti poolest on see vahelüliks reljeefile «Apollo ja Marsyas» ja Firenze suurele «Taavetile», maneeeri ja faktuuri poolest aga kuulub kõige tõenäolisemalt nendesse aastatesse. Ta tuli päevavalgele Villa Borg-hese tagavarafondidest Roomas, kuhu ta nähtavasti kauaks ajaks täitsa hoolimatult vedelema oli jäetud. Ta pea on otsast ära tulnud ja halvasti tagasi seatud, nina ja lõug murenenud, mis rikub tugevasti ta välimust, arvestades pealiskaudset viimistlust ja eriti kuju väiksust (umbes 80 sentimeetrit).

Kui aga oletadagi, et statuett on valmistatud sel perioodil, siis tolle loomingulise ekstaasi juures, mis Michelangelot Roomas haaras, ja tema jaoks otsekui elustunud klassikalise muistsuse õhkkonnas võis «Apollo» koos Londoni «Cupidoga» vaevalt et tervet aastat enne «Bakhose» loomist täita. Kahtlemata tegi Michelangelo sellal veel midagi.

Ta olevat ka maalinud. Vasari jutustab, et ta oli joonistanud kardinali habemeajajale, kes maalis hästi temperaga, stigmadega Assiisi Franciscuse. Kardinali habemeajaja tegi sellest oma oskuse kohaselt temperamaali ja Vasari nägi seda hiljem ühes Rooma kirikus. Teos on kaotsi läinud.

Kuid raske on oletada, et see oli ainuke tagasipöördumine maalikunsti juurde kogu Roomas viibitud aja jooksul. Michelangelo ei võinud seda kunsti hüljata, kuigi sai väga hästi aru, et ta edaspidine tee ei ole mitte maalikunstniku, vaid kujuri tee.

Et maalimisvõtted ikkagi mõju avaldasid, vähemalt neil aastail, tuli õige peatselt ilmsiks tolles figuuris, millest sai mitte üksnes kõige küpsem teos esimesel Rooma ajajärgul, vaid mis kujunes üldse üheks Michelangelo meistriteoseks — Rooma Peetri kiriku «Pietà's».

### Rooma «Pietà»

Seni kui Michelangelo Roomas Jacopo Gallole töötas, lõi Firenzes «prohveti» viimne tund.

Savonarola armastas palavalt oma rahvast ja tahtis sii-

ralt, et laiadel rahvahulkadel oleks parem elada. Ta hakkas aru saama, miks nende elu nii vilets oli. Kuid ta oli nõrk poliitik ja pealegi kindel selles, et riiki, millel oli maailma kõige suurem tekstiilitööstus koos kõigi sellest tulenevate tagajärgedega, ja kõigepealt ägedaima klassivõitlusega, saab valitseda veenmise teel, toetudes viidetega piiblile ja omaenese prohvetlikele nägemustele. Pole midagi imestada, et ta takerdus kiiresti poliitiliste sündmuste keerdkäikudesse. Poolehoidjad tõmbusid temast eemale. Ta võeti kinni, anti vaimuliku kohtu kätte ja põletati koos oma kahe apostliga tuleriidal.

Me teame, et Michelangelo oli tugevasti Savonarola jutluste mõju all. Ta vaimule oli lähedane nii munga paatos kui ka ta tormiline temperament. Kunstnikku kütkestas munga mõttepuhtus ja naiivne usk, et Firenze suurkaupmehi, Rooma paadunud prelaate ja seda Vatikani hundiurgast, Borgiate pesakonda, saab evangeeliumisõnadega mõjutada. Sõnum Savonarola traagilisest surmast, mida Roomas kirjeldati arvatavasti üksikasjaliselt — kui grandioosne tuleriit oli lõkkele lõõnud, «sadanud pahtunud verd ja siseelundeid ülevalt nagu vihma» —, ei võinud Michelangelot vapustamata jätta. Ja tal tärkas soov mälestada märtrit niisuguse teosega, mis oleks olnud kooskõlas viimase ideedega. Varsti avaneski selleks juhus.

Seesama Jacopo Gallo, kellele Michelangelo «Bakhose» ja «Cupido» oli valmistanud, muretses talle veel ühe tellimuse.

Roomas viibis sellal Prantsuse kuninga Charles VIII saadik, Saint Denis' (itaalia keeles San Dionigi) kloostri ülem Jean Villiers de la Grolaye, kes oli paavst Aleksandriilt äsja kardinalimütsi saanud. Rõõmust otsustas ta Rooma linnale mõne väljapaistva kunstiteose näol enesest mälestuse jätta. Gallo, kellel pankurina temaga ärilisi suhteid oli, soovitas talle Michelangelot ja andis lepingu sõlmimisel oma kirjaliku garantii, et mõlemad pooled lepingut täpselt täidavad. Kunstnik kohustus 450 tukati eest valmistama aasta jooksul marmorgrupi, mis kujutab *pietà*'d, s. o. rietatud «neitsi Maarjat, kätel elusuurune surnud Kristus». Gallo aga lisas juurde: «Ma garanteerin, et nimetatud Michelangelo teeb nimetatud asja aasta jooksul valmis ja et sellest saab kõige kaunim marmorkuju, mida Rooma võib käesoleval ajal näidata ja et ükski kunstnik ei oska meie päevil täiuslikumat teha.» Selline kiidulaul polnud muide

pankuri juures tavaline ja näitas, et kunstis oli Gallo kreidiidiga heldekäelisem kui rahas. Ent Michelangelo õigustas täielikult oma austaja usaldust.

Savonarola põletati 1498. aasta mais, leping kirjutati alla augustis ja süžee valik — lohutamatu ema leinab surnuks-piinatud poega — kuulub muidugi peamiselt kunstnikule. Michelangelo aimas, et Firenze veel meenutab oma «prohvetit». Kuid tal ei tulnud pähegi, et ta ise peab oma kodulinna võitlusest osa võtma, kui mälestus Savonarolast elustub linna piiramise traagilistel päevadel aastail 1529—1530. Ei võinud ta arvata ka seda, et aasta kümne pärast jäädvustatakse mälestus «ketserist» teistkordselt paavsti residentsis portreena — Raffael paigutas oma «Dispuudis» Savonarola usukangelaste sekka.

Michelangelo töötas oma marmorgrupi kallal kogu 1499. aasta ja osa 1500. aastast. Kui grupp oli vana Peetri kiriku kabelisse asetatud, rääkisid mingisugused lombardlased, kes seda gruppi olid näinud, et selle on valmistanud Milaano kujur Gobbo. Michelangelo kuulis neid jutte ja raius öösel laternavalgel skulptuurile oma nime. Nüüd asub see grupp uues kirikus Michelangelo enda ehitatud kupli all.

Kunstnik on madonnat kujutanud istuvana risti all kivil, poja alasti surnukeha põlvedel. Madonnal on ilus väike pea ja võimas keha. Parema käega hoiab ta Kristuse ülakeha; parem jalg on pisut kergitatud ja nõnda paigutatud, et laialitõmmatud riidevoldid moodustavad midagi aseme-taolist, millel puhkab Kristuse keskkeha, põlvede kohalt on Kristuse jalad rippu, üks jalg puudutab kivi, madonna vasak käsi, peopesaga ülespidi, on nõutult kõrvale sirutatud; Kristuse pea on kuklasse vajunud, käed aga lamavad elutult ema rüü voltidel.

Kunstiline ülesanne oli selles, et kujutada täiskasvanud mehe keha naise põlvedel, rikkumata terviku esteetiliselt muljet. Michelangelo lahendas ülesande hiilgavalt. Grupp moodustab ruumilise kolmnurga, milles horisontaal-, kald- ja vertikaalpinnad liituvad haruldaselt harmooniliselt. Elutu Kristuse kehajooned sobivad imemahedalt, loomulikult ja veenvalt riidevoltidesse mähkunud madonna kehaga. Mitte asjata ei nimetatud seda teost «esimeseks täiuslikuks grupiks uues kunstis». Vaatleja ei märkagi, kui palju raskusi pidi kunstnik ületama, et seesugust muljet saavutada.

Michelangelo pidi tundma Leonardo da Vinci poolt esile tõstetud uusi kompositsioonireegleid maalikunstis ja ta kasutas neid esmakordselt skulptuuris. Michelangelo ei tunnistanud iialgi Leonardo mõju, kuid tal polnud alguses kerge sellest vabaneda. Ta otsis kunstis pidevalt oma, mikelandželolikku, ega sallinud juba neil aastail sugugi oma suurt kaasaegset.

«Pietà's» oli ta laenanud mitte üksnes kompositsiooni, vaid ka madonna pea tüübi, mida ta kordas veel ühes «Pietà'le» lähedases skulptuuris — Brügge madonnas. Veel enam, grupp kui skulptuurteos reedab ikkagi maalikunstnikku, reljeefimeistrit. Gruppi võib vaadata vaid eest. Küljelt vaadates jätab ta peaaegu seosetute fragmentide mulje. See on õieti kõrgreljeef.

«Pietà's» on vastuvaidlematult märgata ka klassikalist mõju. Grupp on tervenisti läbi imbunud antiiksest ilu mõistest, Kristuse kaju viimistluses võib tunda Belvedere Apollot.

Savonarola reministsents puhtal kujul võis ellu kutsuda üksnes selliseid tahtlikult naturalistlikke teoseid nagu Giovanni della Robbia arvukad värvitud terrakotast «Pietà'd», millel oli üksainus eesmärk — õhutada hüsteerilisi patukahetsusmeeleolusid. Michelangelo lõi kunsti teoseid selle sõna kõige täielikumal mõttes. Ta ei otsinud naturalistlikke efekte, vaid püüdis luua mulje rangete joonte, üksikosade sobiva suuruse ja sisemise harmooniaga. Antiikse iluideaali ühendamine kristliku ideega, mis kehastub Kristuses, nõudis kunstnikult suurt pingutust. Michelangelo sai muidugi aru, millised ristiusu dogmaatika momendid ta ohverdas, et mitte ohvriks tuua antiikseid esteetilisi momente. Condivi on säilitanud meile oma õpetajaga toimunud vestluse, milles too seletab talle, miks ta rohkem kui kolmekümneaastase mehe ema nii noorena oli kujutanud. Kunstnik kõneles Condivile pikaltlialt sellest, et neitsilikud naisterahvad püsivad üldse väga kaua noortena, jumalaema noorust aga on alal hoidnud veel eriline taevane arm. Need usuteaduse ja füsioloogia valdkonda kuuluvad segased arutlused viisid lihtsameelse Condivi vaimustusse, kuid tõeliselt olid nad viletsaks kaitseks süüdistuse eest, et kunstnik olevat ristiusu ohvriks toonud muistse Rooma paganausule. Oigem oleks olnud öelda — kuid see oli tolle aja tingimustes võimatu —, et just paganlik vaim on selle kristliku süžee

tõstnud niisugusele kunstilisele kõrgusele, milleni ta varem iialgi polnud küündinud.

Jacopo Gallo ennustus läks täpselt täide, olgugi et see oli esitatud notariaalaktide kohmakas keeles ega sisaldanud midagi apokalüptilist. Rooma rikkus realistliku meistriteosega, millele ei leidu võrdset kogu Itaalias.

### **Michelangelo perekond. Tagasipöördumine Firenzesse**

Sedamööda kuidas Michelangelo kuulsus kasvas ja ta materiaalne olukord paranes, hakkasid suhted tema ja koduste vahel järk-järgult muutuma. Ta omaksed ei olnud ta vastu kunagi eriti head olnud. Isa, nagu teame, oli raske käega. Ilmlikku ellu jäänud vendadest (Lionardo läks mungaks) oli üks teisest kergemeelsem. Niipea kui nad taipasid, et Michelangelo sissetulekud märksa suurenevad, hakkasid nad temalt toetust nuruma ja sisendasid nähtavasti ka isale seda mõtet. Seni kui Michelangelo töötas Roomas, oli Buonarroto, kõige hakkajam vendadest, jõudnud seal kaks korda käia. 1497. aastal tuli ta nagu luurele; ta nurus vennalt juba siis midagi, ent edaspidine ei paistnud talle nähtavasti kuigi lohutavana, sest perekond jättis kunstniku hulgaks ajaks rahule. Teist korda ilmus Buonarroto Rooma 1500. aasta sügisel, kui Michelangelo oli juba kuulsuse võitnud. Nagu nähtub kirjust, mille isa oli pärast Buonarroto kojutulekut Michelangelole saatnud, oli perekond Roomast üsna suure summa raha saanud, lootis aga veel rohkemat. Vanamees ei täna, kuid on ilmselt rahul. Tänu asemel saadab ta isalikke, päris märkimisväärseid nõuandeid tervishoiu kohta. Ta kirjutab: «Buonarrotto jutustas mulle, kui kokkuhoidlikult ja koguni kitsilt sa seal elad. Kokkuhoidlikkus on hea asi, ihnsus aga pahe, mida jumal ja inimesed ei salli ning mis nii ihule kui ka hingele kahjulik on. Seni kui sa noor oled, suudad sa neid puudusi kuidagiviisi välja kannatada, kui aga noorusjõudu enam ei jätku, satud sa haiguste ja tõbede küüsi, mida on tekitanud need puudused ja harjumus kehvalt elada. Kordan: kokkuhoid on kiiduväärt omadus, kuid noidu elamast sandi moodi. Ela mõõdukalt ja ära ennast kurna. Hoidu peasjalikult oma tervist rikkumast, sest kui sa oma töös, hoidku jumal, nõrgaks ja hädiseks jääd, siis oled sa kadunud inimene. Erilist tähelepanu pööra

peale, hoia teda parajas soojuses, ja ära ealeski end pese, hõõru enda keha, kuid ära end pese.»

Kahjuks kaldus Michelangelo, nagu pärastpoole näeme, ka ilma isaliku manitsuseta lohakalt elama — hügieen polnud kaugeltki renessansiajastu kultuurihiilguse tugevaks küljeks, hoolimata sellest, et ta elu lõpul üheks oma aja rikkamaks meheks oli muutunud. Isa oli puhtast südamest veendunud, et põhimõtte mitte eales end pesta on tervisele kasulik. Poeg oli perekonnale kanaks, kes munes kuldmune ja seepärast pidi ta tervis alati korras olema.

Vahepeal lõpetas Michelangelo kiiresti oma tööd Roomas, «Pietà» oli juba kohale asetatud ja miski ei pidanud teda enam kinni paavsti pealinnas. Vastupidi, truu sõber Jacopo Gallo oli talle juba uue töö muretsenud, mida ta üksnes Firenzes teha sai. Kardinal Francesco Piccolomini kaudu saatis Gallo kunstnikule tellimuse valmistada Siena toomkiriku altari jaoks viisteist marmorkuju.

Michelangelo lahkus Roomast, kui ta kahekümne kuue aastaseks oli saanud. Ta oli juba väljakujunenud meister, Itaalia üks paremaid.

### Marmorist «Taavet» («Davide»)

Savonarola põletati tuleriidal, kuid tema töö elas edasi, vabana sellest, mis temas kõige nõrgem oli — müstilisest kestast. Võim oli endistviisi *Signoria* käes, kuid ta seinte vahel käis veel võitlus juhtiva koha pärast valitsuses rantjeedest suurnike ja esimeste manufaktuuride omanike vahel. Kriis polnud kaugeltki lõppenud. Seda ei lasknud vaibuda ei 1494. aastast saadik kestnud sõda Pisaga, ei ebakindlad suhted paavsti kuuriaga, kes Cesare Borgia isikus piiriäärseid Firenze maa-alasid himustas, ega ka Pisat toetava Veneetsia intriigid. Sellest hoolimata ei hääbunud Firenze kultuurielu. Seal oli juba ligi aasta elanud Leonardo da Vinci, kes pärast Lodovico Moro lange-mist ei soovinud Milaanosse jääda.

Klassi- ja poliitiline võitlus jõudis linnas teatava piirini 1502. aasta novembris, kui Piero Soderini vabariigi elu-aegseks *gonfaloniere*'ks valiti. Selle aktiga fikseeriti kaupmeeste ja ettevõtjate võit, kes surusid võimu juurest kõrvale nii optimaadid, s. o. rantjeede kõige rikkama rühmi-

tuse, kes oli tohutuid kapitale maasse mahutanud, kui ka alamad rahvakihid.

Michelangelo saabus kodulinna mitte ainult kuulsana, vaid tal oli ka valmis, olgugi veel allakirjutamata leping viieteistkümne marmorkuju raiumiseks Siena kirikule. Viiendal juunil 1501. aastal vormistati leping kirjalikult ja 19-ndal kuupäeval kirjutati sellele alla. Nädalapäevad hiljem sai *Signoria* ühelt Prantsuse kuninga Louis XII lähimalt nõunikult Pierre Rohanilt ettepaneku teha talle koopia Donatello pronksskulptuurist «Taavet». *Signoria* otsustas selle töö Michelangelole anda. Kuid ei Siena ega ka Prantsusmaa tellimus äratanud kunstnikus suuremat vaimustust. Seevastu aga lõi ta tõeliselt põlema, kui 2. juulil veel ühe pakkumisega ta poole pöörduti.

*Opera del Duomo*, kiriku kuratooriumi käsutuses oli marmorikamakas, millest keegi skulptor — kas kuulus Agostino di Duccio või tundmatu Bartolommeo di Piero — oli püüdnud kuju luua. Ent töö polnud esimesele kandidaadile jõukohane. Ta loobus, olles seda vaevalt alustanud. Hiljem oli kuratoorium seda tööd mitmele kujurile pakunud, kuid keegi ei tahtnud enam selle kallale asuda, sest marmoril oli juba liikunud võõras peitel ja rikkunud ta terviklikkuse. Viimaseks, kelle poole hoolekogu oli pöördunud, oli Leonardo da Vinci, kes samuti ei tahtnud seda tööd käsile võtta. Michelangelo silmitses marmorit hoolikalt, ja kui ta teada sai, et seda on pakutud Leonardole ja et too kõrvale põikles, võttis ta tellimuse õhinal vastu. Nüüd ei mõelnud ta enam ei Siena kujudele ega Rohani tellimusele. Leping kirjutati alla 16. augustil. Ta pidi sellest marmorist raiuma üheksa firentse arssina kõrguse Taaveti hiiglakuju — lepingus oli öeldud lihtsalt «hiiglase».

Asutus, millega Michelangelo lepingu sõlmis, oli äärmiselt omapärane.

Firenzes oli, kui nii võib ütelda, riiklik ja ühiskondlik kunstitööde organisatsioon. Seal oli loodud üksikute tsunftide, mõistagi kõige rikkamate kuratoorium kirikute ja muude ühiskondlike hoonete hooldamiseks. Seda nimetati *opera*'ks. Olid olemas *Opera di San Giovanni* (baptisteerium), *Opera di San Miniato*, *Opera di Santa Croce* (kõik kolm olid Calimala tsunfti hoolde antud), *Opera del Duomo*, s. o. toomkiriku kuratoorium (Lana tsunft), *Opera d'Or San Michele*, *Opera di San Marco* (Seta tsunft)

jne. *Opera*'d olid väga hästi organiseeritud. Tsunftide konsuleid nimetati kuratooriumi (*opera*) liikmeskonda kuuluvate tsunftimeistrite hulgast. Nad vastutasid võimude ja ühiskonna ees, et hooned oleksid valmis ja vajalikus korras hoitud. Nad sõlmisid lepinguid ehitusmaterjalide hankimiseks, muretsevad arhitekte, tehnikuid, tööttevõtjaid, kunstnikke, hoolitsesid selle eest, et korratu varustamine ei pidurdaks ehitamist või remonti, jälgisid, et riigikassa ei peaks kinni kuratooriumile assigneeritud summaksid jne. *Opera* polnud hoopiski mõni tulutoov auamet. Ta nõudis energiat ja visadust kuraatoreilt, mõnikord aga suuri väljaminekuid tsunftikassast. Neil juhtudel, kui riik äkki poliitilistel või muudel motiividel suunas mõnele *opera*'le assigneeritud summad teiseks otstarbeks, võisid kulud tsunftikassa arvel ulatuda hiiglasuurte summadeni. Vaesematel tsunftidel polnud *opera*'t, vaid mingi väiksem organisatsioon. Vanemad ja nooremad tsunftid kaunistasid tsunftikirikut Or San Michele võrdsetel alustel. Kõigil neljateistkümnel nooremal tsunftil oli igaühel kabel toomkirikus, mõnel aga ka veel teistes kirikutes, ja nad kaunistasid neid omal kulul. Vanemad tsunftid võistlesid omavahel, nooremad omavahel. Majanduslik õitseng suurendas pidevalt jõukust. Sellest ammendamatust fondist maksti kunstnikele suuri honorare.

XVI sajandi algul pärast Savonarola režiimi ja kestva kriisiga seotud segadust ei olnud kuratooriumid nii rikkad, kuid «Taaveti» jaoks polnud suuri kulusid ette näha, marmori eest makstud raha oli aga ammu maha kantud. Pealegi oli kõik, mis sellest marmorist ka ei valmistataks, vististi väärtuslikum kui kasutult vedelev kamakas. Michelangelo pidi töö eest iga kuu kuus floriini saama, ent sel juhul, kui Lana tsunfti juhid ja toomkiriku kuratoorium tarvilikuks peavad, ta töötasu oleks suurendatud. Peale selle pidi hoolekogu talle tööruumi ja vajaliku tööjõu muretsema. Aega anti talle kaks aastat. Ta asus tööle 13. septembril. Järgmiseks päevaks oli valmis kõrge vahesein (*la turata*), mis varjas ta loomingu saladusi võõraste pilkude eest. 1502. aasta 28. veebruaril tulid tellijad hulga-kesi vaatama, kaugele tööga on jõutud. See, mida nad nägid, vaimustas neid niivõrd — «Taavet» oli pooleldi valmis —, et nad siinsamas otsustasid Michelangelole kogu töö lõpetamisel nelisada floriini maksta. See summa ületas kolmekordselt lepingutingimustes märgitud arvu, arva-

tes sellesse ka igakuised kuus floriini. Kuid kuju raiumine kestis veel umbes kaks aastat.

Michelangelo valmistas enne vahast mudeli — see asub Buonarroti Majas, mis teistsugustes mõtudes pidi mahutama rikutud marmorikamakasse. Marmor oli, võib öelda, viimse kübemeni ära kasutatud: Taaveti pealael paistab võõra peitli jälgi, seljal aga puudub kohati mõne millimeetri võrra ümarust.

1504. aasta jaanuaris oli kuju valmis. Tekkis küsimus, kuhu ta asetada. Selle otsustamiseks kutsuti kokku kunstnike ja ametiisikute nõupidamine. Sellest võtsid osa ka Giuliano da San Gallo, Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Davide Ghirlandajo, Filippino Lippi ja Leonardo da Vinci — seni kui «Taavetit» valmistati, jõudis viimane üle aasta Cesare Borgia juures töötada ja tagasi tulla. Tehti mitmesuguseid ettepanekuid. Pärast pikki vaidlusi, mille käigus Michelangelo tülitseis kõvasti Leonardoga, otsustati kuju asetada Palazzo Vecchio (*Signoria*) palee paremat kätt oleva sissekäigu kõrvale, ja hakati aru pidama, kuidas teda kunstniku töökojast sinna toimetada. Toomkiriku juurest Signoria väljakuni võib Via Calzajoli mööda jõuda umbes kümne minutiga, «Taavet» liikus aga neli päeva, 14. kuni 18. maini. Tuli ehitada kõrge pakkratastega pukk, mida vedasid nelikümmend meest. Kuju kiikus vabalt tugevate köite küljes. Pjestaali ehtasid Antonio da San Gallo ja Cronaca. Viimased tööd lõpetati 14. septembril.

Nagu kõik Firenze kunstieltu suursündmused, nii kujunes ka «Taaveti» kohaleasetamine üldrahvalikuks pidupäevaks, millest võtsid osa võimuésindajad. *Gonfaloniere* Piero Soderini, uhke ja mitte just taibukas mees — Machiavelli ütles tuntud luuletuses, et Soderini hing satub pärast surma limbusesse, kus asuvad mõistmatud lapsed — otsustas sel puhul näidata, et ta on kunstiküsimustes suur asjatundja. Vasari jutustab sellest järgmist:

«Siis heitis Piero Soderini juhtumisi pilgu üles, kuju meeldis talle väga, kui ta seda aga mitmest küljest vaadeldnud oli, ütles ta: «Nina on tal, tundub, suurevõitu.» Michelangelo, kes märkas, et *gonfaloniere* seisab hiiglase all ja vaatenurk ei võimalda tal näha õieti, tõusis kuju õlgade kõrgusele püstitatud tellingutele, kahmas kähku vasakusse kätte peitli ja näputäie laudadele pudenenud marmoripuru ning hakkas peitliga üsna kergelt rapsides puru vähehaaval kuju näolt maha pühkima, jättes nina

muutmata. Viimaks heitis ta pilgu alla *gonfaloniere*'le, kes seisis ja pealt vaatas, ning ütles: «Vaadake nüüd.» — «Nüüd meeldib ta mulle rohkem,» vastas *gonfaloniere*, «te andsite talle rohkem elu.» Michelangelo tuli siis tellingutelt alla ja naeris endamisi selle üle, kuidas ta valitseja soovi rahuldab, tundes kaasa inimestele, kes asjatundjat mängides ise ei tea, mida nad kõnelevad.»

«Taavet» seisis Signoria väljakul üle kolme ja poole sajandi. 1527. aastal, rahva rahutuste ajal, löödi tal vasak käsi küljest ära, kuid marmoritükid korjati viimse kübeni kokku ja pandi hiljem uuesti paigale. 1873. aastal viidi kuju Kunstiakadeemia muuseumisse, kus ta asub ka praegu teiste Michelangelo teoste hulgas, mis pärast sõda Firenze ühiskondlikest hoiukohtadest sellesse muuseumisse kokku korjati. Vanale kohale püstitati aastal 1910 «Taaveti» marmorkoopia. Viimane seisab praegu San Miniato kiriku juures Michelangelo-nimelisel väljakul, kus Michelangelo aastail 1529—1530 kindlustuste peainsenerina oma kodulinna kaitses.

Mitte ilmaaegu ei töötanud Michelangelo «Taaveti» kalal nii kaua ja nii hoolikalt. See skulptuur, ütleb Vasari vaimustatult, «võttis kõigilt skulptuuridelt, kaasaegsetelt ja antiiksetelt, kreeka ja rooma omadelt nende kuulsuse». Ja kui mitte just «kõigilt», siis skulptuurišedöövrite seas on ta ikkagi ühele kõige väljapaistvamale kohale tõusnud. Muidugi on tal ka puudusi, mida korduvalt on märgitud. Peamine neist on see, et torso pole niisuguse pea ja nii tugevate käte ja jalgade jaoks küllalt võimas. Ent kõik puudused ununevad üldmulje tõttu, mida see hiiglasuur (5,5 meetri kõrgune) kuju avaldab.

Noor sõjamees on tervenisti haaratud ühest mõttest — tabada vaenlast, sellest sõltub kõik. Kunstnik on fikseerinud silmapilgu, kus noormehe kulmud on ähvardavalt kortsu tõmbunud, ninasõõrmed laienenud, silmad põlemas. Parema käega pigistab ta pikuti seljas rippuva lingu otsa, vasak kompab kramplikult lingu surutud kivi. Jalad on otsekui maa külge kasvanud — nii pingul on nende lihased. Nagu Londoni «Cupidos» on siingi kujutatud otsustava jõupingutuse eelne hetk. Just praegu laseb vasak käsi kivi lahti, parem tõmbab järsku lingu pingule ja hakkab seda keerutama ning lihtne mürisk sööstab lendu, et tabada hooplevat vastast surmavalt lauba pihta.

Ei tee viga, et «Taaveti» näo põhikuju meenutab

Donatello «Gregoriust». Michelangelo on andnud talle oma ilme, niisuguse, mis muutub justkui tema kunstnikumär-giks ja saab oma nimetuse — *la terribilità*. See ei ole nii-võrd «hirmuäratav jõud» selle sõna otseses tähenduses, kuivõrd kuju või maali mõju, mis võib vaatlejat erutada ja sundida teda mingisuguse suure sisemise ärevusega oma muljet läbi elama. «Pietà's» seda veel ei leidunud. Edaspidi käib see omadus Michelangelo loominguga alati kaasas. Püüe avaldada oma teostega just niisugust mõju muutus kunstniku mitmekesiste elamuste protsessis väljaarenenud võitmatuks hingeliseks tarviduseks. Millised need elamu-sed olid, sellest tuleb juttu hiljem.

### Uusi töid Firenzes

Marmorist «Taavet» polnud Michelangelo ainus töö neil aastail. Juba 12. augustil 1502. aastal sai ta esimesed kümme floriini teise, pronksist «Taaveti» eest, mida ta modelleeris Prantsuse marssali Pierre Rohani tellimisel. Sel ajal oli nähtavasti juba kuju uue laadi kohta kokku-leppele jõutud. «Taavet» ei pidanud jälgendama, nagu alguses kavatseti, Donatello Taavetit, mis seisis sellal Palazzo Vecchio õues, vaid temast pidi saama täiesti ise-seisev inimesesuurune pronkskuju. *Signoria* ei tahtnud ära ütelda Louis XII väga mõjukale nõunikule, kelle sõprus-est ta Pisaga tekkinud komplikatsioonide ja Borgia ähvar-duste tõttu huvitatud oli.

Rohan kiirustas pidevalt Michelangelot kuju ärasaatmi-sega. Et aga Michelangelol oli rohkesti tööd, siis edenes kuju aeglaselt, 1503. aasta lõpul aga sattus Rohan Louis XII põlu alla ja *Signoria*'l kadus ta vastu igasugune huvi. Rohani meeldetuletusele 1504. aasta 1. aprillist ei pööratud enam mingit tähelepanu, selle asemel hakati kuju kasu-tama teiseks poliitiliseks spekulatsiooniks. Pronksist «Taa-vetit» otsustati pakkuda Florimond Robertet'le, prantsuse kuninga rahandusnõunikule, kes saigi selle, ehkki suure hilinemisega — 1508. aasta lõpul. Kuju seati algul üles Bury lossi Blois' lähedal, pärastpoole viidi aga ühte teise lossi ja sealt ta kadus jäljetult. Nõnda ei olnudki Michel-angelol aega teda lõplikult viimistleda. Vormi valamise ja lihvimise teostas pronksskulptuuri eriteadlane Bene-detto da Rovezzano.

Mida kujutas enesest pronksist «Taavet», selle üle otsustamiseks on meil vähe materjali. On olemas Ducerceau' gravüür Bury lossist, mille õues seisab kuju. On olemas Michelangelo visand (Louvre'is), mis ei ühti gravüüril kujutatuga. Peab arvama, et lõpuks kujunes figuur teistsuguseks, kui kunstnik alguses kavatsenud oli. Gravüüril hoiab Taavet väljasirutatud käes Koljati pead, see on poos, mida Benvenuto Cellini on korranud «Perseuses». Joonistusel toetub alasti Taavet parema jalaga Koljati peale; ta keha on tahapoolle viskunud, vasakus käes on aga midagi lingutaolist. Siinsamas on ka tuntud mõistatuslik raidkiri, mille kallal kõik elulookirjutajad on asjatult pead murdnud:

*Taavet linguga,  
mina aga ammuga*

*Michelangelo.*

Veidi allpool rida Petrarcast:

*On langetatud sammas kõrge.*

Me tuleme nende nelja salapärase rea juurde veel tagasi.

Peale kahe «Taaveti» on Michelangelo nelja Firenzes viibitud aasta kestel loonud palju teisi skulptuure.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Flaami kaupmeheperekonna Mouscron' tellimisel valmistatud marmormadonna asub nüüd Brügges. Temaga seotud ametlik daatum on üsna hiline; aasta 1506. Kuid teostatud on ta kahtlemata siis, kui Michelangelo Firenzes viibis, ega kuulu mitte selle ajajärgu viimastesse aastatesse, vaid esimestesse, kui isegi mitte esimesse, see on 1501. aastasse.

«Brügge madonnale» lähedane on Londoni marmortondo lõpetamata madonna, Kristus-lapse ja Johannesega, lähedane just leonardoliku madonnatüübi, selle naiseliku peenuse ja veenva kompositsiooni otsimise poolest. Tondo on tehtud Taddeo Taddeile, müüdnud aga 1823. aastal Inglismaale. Asub Londoni Kuninglikus Akadeemias.

Teine reljeefne marmortondo, mis kujutab samuti madonnat kahe lapsega ning mis jäi samuti lõpetamata, oli tehtud Bartolommeo Pittile, seisis hulk aega Guicciardinide perekonna käes ning asub nüüd Firenze Akadeemias. See tondo on madonna tüübilt ja faktuurilt ühevõrra kaugel nii Brügge figuraalsest grupist kui ka Londoni reljeefist. Ollakse üksmeelsei arvamusel, et see teos on valminud märksa hiljem, 1504. või koguni 1505. aastal.

Hoopis raskem probleem on Siena tellimisel valminud tööd. Viit kuju, mis asuvad Siena toomkirikus, peetakse Michelangelole kuuluvaiks. Need on püha Franciscus, püha Gregorius, püha Pius ning apostlid Peetrus ja Jaakobus. On andmeid, et need tekkisid aastail 1501—1505, kuid on vaieldamatu, et mitte ühtki neist pole Michelangelo ise valmistanud.

## Michelangelo ja Leonardo. «Püha perekond»

Kuidas skulptuur Michelangelot neil aastail ka ei haaranud, ei jätnud ta maalimist hooletusse. Selleks oli kaks põhjust. Tuli teha palju skitse, eriti skulptuurmadonnade jaoks. Peale selle aga ihaldas ta nähtavasti väga omandada kõike uut, mida pakkus Leonardo kunst, ning ühtlasi säilitada kõike seda, mis moodustas tema enese, mikelandželoliku kunsti aluse. Ta ei saanud Leonardo geniaalsust tunnustamata jätta, tema pilgu eest ei saanud varjule jääda, kui rikkalikult olid Leonardo uuendused maalikunsti viljastanud. Ent ta tajus seda tõsiasja millenagi, mis teda isiklikult riivas. Michelangelo armastas kirglikult kunsti ja kadetses kunstnikku seda rohkem, mida parem tundus talle selle looming. Isiklikult ei olnud Leonardo teda iialgi mitte millegagi solvanud. Ent Michelangelole polnud see tähtis. Teda ärritas Leonardos kõik, mis teises geniaalset oli. Ta suhtus Leonardosse umbusklikult ja võis talle alati jämedusi öelda. Ta ei andestanud Leonardole isegi seda, mis teda teiste juures sugugi ei pahandanud.

Ühest episoodist, kui Michelangelo ei suutnud oma ärritust Leonardo vastu ohjeldada, jutustavad meile kaasaegsed. Santa Trinità kiriku ees arutasid mitu meest, nende hulgas ka Leonardo, mingisugust ebaselget kohta Dante «Jumalikust komöödiast». Nendest möödus Michelangelo. Leonardo ütles rahulikult ja ilma igasuguse irooniata: «Näe, Michelangelo. Las ta seletab meile.» Michelangelole aga tundus, et vanem kolleeg pilkab teda ja vastas teravalt: «Seleta ise, kuidas sa kord modelleerisid «Hobuse», et seda pronksi valada, aga mitte midagi ei osanud lõpetada ja häbitult jätsid töö säärases seisukorras pooleli.» «Seda ütelnud,» lisab jutustaja, «pööras ta neile selja ja läks oma teed, Leonardo aga jäi ta sõnadest üleni punasena seisma.»

Vastus oli mõttetu, sest «Jumalikust komöödiast» pärit tsitaadi ja Francesco Sforza ratsafiguuri Milaano mudeli vahel polnud midagi ühist. Pealegi oli vastus jäme ja andis Leonardole tahtlikult löögi kõige valusamasse kohta. Leonardo polnud mingil määral süüdi, et Lodovico Moro talle «Hobuse» pronksi valamiseks raha ei andnud. Pealegi oli kõigil teada, et alles hiljaaegu olid Gascogne'i arbaletilaskjad kipsmudelit Milaanos lõbu pärast märklauaks kasutanud ja et see oli Leonardole väga valus. Me

ei tea, kuidas Leonardo ja teised seda toorest väljaastumist käsitasid. Kindel aga on, et Michelangelo kadetses Leonardo kunsti, sest just neil aastail hindas ta täielikult Leonardo suurust. Ennast ei tahtnud Michelangelo madalamaks pidada. Ja võib-olla peitub tõde hiljuti avaldatud arvamusel, et mõistatuslikud sõnad pronksist «Taavetil» — «Taavet linguga, mina aga ammuga... On langetatud samm kõrge» — kajastavad seda võitlust, mis käis sel ajal kunstimaailmas Michelangelo ja Leonardo vahel. Selles võitluses pidas Michelangelo võitjaks ennast, Leonardot aga hindas kui mahalangetatud kõrget — ikkagi kõrget sammast.

Leonardo maalitud kartaon Pühast Annast avaldas Michelangelole määratu sügavat muljet, kuidas ta sellele ka vastu ei pannud. On säilinud kaks joonistust, millega ta püüab nagu vabaneda Leonardo meisterlikkuse hüpnootisist ja panna see oma kunsti teenima. Ühel joonistusel (Oxfordis) istub Maria näoga vaataja poole, vasakule pöördunud Anna paremal põlvel. Teisel joonistusel (Pariisis) istuvad mõlemad naised profiilis. Annal on terav, sibülliline nägu. Maria on ettepoole kummardunud, et süles lamavale lapsele rinda anda. Kõrval aga on tähendusrikkad sõnad: «Kes võiks öelda, et see on minu kätetöö?» Nende joonistuste valguses muutub arusaadavaks kõik leonardolik, mis nii eredalt torkab silma «Pietà's» ja teistes tollesse ajajärku kuuluvais Michelangelo skulptuurides. Võib-olla oli Michelangelo hoogsal maalimisel neil aastail üks siht — maalikunsti abil rutem vabaneda Leonardo mõjust. Michelangelo saavutaski selle — just maalikunsti kaudu leidiski ta oma madonnatüübi.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Londoni Rahvusgaleriis säilitatakse Michelangelo nime all kaht maali. Üks neist on niinimetatud «Manchester'i madonna». Madonna on maali keskel, temast paremat kätt on lapsukesed Kristus ja Johannes, pisut kaugemal aga kummalgi pool kaks inglit. Teise maali süžeeks on Kristuse haudapanemine. Maalid on tundmatu päritoluga. Esimene neist on lõpetamata. Omal ajal oli autorluse küsimus rohkesti ägedaid vaidlusi tekitanud, nüüd aga kalduvad kõige suuremad autoriteetid mõlemat maali Michelangelo tööks pidama. Peaargumentiks, mis selle kasuks kõneleb, on igale vähegi vaadata oskavale inimesele ilmne tõsiasi — mõlemad pildid on maalitud skulptor, kes puhtskulptuursete ülesannete lahendust on otsinud maalikunstist, pärast seda kui ta skulptorina on pikka aega maalimisele omaste töömeetodite kütkest viibinud. See avaldub kõige eredamalt «Haudapaneku» kompositsioonis, eriti aga maalile täiesti ebatavalises surnud



*Madonna trepil.*



*Pietà (Roma).*

See on «Püha perekond», mille peab nähtavasti juba 1505. aastasse arvama. (Maali säilitatakse Uffizi kunsti-kogus Firenzes.) Selles on Leonardost vabanemine pärast paljusid otsinguid lõpule jõudnud. Vasari jutustab üksik-asjaliselt selle madonna saatusest: «Lõpetanud maali, las- kis ta teenril selle koos arvega Agnolo majja ära viia; ta nõudis töötasuks seitsekümmend tukatit. Agnolole kui kok- kuhoidlikule inimesele tundus veidrana niisugust summat maali omandamiseks kulutada. Kuigi ta teadis, et maal on rohkem väärt, ütles ta käskjalale, et jätkub neljakümnestki ja maksiski talle niipalju. Siis saatis Michelangelo Agno- lole raha tagasi, lastes talle ütelda, et ta maksaks sada tukatit või saadaks pildi tagasi. Selle peale vastas Agnolo, kellele teos meeldis: «Annan talle 70.» Kunstnik aga ei leppinud sellega ja nõudis Agnololt vähese usalduse pärast kahekordselt, võrreldes sellega, mis ta alguses küsis. Nii- siis oli Agnolo sunnitud saatma Michelangelole 140 tukatit, et maali enesele saada.»

Selles maalis valis Michelangelo sihilikult eeskujuks kunstniku, kes oma kuiva ja järsu maneeeri poolest oli täie- lik vastand Leonardole — Luca Signorelli. Siin loobus ta ofsustavalt puhtmaaliliste efektide kasutamisest. Värvid on viimse võimaluseni tagasihoidlikud. Kõik on kesken- dunud joontele ja reljeefile. Veel rohkem kui teistes tolle-

---

Kristuse poosis. Perspektiivi ja rakursi seadusi, millest paratamatult juhindub maalikunstnik, ei ole kunstniku jaoks nagu olemaski.

Ent mitte üksnes need iseärasused ei esine nende maalide joontes ja värvides. Näiteks «Manchestereri madonna». Niisamuti nagu reljeef- ses «Pitti madonnas» oli Michelangelo uuesti donatellolikke stiilimo- tiive leidnud, nii leidis ta «Manchestereri madonnas» uuesti Firenze maalikunsti motiive — mitmesugustes maalifiguurides annab end sel- gesti tunda Ghirlandajo ja Botticelli stiil. Iseenesest tekib jällegi see- sama seletus: nagu skulptuurne stiliseeriminegi kajastab ka see Michelangelo iseseisva tee otsinguid.

«Manchestereri madonna» annab pealegi võimaluse heita pilku Michel- angelo koloristlike võtete saladusse. Kaks vasakpoolset inglit pole lõpetatud ja nende kehad pole lõplikku värvikatet saanud. Näod, pal- jad käed ja rõivavoltide alt välja ulatuvad põlved on vaid kergelt üle maalitud. Allmaaling on hele-oliivroheline. Kahe paremal pool asuva lõpetatud ingli vastavad kehaosad on maalitud soojades ihu- karva toonides.

Need kaalutlused annavad aluse «Manchestereri madonna» dateeri- miseks. Ta on maalitud enne «Püha perekonda», pärast Londoni tondot ja madonnade joonistusi, üheaegselt Pitti tondoga, umbes aastal 1504 või järgmise aasta algul. Leonardo mõju alt vabanemine kulges edu- kalt.

aegsetes teostes tõrjuvad skulpteerimisstiil ja -ülesanded välja maalimisstiili ja -ülesanded. Keskne grupp — madonna, lapsuke ja Joosep, haruldaselt raskes, otsitud, ent laitmatult teostatud poosis — on otsekui skulptuurilt maha joonistatud. Samal ajal on kõik äärmiselt realistlik. Jumalikkuse tunnused on kõrvale heidetud. Vaene lapsuke Johannes on eemale paigutatud, traditsiooniline raamat ei huvita mitte kedagi ja asub madonna rõivavoltide vahel. Näod ei ole mingil määral idealiseeritud, on väga inimlikud, sugugi mitte jumalikud. Tagaplaanil on vaevaltmärgatav maastik ning viis alasti ja poolalasti noorukit, kel pole mingit sarnasust inglitega.

See oli suur võit. Michelangelo sai tagasi vabaduse, mida ta Leonardo mõjul kartis kaotada. Ta oli jõudnud kindlale veendumusele, et ta ei ole maalikunstnik, vaid kujur, ja otsustas kõigest sellest lõplikult võitu saada, mis teda veel maalikunstnikuks tegi. Milline teine tee võis paremini selle juurde viia kui reversiivne eksperiment — vägivaldne skulptuurivõtete sissetoomine maalikunsti. Selle abil lootis ta unustada niihästi Ghirlandajo õpetused kui ka usina kopeerimistöõ Brancacci kabelis, peaasjalikult aga kogu Leonardo mõju.

Suurte meistrite — Leonardo ja Michelangelo kunstiline loomus oli diametraalselt vastandlik. Kummalgi neist oli isikupärane loominguiline ideaal. Leonardol valitses mõistus tunde üle, Michelangelo oli üleni kirk, üleni puhang. Michelangelot köitis inimeses tormiline, rahutu jõud ja ta lõi titaanlikke kujusid, kangelaslikke nii oma kannatuses kui ka rõõmus. Leonardo da Vinci avas inimese hingelise ja vaimse pale sügavamalt ja peenemalt. Leonardo säravalt selge rahu võimaldas tal oma kaasajast kaugemale vaadata ja sündmuste suhtes osavõtmatuks jääda; Michelangelo aga elas oma rahva ja oma maa saatusele sügavalt kaasa.

Michelangelo vabanes Leonardo mõjust niisama nagu varem Donatello omastki, kuigi ehk suurema vaevaga, suurema pingutusega. Ta oli enese leidnud ja tulevikus pidi ta oma maneer kunstis järjest kindlamaks muutuma. Kuid see ei tähenda muidugi, et ta oli renessansi stiilist üle kasvanud ja jõudnud millegi niisuguseni, mis oleks renessansi stiili eitamiseks muutunud. Michelangelo kunst on samasugune renessansi kunst nagu Donatello, nagu Leonardo omagi, ainult teises arenemisjärgus. Kogu renes-

sansi kunsti humanistlik sisu säilib Michelangelol kuni ta elu lõpuni ja ta järglastele jääb ta nimi samasuguseks renessansi kultuuri sümboliks nagu Leonardo nimigi.

See saab täiesti selgeks, kui tutvume ta küpsemate teostega.

### «Cascina lahing». Ülekolimine Rooma

Leonardo pöördus Firenzesse tagasi 1503. aasta märtsis. Soderini, kes oli juba mitmendat kuud eluaegseks *gonfaloniere*'ks, pakkus talle otsekohe tööd — valmistada kõigepealt kartoon fresko jaoks, mis kujutaks firentselaste õnnelikku lahingut Anghiar'i juures 29. juulil 1440. aastal. Fresko pidi kaunistama üht seina Palazzo Vecchio uues saalis, mis oli määratud *Signoria* istungite jaoks. Leonardo oli suur viivitaja. Ta nõustus, kuid igasugused asjatalitused pidasid teda kogu aeg kinni ja alles oktoobri lõpus kolis ta Santa Maria Novella kloostrisse, kus talle oli eraldatud stuudio ja elutuba. 1504. aasta veebruaris alustas ta tööd ja aasta pärast oli kartoon valmis.

Palee uues saalis oli kaks ühegi avauseita seina. Ühe pidi maaliga katma Leonardo, teine oli vaba. 1504. aasta augustis tegi Soderini Michelangelole ettepaneku maalida kartoon teise fresko jaoks, mis kujutaks samuti firentslaste väga õnnestunud lahingut Cascina juures 28. juulil 1364. aastal. Lihtsameelsel ja auahnel *gonfaloniere*'l hakkas pea ringi käima. Milline perspektiiv! Ühes ja samas saalis teineteise vastas kahe kunstikorüfee maalid. Peab ütleva, et kui ta idee oleks teostunud, oleks inimkond ta juubeldamist täiel määral jaganud.

Kuigi Michelangelot köitis skulptuur, ei ütelnud ta tellimusest ära. Või veel! Oli ju avanenud juhus võidelda Leonardoga sama relva abil, mille käsitlemises too võistlejaid ei tundnud. Mitte ainult, et Michelangelo ei kartnud sellist võistlust — ta oli koguni veendunud, et ta enesele häbi ei tee. Ta asus otsekohe tööle. Sant Onofrio kiriku juurde kuulavas värvalite haiglas leidis ta endale ruumi, ehitas sinna kõik, mis suure kartooni jaoks vajalik oli — lava, trepistiku jms. ja käskis mitte kedagi sisse lasta. 31. oktoobril 1504. aastal osteti kartoon; 31. detsembril maksti selle kokkukleepimise eest hiiglasuureks tahvliks, 28. veebruaril 1505. aastal sai ta avansina kakssada kaheksakümmend liiri ja ... 5. märtsil siirdus ta, vaevalt kar-

tooni kallal tööd alustanud, Rooma, kuhu teda oli kutsunud paavst Julius II.

Michelangelo oli kolmekümneaastane. Ta oli oma jõudude õitsengul. Kunstnikuna oli ta enese leidnud. Ta tee kunstis oli talle nüüd selge: ta on skulptor, aga mitte maalikunstnik. Kõik võõrad mõjud olid võidetud. Tal oli oma maneer, millel polnud midagi ühist ühegi teisega ja mis võib igale teisele eeskujuks olla. Kuid ta jätkas pidevalt ja kangekaelselt enesetäiendamist. Condivi kõneleb just nendest «noorusaastatest», et Michelangelo õppis nii virgalt kõike kunstiga ühenduses olevat, et loobus «ajutiseks peaaegu täiesti inimestega läbikäimisest ja kohtus ainult väga vähestega». Condivi lisab: «Sellepärast pidasid ühed teda kõrgiks, teised tujukaks ja veidrikuks, olgugi et ta mitte kummagi puuduse all ei kannatanud. Kuid nagu seda eba-harilike inimestega juhtub, sundisid voorusearmastus ja püsiv tegelemine õilsate kunstidega teda üksindust otsima ning üksinduses nii rõõmu kui ka rahuldust leidma. Seda enam, et läbikäimine inimestega ei pakkunud talle mingit mõnu ja oli tihtilugu koormav nagu kõik, mis tema mõtisklusi segas. Sest iialgi polnud ta vähem üksi, nagu ütles suur Scipio, kui siis, millal ta oli üksi.»

Üksindusse aga kippus Michelangelo vaid siis, kui tal tekkis inspiratsioon ja ta tervenisti loomingule andus. Aga kui töö ei laabunud ja ta tahtis puhata, siis otsis ta, nagu toosama Condivi tõendab, mõne sõbra ja kodumaa suurte kirjanike seltsi. «Nagu ta leidis rahuldust haritud inimestega keskusteles, just niisama armastas ta kirjanike teoseid, luuletusi ja proosat lugeda. Nende seast austas ta eriti Dantet, kelle oivaline geenius kütkestas teda niivõrd, et ta peaaegu kogu Dante loomingut peast teadis. Sama kõrgelt hindas ta Petrarcat. Ta ei piirdunud üksnes nende teoste nautimisega. Ta luuletas mõnikord ka ise, nagu seda näitavad paljud sonetid, mis annavad tunnistust ta fantaasiarikkusest ja suurest mõistusest.»

Condivi, Vasari ja isegi Cellini jutustustes muutub Michelangelo otse pooljumalaks, kes pole mitte üksnes vaba igasugustest pahedest ja kes kunagi ei patusta, vaid kel puuduvad koguni kõige tavalisemad inimlikud vead. Kuid meil on nende ustavate apostlite kiidulauludele olemas ka parandusi, pealegi ümberlükkamatuid parandusi, mis sisalduvad kirjades. On olemas palju Michelangelole adresseeritud kirju, nende hulgas Aretino viisakusetu

sulega kirjutatuid, on olemas palju tema enese poolt mitmesugustele isikutele saadetud kirju. Nendes esineb Michelangelo oma täies suuruses, geniaalse kunstniku ja õilsa kodaniku kogu suursugususes, ent samal ajal ka üsna paljude pisemate ja suuremate puudustega.

Kui Michelangelo oli enese leidnud «Taavetis», «Pühas perekonnas» ja teistes nende aastate teostes, kui talle hakkas nagu küllusesarvest auavaldusi ja rikkusi sadama, kui temast oli saanud Firenze väljapaistvam mees ning väga nõudliku perekonna pea ja heldekäeline toitja, hakkas ta samuti nagu Dante, kelle elulugu ta muidugi hästi tundis ja kelle eeskuju teda valgustas, inimestesse veidi kõrgilt suhtuma. Ta tuttavate hulgas oli ka seesuguseid, kes temas lugupidamist äratasid — ja esimesena nendest Leonardo. Oli selliseid, kellest ta mõningal viisil sõltus. Kuid ta võis mässama hakata igaühe vastu, kes teda millegagi riivas, püüdes temaga kas võrdne olla või suhtuda temasse ükskõikselt ja üleolevalt. Nagu Dantelgi tekkis ta mäss alati mitte niivõrd solvatud enesearmastuse, kuivõrd kunsti nimel, mille jüngriks ta ennast pidas ja mis talle kõige pühamaks pühaduseks oli. Ent elus, selle igapäevases rüüsnas käsitati neid Michelangelo iseärasusi upsakuse ja seltsimatusena, kapriiside ja õelate veidrustedena. Firenzes oldi temaga harjunud. Ta oli kodulinna kuulsus ja talle andestati palju.

Kuidas kujunevad tema suhted inimestega «uues Paabelis», paavsti õukonnas?

### Julius II ja ta hauamonumendi projekt

Michelangelo leinav marmormadonna, kes istus, poja surnukeha põlvedel, Rooma vanas Peetri kirikus halltõve vastu kaitsva jumalaema kabelis, oli 1503. aasta 19. augusti öösel niisuguse stseeni tummaks tunnistajaks. Kuus kandjat ja kuus puuseppa tassisid kabelisse kirstu, milles lamas toredates ehetes ilmatusuur hirmuäratav tursunud surnukeha, näost mustaks tõmbunud ja suu pärani, paistetanud keel välja ripnemas. Kandjad heitsid nalja ja tembutasid ja kuna tursunud keha kirstust kangekaelselt välja tükkis, pressisid nad laipa rohmakate rusikahoopidega sinna tagasi, rebides ta küljest ehteid. See oli äsja surnud paavsti Aleksander VI põrm.

Mõni päev enne seda oli ta koos poja Cesarega kardinal Adrianus da Cornetole külla läinud. Nad võtsid kaasa söögid-joogid, nagu see neil puhkudel kombeks oli, ja pudeli mürgitatud püha veini. Kuid kas polnud teenrid küllalt nupukad või oli kardinal liiga taibukas, aga vein, selle asemel et sattuda kardinali peekrisse, sattus paavsti ja ta poja peekritesse. Cesare Borgia, kes isa surma puhuks oli kõik ette näinud, ei näinud ette, nagu ta hiljem Niccolò Machiavelliile ütles, ainult üht asja — et ta ise sel silmapilgul võib surmaohtu sattuda.

Hilinemisega kokkuastunud konklaav valis paavstiks haige vanamehe, kardinal Piccolomini, Michelangelo lepinguosalise Siena tellimises, kes võttis endale Pius III nime ja suri kahekümne kuue päeva pärast; selleks ta valitigi. 1. novembril aga kuulutas uus konklaav paavstiks kardinal Giuliano della Rovere, kes võttis nimeks Julius II.

See tugev, tark, energiline ja vali, kuuekümne nelja aastane vanamees harjus ruttu olukorraga, hävitas mõne päe-

vaga Cesare Borgia autoriteedi — Cesare oli teda kõige agaramalt paavstiks aidanud saada —, jõudis kokkuleppele Prantsusmaaga, Veneetsia ja Firenzega ning võttis valitsemisohjad kõvasti pihku. Tal oli kindel poliitiline programm. Vaimulikud asjad huvitasid Julius II vähe, kuid paavstiriigi ilmlikud huvid ja kiriku kui poliitilise organi prestiiž kõitsid teda väga. Ta otsustas kasutada Cesare Borgia vallutuste vilja Romagnas ja jätkata kirikuterritooriumi laiendamist, hävitades ja tõrjudes sellest piirkonnast välja väikesi ja suuri türanne. Tema ideaaliks oli kiriku muutmine suureks jõuks, kuid mitte vaimulike, s. t. mitte Gregorius VII ega Innocentius III vahenditega, vaid ilmalikega, s. o. kardinal Albornoza meetoditega. Selle sihi Julius II saavutaski. Tõsi küll, osaliselt, sest laialdasemad plaanid — võõramaalaste väljaajamine Itaaliast ja tugeva Itaalia riigi loomine kiriku ülemvõimu all — varisesid kokku. Kui pärast esimesi edusamme tundis Julius enda all poliitiliselt täiesti kindlat pinda, hakkas ta tegelema kultuuriküsimustega. Keegi ei oodanud, et see sõjakas vanamees, kes võis kärelda pakasega ja lumes koos oma vägedega läbi lõhutud kindlusemüüri vaenlase kindlusesse tormata, mõistab nii hästi kunsti ja omab sellist maitset. Vaevalt et mõni teine paavst nii palju Rooma linna kaunistamisele kaasa oleks aidanud kui see vankumatu sõjamees. Ta rakendas tööle Itaalia suurimad kunstnikud, ja nad andsid parima, milleks nad võimelised olid, need olid San Gallo, Peruzzi, Perugino, Signorelli, Sodoma, Bramante, Raffael, Michelangelo. Suurim osa selles panuses kuulub Michelangelole koos Raffaeliga.

Me ei tea, mis sundis Michelangelot hülgama kaht väga suurt tööd Firenzes — kartooni *Signoria* saalile ja marmorapostleid toomkirikule. Samuti ei tea me, mida mõtles paavst kunstnikule pakkuda teda Rooma kutsudes. On teada vaid see, et Michelangelo väljakutsumise algatajaks oli tema ammuaegne sõber arhitekt Giuliano da San Gallo, kes kohe Rooma ruttas, kui ta kardinal della Rovere valimisest teada oli saanud. Ta tundis Roveret ammu, oli talle palju töid teinud ja tal oli kardinalile teatav mõju. Kuid San Gallolgi, kes paavstile Michelangelot soovitas, ei olnud kindlaid plaane kunstniku tulevaste tööde suhtes. Nädalate kaupa pärast Michelangelo Rooma jõudmist ei öeldud talle, milleks teda välja kutsuti, kunstnik oli tegevusetu ja kahetses, et ta oli Firenzes töö katki jätnud.

San Gallo aga ei tukkunud. Michelangelo kutsuti varsti Vatikani ja paavst hakkas temaga omaenda hauasamba ideed arutama. Need nõupidamised ei kulgenud kaugeltki väga rahulikult. Ei paavst ega kunstnik — selles suhtes sarnanesid nad teineteisega — polnud eriti kannatlikud ning oskasid kindlalt oma arvamust kaitsta. Paavsti juures oli see tingitud oma ameti, kunstniku juures oma kunsti kõrgekspidamisest, samuti soovist mitte loobuda oma vaadetest. Paavst tundis väga hästi tervet rida suurepäraselt teostatud tavalist tüüpi hauasambaid, mis asusid seinä ääres või olid paigutatud suurtesse niššidesse, millise idee oli renessansile pärandanud gootika. Michelangelo pakkus kohe hoopis uut tüüpi — igast neljast küljest vaadeldavat vabalt seisvat hauasammast, mis on rikkalikult kaunistatud kujudega. See oli võrratult suurejoonelisem, peaasi aga — uudsem kui Püha Dominico hauasammast Bolognas, millele ta täiesti kogenematu noormehena oli kolm figuuri valmistanud. Ja me teame, kust Michelangelo fantaasia loominguist innustust ammutas — vanaaegsetest mälestusmärkidest, kõigepealt aga Sant Angelo lossist, mitte sellest, mis seisis üleni hooneterägastikku nagu arhitektuurilisse samblasse uppununa Tiberi kaldal, vaid tollest, mis pani iidse Rooma imestama oma puhaste joonte, uhkete sammaste ja terve kujudemetsaga. Need figuurid olid paigutatud lossi pilastrite ette, orvadesse ning kõrgele ümarikule ülalplattvormile.

Meil on olemas kaks joonistust, mis annavad monumendist teatava pildi, ja kaks kirjeldust Condivilt ja Vasarilt, mis lähevad lahku ainult üksikasjades. Vasari kirjeldab kavandatud hauasammast järgmiselt: «Et hauasammast näeks välja suurejoonelisem, tahtis ta püstitada selle eraldatuna, nõnda, et ta oleks nähtav olnud igast neljast küljest, üks serv oli kaksteist küünart pikk, teine kaheksateist, kusjuures oli säilinud poolteiseruudune proportsioon. Väljastpoolt ümbritses teda rida orvi, mille mõlemale poole olid paigutatud hermid, ülakeha kuni vööni kaetud. Igaüks neist kujudest toetas peaga esimest karniisi ja aheldas ühtlasi postamendi eendil ebatavalises ja kummalises poosis seisvat vangi. «Vangidena» on kujutatud selle paavsti poolt alistatud ja kirikule allutatud provintsid; teised, samuti aheldatud figuurid, esitasid voorusi ja vabu kunste, kes oma ilmega näitasid, et nad pole surmast vähem sõltuvad kui paavstist, kes on neid austusega ümbritsenud. Esimese

karniisi nurkades seisis neli suurt kuju: «Teotsev elu» ja «Juurdlev elu», «Püha Paulus» ja «Mooses». Karniisi kohal kerkis ehitus astmeti, aegamisi vähenedes, ja oli kurnistatud pronkskujunditega kaetud friisiga, üksikfiguuridega, putode ja ornamentidega ning lõppes kirstu hoidvate Taeva ja Chibela, maajumalanna kujudega; esimese nägu oli naerul, et paavsti hing on taevaliku au sisse jõudnud, teine nuttis, sest maa on tema surma tõttu vaeslapseks jäänud. Arhitektuurilise monumendi mõlemasse külge kavatseti teha uksed sisse -ja väljapääsuks.»

Condivi räägib, et hauasambal pidi olema kokku üle neljakümne raidkuju, kusjuures nende hulka pole arvestatud paavsti tegusid kujutavaid pronksreljeefe; seotud figuurid pidid kujutama vabu kunste, mis pärast paavsti surma muutusid surma vangideks. Monumendi tippu pidi asetama kahe ingli poolt ülal hoitav sarkofaag.

Paavst sattus projektist suurde vaimustusse ja saatis Michelangelo otsekohe Carrarasse, et ta hangiks sealt tarviliku koguse marmorit. Kunstnik elas kahe teenri seltsis kaheksa kuud mägedes, süües vaid paljast leiba, ja kui marmorit oli küllaldaselt varutud, pöördus ta Rooma tagasi, tehes vahepeal lühikese peatuse Firenzes.

Need kaheksa kuud Carraras mere lähedal, mägedes, mis sisaldasid pehmet, peitlile alistuvat lumivalget väärismarmorit, olid ajaks, millal Michelangelol hulgaliselt küpseid kujutluses loomingulised ideed. Just siin, hoolimata oma umbusust saatuse vastu, hakkas ta lootma, et tema kunstnikutee võib kulgeda õiges suunas. Loodus joovastas teda oma grandioossusega. Meri, kord ähvardav, kord köitev oma rahuga, terrassidena mere poole laskuvad ja paiguti üksikuid tippe moodustavad mäed, nende keskel marmorimurdude metsik kaos. Ja tema — peaaegu üksi selles ürgmaailmas. Üksi oma mõtete ja oma loominguliste unelmatega.

See, mis oli noorusaastaist alates kogunenud tema kujutlusvõimesse ega olnud veel jõudnud teoks saada, see, mis oli sööstnud Poliziano luuleunelmate, Lorenzo humanistlike ideede, Marsilio idealistlike ekstaaside järel, see, mis oli vastukajaks Dante uurimisele ja Petrarca lugemisele ning oli lõkkele löönud Savonarola prohvetliku paatose mõjul, see, mis oli tekitanud temas usulisi nägemusi — kõik see hakkas mingisugust, alles veel ähmast plastilist

kuju omandama just siin, kus ta üksi emakese-loodusega silm silma vastu seisis.

Metsikus marus mustendava mere kohutavais kõrglaine-tes, mäekurude vaikus, tähistaevas, kumedates ööhelides nägi ja kuulis ta niihästi suurt demiurgi, inimsugu armastavat maailmaloojat, kes rajab talle rahuriigi, kui ka seda õiglast, ent karmi ja halastamatut jumalat, keda tüdimatult meelde tuletas Savonarola, ähvardavalt vanatestamentlikke käsulaudu raputades. Need mõtted ei hakanud mitte lihtsalt teoks saama, pintsli või peitli alla kippuma — nad viisid teda loomingulise ekstaasi pidurdamatute puhanguteni, mil talle tundus, et ei ole maailmas seesugust ülesannet, millest ta ei suudaks jagu saada. Ühes sellises talle omases joovastushoos silmas ta tervenisti marmorilademeist koosnevat kõrget mäge ja äkki tuli talle pähe mõte tervest mäest välja raiuda hiid, hiiglakuju, mis oleks kaugelt, merelt ja maismaalt näha ja mis igavesti ülistaks oma loojat. Michelangelo õpetaja Domenico Ghirlandajo oli samasuguses ülevoolavast energiast tekkinud ekstaasis, mis sisendas talle kindlat usku oma jõusse, kaaskodanikele ettepaneku teinud kõik Firenze seinad freskodega katta. Ainult renessansi kunstnikel ei hakanud pea ringi käima, kui neis säärased unelmad tormitsesid.

Michelangelo pöördus Carrara eraklusest tagasi, olles jõudnud oma ammendamatus kujutlusvõimes läbi arutada nii humanistlikud ideaalid kui ka mütoloogia kaksikmaailma — paganliku, peamiselt platonlikus tõlgenduses, ja kristliku, Dante ning Savonarola interpretatsioonis. Ja vaevalt oleks ta suutnud ütelda, et tema kunstnikutaju nende kahe maailma vahele kindla piiri on tõmmanud. Igatähes pidid nad mõlemad leidma endale koha tolles teoses, mille jaoks ta kaheksa kuud Carraras marmorit raius, — paavst Juliuse hauasambas. Selle ülemise rõdu laiadele platvormidele pidid ühteaegu tema mõtteid ja ideid kehas tades kerkima Uranos — taeva jumal, Chibela — jumalate ema, Mooses — vanatestamentliku mütoloogia kangelane, apostel Paulus — Aleksandria filosoofide doktriinist veel mitte täiesti eraldunud kristluse jutlustaja, kiriklikust dogmaatikast rikkumata ja Ficino platonlikele kontseptsioonidele kõige lähedasema evangeelse idee rüütel.

Kui Michelangelo Rooma tagasi jõudis, siis osa marmorist, mille ta Carraras lahti raiunud ja partiide kaupa oma tulevasse töökohta saatnud oli, ootas teda juba ees. Ta

käskis laduda kõik Peetri kiriku esisele väljakule Santa Caterina kiriku lähedale. Marmorit oli nii palju, et see võttis enda alla peaaegu pool väljakut. Rahvas imestas ja paavst oli üpris rahul. Michelangelo üüris enesele tööruumi koridori lähedal, mis ühendas Vatikani Sant Angelo lossiga. Töö algas ja paavst oli sellest nii huvitatud, et käskis tööruumi hõlpsamaks külastamiseks ehitada selle ja koridori vahele väikese tõstesilla.

Kuid siis hakkasid ilmsiks tulema intriigid, mille peamiseks algatajaks oli suur arhitekt Bramante. Condivi seletab, vististi Michelangelo enese jutu järgi, Bramante intriige kahe motiiviga. Esiteks kadedusega, s. o. hirmuga, et Michelangelo jätab ta oma kunstiga varju ja võtab talt hiilgava positsiooni, sest paavstil ei oleks vahest jätkunud raha üheaegselt monumendi püstitamiseks ja Bramante hooleks usaldatud uue Peetri kiriku ehitamiseks. Teiseks aga kartusega, et Michelangelo paljastab ta näotud mahhinatsioonid, kus ta oli ehituste arvel raha kokku hoidnud ja talle assigneeritud summadest väga palju oma lõbususteks kõrvaldanud, sest «Bramante oli mees, kes iga-sugustele lõbudele andus ja laialt raha kulutada armastas».

Paavsti tüssas Bramante kõige lihtsamal viisil — ta sosistas talle, et eluajal enesele hausammast püstitada peetakse halvaks endeks. Paavst kaotas otsekohe huvi nii hauasamba kui ka seda ehitava kunstniku vastu. Condivi jutustab edasistest sündmustest nõnda: «Michelangelo sai aru, et paavsti mõtetes on toimunud muudatus, järgmise juhtumi tõttu. Paavst oli käskinud Michelangelot, kui tollel raha vaja läheb, üksnes paavsti enese ja mitte kellegi teise poole pöörduda, et mitte asjata aega raisata ühest kohast teise jooksmisega. Varsti pärast seda jõudis Carrarast kohale viimane partii marmorit. Michelangelo käskis selle maha laadida ja Peetri kiriku juurde toimetada. Et ta soovis vastavalt lepingule veo ja laadimise eest maksta, ilmus ta paavsti juurde raha järele, ent selle jutule pääseda oli seekord palju raskem kui harilikult, sest paavst oli tööga kinni. Michelangelo pöördus koju tagasi ja et ta ei tahtnud vaestele inimestele, kel oli õigus saada oma töötasu, meeolehärrmi teha, maksis ta nendele omast taskust, mõeldes, et hiljem on paavstilt lihtne väljaantud raha tagasi saada. Kord hommikul tuli Michelangelo jälle paavsti juurde ja astus teda näha soovides esikusse, kuid teener pidas ta

kinni ja ütles: «Vabandage, kuid mulle on antud käsk teid mitte sisse lasta.» See oli öeldud ühe piiskopi juuresolekul, kes teenri sõnu kuuldes peatus ja küsis: «Sa vist ei tea, kes see mees on?» — «Ma tunnen teda väga hästi,» vastas teener, «kuid ma pean ilma aru pidamata tegema seda, mida mu isand on mulle käskinud.» Nähes enda alandamist vastas Michelangelo, kelle ees polnud siinamaani suletud olnud ükski uks, vihaselt: «Teie aga ütelge paavstile, et edaspidi, kui ta mind näha soovib, võib ta mind otsida, kust ta heaks arvab.» Jõudnud pärast seda koju, käskis ta oma kahel teenril kõik maha müüa, mis majas leidis, ja tulla koos rahaga Firenzesse. Ise aga sõitis ta posthobustel minema ja saabus kell kaks öösel Poggibonsi alevisse, mis asus Firenze maa-alal, kaheksateist või kakskümmend miili linnast, ja, pidades end hädaohust pääsenuks, jäi sinna peatuma.»

See juhtus 1506. aasta 17. aprillil. Järgmisel päeval pandi Roomas paika uue Peetri kiriku nurgakivi.

Michelangelo ise täiendab Giuliano da San Gallole sama aasta 2. mail kirjutatud kirjas järgmiste erutatud sõnadega seda, mida hiljem jutustas ta õpilane: «Lihavõttepühade laupäeval kuulsin ma ise, kuidas paavst jutles laua taga ühe juveliiriga ja oma tseremooniameistriga, öeldes, et ei soovi enam kulutada kividele, ei väikestele ega suurtele, mitte krossigi. Ma olin väga imestunud ja enne lahkumist küsisin paavstilt, kuidas on lugu rahaga, mida mul edasises töös tarvis läheb. Tema pühadus vastas mulle, et ma astuksin sisse esmaspäeval. Ma tulin esmaspäeval, siis teisipäeval, kolmapäeval, neljapäeval. Ta teab sellest. Lõpuks reedel pandi mulle ette lahkuda, see tähendab, mind aeti välja. Inimene, kes mulle seda teatas, ütles, et ta mind tunneb, kuid tal on säärane käsk. Tuletades meelde sõnu, mis ma tol laupäeval kuulsin ja nähes nende tagajärgi, sattusin ma suurde ahastusse. Kuid mitte üksi see polnud minu ärasõidu põhjuseks. Oli veel midagi muud, millest ma ei taha kirjutada. Piisab, kui ütelda järgmist: ma olin kindel, et kui ma oleksin Rooma jäänud, siis oleks tulnud minu hauasammas varem püstitada kui paavsti oma.»

Viimastest sõnadest on selge, et ka sel korral, nagu kümme aastat varem Bolognaski, oli Michelangelot mingisuguse füüsilise vägivallaga, võib-olla surmaga ähvardatud; pistoda ja mürk olid tollal igapäevasteks nähtusteks. Kuid võimalik, et see oli ka paljas hirm, sest selliseid äki-

lisi paanikahoogusid esines tal nii varem kui hiljemgi, nagu seda edaspidi näeme.

Kui paavst oli Michelangelolt saanud kirja, millest räägib Condivi, saatis ta tervelt viis käskjalga talle järele, et teda tagasi tuua. Nad tabasid ta Poggibonsis, kuid said talle kätte anda vaid paavsti läkituse, milles too käskis tal põlu alla sattumise ähvardusel viibimata tagasi tulla. Käskjalgade palved sundisid teda «lühidalt», nagu ütleb Vasari, «kirjutama paavstile, et ta palub andeks, kuid tagasi pöörduda ei kavatse, sest paavst on ta nagu viimase lurjuse minema ajanud, tema truu teenistus oleks pälvinud teistsugust kohtlemist ja otsigu paavst endale teine teener». Paavst kahetses ilmselt, et oli kunstnikku solvanud ja püüdis oma väärikust mitte väga alandades oma süüd heaks teha. Kuid terav kirves leidis kivi. Michelangelo oli kangekaelne. Siis hakkas paavst tegutsema diplomaatiliselt. Firenzes sai *Signoria* lühikese aja jooksul kolm paavstlikku läkitust, mis olid «täis ähvardusi» ja milles kästi Michelangelo «hea või kurjaga» Rooma tagasi saata. Esimesest läkitusest ei teinud Soderini väljagi, oletades, et paavsti viha varsti vaibub. Kui aga saabus teine ja seejärel veel kolmas läkitus, muutus ta tõsiselt rahutuks, kutsus Michelangelo enda juurde ja ütles talle — Condivi jutu järgi — sellised sõnad: «Sa kohtlesid paavsti nõnda, nagu seda Prantsusmaa kuningaski poleks julgenud teha. Nüüd aga ei tohi enam lasta ennast paluda. Me ei soovi sinu pärast temaga sõidida ja vabariigi saatusega riskeerida. Ole hea ja asu tagasiteele.»

Hoolimata sellest viibis Michelangelo Firenzes umbes seitse kuud. Tal oli tööd — ta lõpetas oma kartooni.

### Maali «Cascina lahing» lõpetamine

«Ta oli selle üleni täitnud alasti sõdalastega, kes suplesid kuuma ilma tõttu parajasti Arno jões, sellal kui laagris anti vaenlase kallaletungi puhul häiret. Michelangelo jumalikud käed näitasid, kuidas sõdalased veest välja jooksevad ning tõttavad — ühed relvastuma, sõjakaaslastele appi rutates, teised pantsereid külge kinnitama, kolmandad relvi kätte haarama, paljud aga on juba hobuste seljas taplust alustanud. Teiste hulgas oli siin kujutatud üht vanameest, kes kaitseks päikese eest oli pea luuderohust vani-

kuga katnud. Ta oli maha istunud, et kootud aluspükse jalga tõmmata, need aga ei tahtnud talle jalga minna, sest sääred olid pärast suplust veel märjad. Kuuldes lahingukära, kisa ja trummipõrinat püüdis ta kärsitult kõigest jõust kas või üht püksisäärt pingule tõmmata. Lisaks sellele, et lihased ja sooned ta kehal olid paisunud, kõverdas ta suud, näidates sellega selgelt, kuidas ta piinleb ja kuidas ta üleni, kuni varbaotsteni end pingutab. Siin oli veel trummilööjaid ja sõdalasi, kes tõttasid, riided kimpu seotud, ihualasti taplusse. Torkavad silma haruldased poosid — kes seisab sirgelt, kes on põlvili, kes kummargil, kes poollamaskil, kes üles hüppamas. Nad olid kujutatud kõige raskemais rakurssides. Mitmesugused grupid olid joonistatud erineval viisil — kohati oli kontuur söega tõmmatud, paiguti oli joonistus viirutatud, paiguti varjutatud, kohati kriidiga kirevaks tehtud, sest ta soovis kogu oma oskust näidata.»

Nii kõneleb kartooni süžees Vasari. Meil pole võimalik otsustada selle üle, kui õige see kirjeldus on ja kuivõrd põhjendatud on nende kaasaegsete vaimustus, kellel oli õnn seda kartooni näha. Kartoon on hävinud. Ta hävimislugu pole täiesti selge. Kõige tõenäolisem on see versioon, millest toosama Vasari rääkis Michelangelo eluloo esimeses (1550. a.) variandis. See on järgmine.

Seni kui Michelangelo Roomas viibis, viis Leonardo oma kartooni pärast selle lõpetamist *Signoria* saali ja hakkas seda seinale maalima. Ta tegeles selle tööga 1505. aasta aprillist kuni augustini. Augustis loobus ta edasitöötamisest, sest fresko läks ilmselt ja parandamatult rikki.

Paavstisaal Santa Maria Novellas, kus varem töötas Leonardo, oli vaba ja Michelangelo kolis pärast Firenze tagasipöördumist oma kartoonega Sant Onofriost sinna. Seal lõpetaski ta oma töö. Otsekohe pärast seda, kui avanes võimalus kartooni vaadelda, algas kunstnike palverännak. Parema ülevaate saamiseks viidi kartoon ajutiseks Medicite palee ülemisse saali, seni kui kunstnik ei käsi teda *Signoria* saali paigutada. Ent seda silmapilku ei tulnud. Varsti pärast kartooni lõpetamist sõitis Michelangelo Bolognasse paavsti juurde, siis Rooma ja nõnda ei alustanudki ta fresko maalimist. Kartoon jäi Medicite paleesse ka pärast restauratsiooni (1512). Kui 1516. aastal elas palees Lorenzo noorem poeg, tõbine Giuliano Medici, oli kartoon ilma igasuguse järelevalveta. Kunstnikud varašta-

sid ta ära, lõigates selle mitmeks tükiks, et hõlpsam oleks kaasa viia.<sup>1</sup> Kes selles metsikus teos süüdi oli, pole täpselt teada. Vasari, kes Michelangelo elulookirjelduses kedagi isiklikult ei süüdistata, peab Bandinelli eluloos, mis ilmus esmakordselt tema raamatu teises trükis, selle kuriteo sooritajaks Bandinellit. Võib-olla saigi see kujur, vihane ja kade hädavares, tollega hakkama. Tõendeid aga, mis Vasari versiooni kinnitaksid, meil ei ole.

Ei ole säilinud ühtki originaaltükki sellest suurest kunstiteosest. Järele on jäänud ainult Michelangelo eskiise ja joonistusi, üksikute osade vanu koopiaid ning Marcantonio Raimondi ja Agostino Veneziano kolm gravüüri. Kõige täielikumalt annab kartooni sisu edasi nähtavasti Aristotele da San Gallo must-valge maal, mis asub krahv Lesteri kogus Holkham Hallis Inglismaal, olgugi et ka sellel puuduvad Vasari mainitud ratsanikud tagaplaanil, samuti ka viis figuuri vasakul, mis Uffizi kunstikogus hoitaval sõejoonisel olemas on. Populaarseim ja sagedamini reprodutseeritav on üks Marcantonio gravüür, mis kujutab kolme veest kaldale ronivat sõdalast koos kuulsa graafiku enda poolt juurde mõeldud maastikupildiga.

Seepärast peamegi kartooni hindamisel oletamisi toimima. Holkhami must-valgel maalil on üheksateist figuuri ja täiesti samuti kui «Pühas perekonnas» ei mingit maastikku, ainuüksi vajalikud konstruktiivsed vihjed figuuride asendite motiveerimiseks. Michelangelo kujutles oma ülesannet nii, nagu ta seda tegi varem «Pühas perekonnas» ja hiljem Sixtuse kabeli laemaal — anda skulptuurkujundeid maalikunsti vahenditega. Selles suhtes kujutas kartaon enesest võib-olla Michelangelo tippsaavutust. Benvenuto Cellini, kelle otsust võib selles suhtes uskuda, ütleb järgmist: «Need kaks kartooni<sup>2</sup> seisid — üks Medicite palees, teine paavstisaalis. Seni kui nad olid terved, olid nad kooliks kogu maailmale. Kuigi jumalik Michelangelo kujundas hiljem paavst Juliuse suure kabeli, ei tõusnud ta enam kordagi pooltki selle tasemeni, sest tema talent ei saavutanud enam iialgi nende esimeste katsete jõudu.»

Kõige selle järgi, mida me kartoonest teame, oli ta abso-

<sup>1</sup> Kartooni täpsed mõõtmed pole teada. Seinä ära mõõtes arvati, et ta pindala oli umbes kolmkümmend ruutmeetrit.

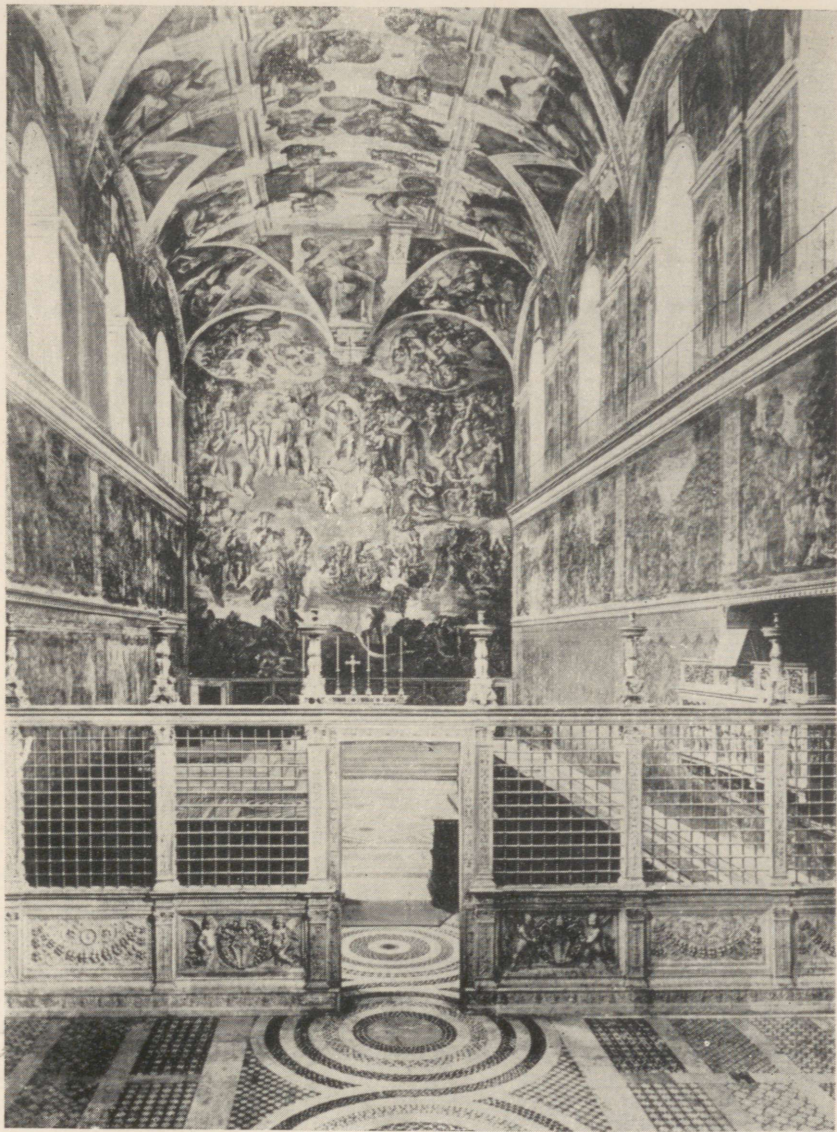
<sup>2</sup> Michelangelo ja Leonardo kartaonid. Viimane oli viidud tagasi paavstisaali.

luutselt terviklik teos, mis jättis täieliku ühtluse mulje ja oli haarav nii ideelt kui ka viimistluselt. Michelangelo näitas joontes ja reljeefis, milliste tolle ajani tundmatute kõrgusteni võib tõusta joonistamiskunst alasti inimkeha kujutamisel. Võib-olla püstitas ta selles kartoonis viimast korda ilma igasuguste reservatsioonideta oma meisterlikkusele realistlikud ülesanded. Kartooni meisterlikkus on kaine, väga välispidine, kuid järjekindlalt realistlik. Ei Vasari lobisevast retoorikast ega Cellini kitsist lakonismist ei saa me teada nende vaimustuse motiive, kuid on võimalik, et meie vaimustuse motiivid oleksid teistsugused. Formaalne täiuslikkus võlus mõlemat kaasaegset rohkem kui võimas realism. Sel ajal kui nemad maalisisid, valitsesid kunstis teistsugused vaated, sest Cellini oli Michelangelost kakskümmend viis aastat, Vasari aga tervelt kolmkümmend seitse aastat noorem. Michelangelo loomingus aga peitus tunduval määral uute kunstivoolude allikaid.

## Julius II pronkskuju Bolognas

Paavst Julius polnud Michelangelot unustanud. Kuigi ta oli loobunud hauasamba mõttest, ei tahtnud ta sugugi nii suurt meistrit kaotada. Nõudes Michelangelo tagasipöördumist Rooma, oli ta kunstnikule välja mõelnud uue töö — Sixtuse kabeli lae maalimise.

Bramante katsus siingi intriige käiku lasta ja soovitas paavstil sedagi tööd mitte ette võtta — tal polnud mingit himu töötada Roomas, kui ta lähedal oli selline karm ja äraostmatu kohtumõistja nagu Michelangelo. Juba mai algul sai Michelangelo Firenze oma sõbralt Pietro Rossellilt Roomast kirja, milles too kui vahetu tunnistaja jutustas talle neist intriigidest. Bramante oli paavstile kinnitanud, nagu oleks Michelangelo talle kategooriliselt väitnud, et ta on otsustanud end täielikult skulptuurile pühendada ega hakka enam mitte midagi maalima. Ühtlasi oli ta ka arvamust avaldanud, et Michelangelo ei ole maalikunstnikuna küllalt vilunud, lae maalimisel tuleb aga alt ülespoole maalida ja keerukaid rakursse lahendada. Rosselli oli tema enda ütluse järgi sealsamas Bramantet valelikkuses süüdistanud, sest Michelangelol pole iialgi Bramantega mitte mingisugust juttu olnud. Pealegi oli Rosselli kindlasti arvanud,



*Sixtuse kabel.*



*Aadama loomine (Sixtuse kabel).*

et kui paavst soovib, siis tuleb kunstnik ta juurde tagasi.

Me teame juba, et paavst oli kolm korda Soderinilt kirjalikult palunud Michelangelo Rooma tagasi saata. Sõbrad Roomast keelitasid teda pidevalt oma kirjades, et ta tagasi pöörduks. Kuid Michelangelo kõhklus. Tema enda jutu järgi olevat teda selline hirm vallanud, et ta nagu varjas end (*quasi ascoso per paura*) ega suutnud mitte midagi otsustada. Ta pidas tõsiselt läbirääkimisi Türgi sultaniga, kes oli talle mingisuguste frantsisklaste kaudu ettepaneku teinud ehitada Konstantinoopolis sild üle Kuldsarve ja Soderinil tuli teda sõidust «uskmatute» juurde loobuma meelitada.

Augusti lõpus valmistus paavst sõjaretkeks, et liita kiriku külge ka neid maa-alasid, mis veel türannide valduses olid, esmajoones Perugiat ja Bolognat. Ta palus Firenzelt relvastatud abi ja välisasju juhtiva Kümnekollegiumi sekretär Niccolò Machiavelli viis talle *Signoria* soodsa vastuse. Perugia hõivati 13. septembril ja kui lähenesid ka Prantsuse abiväed, astus paavst 11. novembril Bolognasse nagu alistatud linna. Kümne päeva pärast kirjutas paavsti asehaldur Romagnas kardinal Alidosi *Signoria*'le, et paavst ootab ülikärsitult Michelangelot, kellele tahab anda tähtsaid töid ja et *Signoria* peab seepärast viibimata kunstniku Bolognasse saatma. Tuli kuuletuda.

Michelangelo saabus Bolognasse, varustatuna *gonfaloniere* kirjadega kardinalidele Alidosile ja Soderinile, ning võeti nähtavasti 29. novembril paavsti poolt vastu. Condivi jutustus sellest kohtumisest on üks eredamaid kohti tema õpetaja elulookirjelduses. «Saabudes ühel hommikul Bolognasse, läks ta San Petronio kirikusse missale. Paavsti teenrid lundsid ta ära ja viisid ta Tema Pühaduse juurde, kes istus Kuuteistkümne palees laua taga. Nähes enda ees Michelangelot, ütles vihase näoga paavst talle: «Sa oleksid pidanud ise Meie juurde ilmuma, aga sina ootasid, et Meie sinu juurde tuleksime,» soovides sellega ütelda, et Bolognasse sõites, mis on Firenzele lähem linn kui Rooma, on paavst Julius kunstnikule vastu läinud. Michelangelo laskus põlvili ja palus valju häälega andeks, öeldes, et ta ei ole tahtnud paavsti oma teguviisiga solvata, vaid on toiminud nõnda seepärast, et ei võinud talle tehtud ülekohut välja kannatada. Paavst istus noruspäi, väga ärritatud näoga, ega vastanud sõnagi. Siis segas end jutusse üks kõrgem

vaimulik, keda kardinal Soderini oli saatnud Michelangelot kaitsma ja tema eest kostma. «Teie Pühadus ärgu tema juhmust tähele pangu. Kui ta ongi eksinud, siis harimatu-sest. Väljaspool oma kunsti on kõik kunstnikud säärased.» Nende sõnade peale vastas paavst vihaselt: «Sa ütlesid tema kohta jämedusi, mida Meie temale ei ütle. Õnnetu inimene! Harimatu oled sina, aga mitte tema. Mine ära ja ära satu enam mu silma alla.» Michelangelo jutustas, et prelaat aga ei lahkunud, ja siis sundisid paavsti teenrid teda tugevasti tõugates toast väljuma. Paavst, kes oli suurema osa oma vihast piiskopi peale välja valanud, kutsus Michelangelo lähemale, andis talle andeks ja keelas tal ära enne Bolognast lahkuda, kuni ta uut tellimust pole saanud. Mõne aja pärast kutsus ta Michelangelo enda juurde ja ütles talle, et modelleerigu kunstnik temast suur pronkskuju, mille ta tahab püstitada San Petronio kiriku frontoonile. Selle tellimuse täitmiseks maksis paavst *messere* Antonmaria da Lignano panka tuhat tukatit ja pöördus seejärel tagasi Rooma. Veel enne paavsti ärasõitu jõudis Michelangelo modelleerida savist kuju. Oskamata anda liigutust vasakule käele — parem käsi õnnistas — kasutas ta kuju vaatama tulnud paavsti külaskäiku ja küsis viimaselt, kas ta ei tahaks hoida käes raamatut. «Mis mul nüüd raamatust,» vastas paavst, «anna mulle mõök, ma ju teadustest suuremat ei taipa.» Märgates kuju parema käe tugevat liigutust, küsis ta naerdes Michelangelolt: «Kas su kuju õnnistab või neab?», mille peale Michelangelo vastas: «Püha isa, ta ähvardab rahvast, kui see alandlik ei ole.»

Figuur pidi istuvas asendis olema 4,25 meetrit kõrge. Kui paavst Bolognast ära sõitis (22. veebruaril 1507), oli kuju kallal vahas tugevasti edasi töötatud ja ta meeldis paavstile väga. 28. aprilliks oli skulptuur lõplikult valmis. Hakati valmistuma vormi valamiseks. Michelangelot abistas selles valumeister Bernardino d'Antonio dal Ponte Firenzest. Esimene katse juuni lõpus ebaõnnestus. «Bernardinol on piinlik Bolognas kellelegi näkku vaadata,» kirjutas Michelangelo 6. juulil vennale. Kuid vana valaja parandas vea ruttu. Kümnendal juulil oli figuur vormi valatud, rahulolev Bernardino sõitis ära ja Michelangelo asus kuju viimistlema. «Mida rohkem ma teda avan, seda õnnestunum ta mulle tundub, ja ma näen, et ta on parem, kui ma ootasin,» ütleb ta samale vennale 2. augustil saadetud kirjas. Ent viimistlemine võttis palju aega ja paavst

nõudis, et Michelangelo seni Bolognast ei lahkuku, kuni skulptuur kohale, see on San Petronio frontoonile pole asetatud. See aga toimus alles 21. veebruaril 1508. aastal.

Michelangelo viibis Bolognas seega umbes viisteistkümmend kuud. Ta töötas pingsalt ja elas mingisuguses toapugerikus (*cattivo stanza*) peaaegu nagu kerjus, magades oma kolme selliga ühesainsas voodis. Nii kujutas olukorda tema kiri 19. detsembrist 1506. Aasta hiljem polnud olukord nähtavasti paranenud, sest 10. novembril 1507. kirjutab ta: «Ma elan siin suures puuduses ja väsin liialt, sest töötan päevad ja ööd läbi.» On arusaamatu, miks ta nii viletsas olukorras elas, sest mingisugust puudust ta ju ei tundnud. Muide, ta pidas samasugusest eluviisist kinni ka siis, kui ta väga rikkaks meheks oli saanud.

Ta lahkus Bolognast 1508. aasta veebruari lõpul. Pronksist paavst, käsi Bologna kohale välja sirutatud, püsis San Petronio frontoonil vähem kui neli aastat. 1511. aasta detsembris hakkas linn paavsti vastu mässama. Kardinal Alidosi põgenes ja võim läks tagasi Bentivoglio perekonnale. 30. detsembril paisati skulptuur frontoonilt maha ja peksti puruks. Suure kunstniku teos muutus pronksimurruks. Selle ostis ära paavst Juliuse verivaenlane Ferrara hertsog Alfonso d'Este. Ta valas sellest pronksist suurtüki, millele pani pilkeks paavsti nime «Giulia», pea otsustas ta siiski alles hoida. Hiljem kadus seegi.

Kõik, mille kallal Michelangelo sel edutul 1506. aastal tööle hakkas, sündis õnnetu tähe all. Paavsti hauamonument sellisel suurejoonelisel kujul, nagu ta oli kavatsetud ja heaks kiidetud, jäi tegemata. Cascina lahingut kujutav karkoon jäi seinale maalimata ja lõigati tükkideks. Julius II pronkskuju, mis oli lõplikult valminud ja rahuldab oma looja rangeid nõudeid, ei eksisteerinud nelja aastatki. Saatust polnud Michelangelo vastu armulik peaaegu niisamuti nagu Leonardogi vastu. Kuid Michelangelot ei kiusanud ta nii visalt nagu Gioconda loojat.

### Sixtuse kabeli lage maalimas

Bolognast sõitis Michelangelo Firenzesse. Seal üüris ta maja ja otsustas nähtavasti täita oma endised lepingud. Need plaanid aga pidid luhta minema. Julius II kutsel tuli tal hiljemalt aprilli alguseks Roomas olla.

Paavstil polnud iialgi pähe tulnud Michelangelost loobuda. Niipea kui ta teada sai, et tema kuju on Bolognas San Petronio kiriku frontoonile paigale pandud, asus ta ellu viima uut kavatsust — Sixtuse kabeli lae maalimist.

Kes oli paavstile selle idee andnud? Igatahes mitte Bramante, sest Rosselli eespool toodud kiri lükkab selle Condivi versiooni kategooriliselt ümber. Kõige tõenäolisemalt oli see toosama Giuliano da San Gallo. Ent tähtis pole isik. Tähtis on see, et paavst oli selle ideega kohe päri ning otsustas Sixtus IV kabeli sinise tähtedega laemaali asendada oma lemmikmeistri käega tehtud figuuride ja ornamentidega kaunistatud laemaaliga.

Michelangelo asus selle ülesande kallale üsna vastumeelselt. Condivi räägib: «Michelangelo, kes polnud veel iialgi maalinud ja teadis, et võlvi maalimine on raske asi, püüdis sellest tööst igati kõrvale põigelda ja soovitas seda Raffaelile usaldada. Ta vabandas end sellega, et see ei ole tema eriala ja kinnitas, et ta ei saa sellega hakkama. Ta keeldus nii jonnakalt, et paavst kaotas peaaegu enesevalitsemise. Nähes aga paavsti kangekaelsust, asus ta siiski tööle.» Veel kaua pärast seda, kui Michelangelo oli juba töösse süvenenud, ei suutnud ta vabaneda mõttest, et ta ei tööta omal alal. 1509. aasta kahekümne seitsmendal jaanuaril, s. o. umbes kaheksa kuud pärast maalima asumist kirjutas ta isale: «Töö ei edene nii, nagu minu arust vaja oleks. Selle põhjuseks on ta raskus ja veel see, et ta pole minu eriala (*el non esser mia professione*).» Kuid paavst oli endale pähe võtnud, et Michelangelo peab talle Sixtuse kabeli lae maalima ega tahtnud mingeid vastuväiteid kuulda.

Hulk aastaid hiljem jutustas Michelangelo oma sõbrale preester Fattuccile saadetud kirjas lühidalt, kuidas ta lõpude lõpuks paavstiga kokkuleppele oli jõudnud. See on loo ainuke tõeline seletus: «Esialgseks kavatsuseks selle töö puhul oli kaksteistkümmend apostlit lünettidel, ülejäänud aga pidi kujutama mingisugust tavaliste ornamentidega täidetud vahekaunistust. Kuid tehes selle kava kohaselt algust<sup>1</sup>, nägin ma, et see jätab kehva mulje ja ma ütlesin paavstile, et ainuüksi apostlitega näib tulevat ülearuvaene välja. Ta küsis minult, mispärast, ja ma vastasin:

<sup>1</sup> Jutt pole arvatavasti maalimise algusest, vaid kartooni ettevalmistamisest.

sellepärast, et nad ise olid vaesed inimesed. Siis andis ta mulle uue ülesande, et ma teeksin, nagu ma tahan, et ta täidab kõik minu nõuded ja et ma maaliksin täis kõik seinad kuni madalamal olevate freskodenii.»

«Et ma teeksin, nagu ma tahan»... Selles peitus kõik! Talle anti täielik vabadus. Ta võis oma fantaasiale vaba voli anda. Ja ta hakkas tööle! Mitte mingisuguseid apostleid, isegi sundusliku valikuna mitte. Mitte mingisuguseid ornamente, seda tühja vormi bakanaali. Tee lahti mõtlenule! Tehnilised raskused jäid muidugi alles, võlvi maalimine polnud ju tõepoolest tema eriala. Kuid tasus vaeva nende raskustega võidelda. Tal ei lastud ellu viia neid ideid, mida ta paavstile kavatsetud hauasambasse valada tahtis. Ta kasutab neid nüüd, millal ta hakkab täis maalima Sixtuse kabeli lage, võlvisiile ja lünette. Peitli asemel hakkab ta tööle pintsliga. Idee aga saab ellu viidud. Nii vana testament kui ka humanistlik ideoloogia, mis hauasamba projekti jaoks niipalju kujundeid olid sisendanud, seal aga teostamata jäänud, annavad nüüd kõik vajaliku kabelilae jaoks ja leiavad teostuse siin.

1508. aasta kümnendal mail kirjutati lepingule alla ja sellele vastavalt oli Michelangelo kohustatud samal päeval tööd alustama. Siinsamas oli ka tema ja ta viie abilise, Firenzest tellitud kunstnike töötasu tingimustes kokku lepitud. «Töö algust» tuli antud juhul nähtavasti mõista mitte tõelise maalimise algusena, vaid selle ettevalmistamisena, sest kuu ajaga, millal ta Roomas viibis, polnud võimalik kõiki eeltöid teostada — valmistada kartoonid nii esimese, apostlitega variandi, kui ka teise variandi jaoks, maalimiseks lage ette valmistada, tellingud püstitada jms.

Bramantele tegi paavst ülesandeks lae maalimiseks tellingud ehitada ja too raius pikemalt mõtlemata mitmesse kohta lakke augud ning riputas platvormid nõõridega lae alla. Michelangelo küsimusele, mil moel need avaused laes kinni müüritakse, kui nendes kohtades maalima tuleb hakata, vastas Bramante, et teisiti on võimatu ja aukude üle võib järele mõelda pärastpoole. Michelangelo käskis paavsti loal kogu Bramante armetu kaadervärgi maha kiskuda ja ehitas pukkjalgadel seisva lava, mis ei riivanud seinu. Sellest sai talle pikaks ajaks midagi teise korteri taolist.

Abiks tellis ta endale Firenzest viis kunstnikku, need-

samad, keda mainiti esimeses lepingus. Need olid kõik kindla reputatsiooniga kunstnikud ja suurte kogemustega freskomaalimise alal. Nende seas oli tema lapsepõlve- ja nooreasõber Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, teine sõber, oli Bastiano da San Gallo, vana Giuliano vennapoeg, olid Angelo Donnino ja Jacopo, hüüdnimega Indaco. Nad hakkasid töötama koos Michelangeloga ja tema juhendamisel, kuid varsti pettus viimane täiesti nendes, ei lasknud neid enam kabelisse ega enda juurde koju. Nad olid mõnda aega tegevusetu Roomas ja pöördusid siis Firenzesse tagasi, olles veendunud, et neile Vatikanis enam tööd ei anta. Kõik nende tehtu kustutas Michelangelo maha ja maalis uuesti. Kuigi ilus see teguviis nimekate inimeste ja pealegi veel sõprade suhtes ei olnud, oli ta ju alles üsna hiljaaegu Bolognast pidevalt Granaccile tervitusi saatnud. Ent alati, kui asi puutus kunstisse, toimis Michelangelo kõhklemata, hoolimata isikuist. Ta teadis, et teeb lähedastele inimestele ülekohut, kuid nähtavasti ei saanud ta teisiti toimida. Tema rahulolematuse põhjusi me ei tea, kuid need pidid olema küllalt tõsised. Edaspidi tuli Michelangelol muidugi kedagi kaastööliseks kutsuda, nagu Condivi ja Vasari kinnitavad. Suur kunstnik, nagu jutustab Vasari, ei usaldanud oma uusi abilisi ja kartis, et nad ehk hakkavad tema äraolekul raha eest uudishimulikke kabelisse laskma, enne kui laemaal valmis on. See näitab, et tema juures ei töötanud nimekad kunstnikud, vaid madalamat liiki abilised, ilma elukutseliste pretensioonideta ja ilma elukutselise enese-armastusega, peaaegu teenrid. Nendega sai ta hakkama.

Fresko maalimise arenemisjärke saame kindlaks teha ainult üsna ligikaudselt. Eespool toodud kirjast isale teame, et 1509. aasta jaanuaris käis töö täie hooga. Oli järelikult tehtud lõpp kartustele, millest kõneleb Condivi: et freskodele ilmub hallitus, mis ähvardab hävitada kogu töö. Vana San Gallo selgitas selle põhjuse ja juhatas kätte ravimi. 1509. aasta jaanuarist kuni novembrini töötas Michelangelo üliinimliku pingega. Paavst, kes oli viimse kraadini kannatamatu ega armastanud kaua oodata, kui tal mõni soov tärkas, nõudis alatasa, et kunstnik laseks teda enda juurde lae alla ja näitaks oma tööd. Michelangelo aga omakorda ei sallinud, et teda segati. Tõrjudes tagasi ähvardavat hallitust ei lasknud ta lihtsalt paavsti enda juurde. Kui paavst oli salaja kabelisse hiilinud, pildus

Michelangelo ülevalt lauajuppe alla ja sundis maruvihase vanamehe põgenema. Alles siis, kui hallitusest ühisel jõul jagu saadi, tuli neist koerustükkidest ja heidutamisvõtetest loobuda, seda enam, et paavsti nõudmised muutusid järjest kategoorilisemaks ja ähvardavamaks. Nõnda tungis paavst siiski ligipääsmatusse laealusesse. Paavst vaatas kõik üle ja rahunes. Novembri algul aga näidati talle juba pooleni maalitud lage, mis oli tellingutest vabastatud.

### Sixtuse kabeli freskode lõpetamine

See oli too pool, mis Condivi ütluse järgi ulatus «ukse juurest kuni võlvi keskpaigani», see on Noa purjusoleku episoodist kuni Eeva loomiseni, mitte üksnes koos vastava arhitektuurilise ornamendiga — iga kujundi juures paaris-tikku istuvate noormeestega —, vaid ka võlvisiilude vahemikes asetsevate prohvetite ja sibüllidega. Pärast seda jätkas Michelangelo visalt tööd kuni 1510. aasta augusti lõpuni ja viis lõpule lae enda maalimise. Ta jõudis sellega ilma võlvisiiludeta ja lünettideta kuni altariseinani, mida tollal katsid Perugino freskod ja kuhu ta nende asemele hiljem oma «Viimse kohtupäeva» maalis. Paavst tüütas teda kogu aeg küsimustega, millal ta lõpetab selle osa maalist. Michelangelo vastas tavaliselt: «Siis kui jõuan.» Säärane vastus ajas paavsti marru. Kord teatas kunstnik oma julmale patroonile, et kavatseb pühadeks Firenzesse sõita ja palus anda talle raha. «Hüva,» ütles paavst, «aga kunas sa maali lõpetad?» Michelangelo vastas nagu hari-likult: «Siis kui jõuan.» Paavsti kannatus katkes ja ta kordas järjest mõnitavalt: «Siis kui jõuan, siis kui jõuan!» ning lõi mitu korda kunstnikku oma sauaga. Michelangelo ei pidanud sellest uuest õnnistamisviisist lugu, läks koju ja hakkas asju kokku panema, et päriselt ära sõita. Kuid paavst saatis ruttu ta juurde inimese, kes viis talle raha ja palus vabandust. Michelangelo kuulas paavsti õukondlase kohmetut kinnitust, et Tema Pühadus olevat vaid nalja teinud, pahvatas naerma ja otsustas seekord paavstile andeks anda.

Kui freskomaal selles osas avati, jäi Julius sellega väga rahule. Ent 1510. aasta 1. septembril sõitis ta Bolognasse, jättes Michelangelole maksmata viissada tukatit niihästi juba tehtud töö eest kui ka sama suure summa avansina

võlvisiilude ja lünnettide maalistamiseks. Oli aga vaja ehitada uued tellingud ja teha uued kartoovid. Michelangelo kirjutas paavstile, paludes raha saata. Sama aasta 7. septembril saadetud kirjas jutustas ta oma muredest ka isale. Kirjalikud pöördumised paavsti poole jäid tagajärjeks.

Septembri lõpul otsustas Michelangelo isiklikult sõita Bolognasse oma raha nõudma. Kuid ka see ei aidanud. Tagasiteel käis ta Firenzes ja pöördus uuesti Rooma oktoobris. Detsembris sõitis ta aga veel kord Bolognasse, olles vististi Bramante uutest intriigidest rahutuks muutunud. Et neid intriige esines, sellest jutustab Condivi.

Freskot ei peetud lõpetatuks, kuid tellingud võeti maha ning võis näha prohvetite ja sibüllidega plafooni. Paavsti loal lasti üksikuid isikuid seda vaatama. Nende hulgas olid ka Bramante ja Raffael. Raffaelile avaldasid freskod väga sügavat muljet ja et nende väärtusest endale aru anda, proovis ta uut maneerit omaenda freskodes, mida ta Sant'Agostino ja Santa Maria della Pace kirikutele maalis.

Mis puutub Condivi juttu, et Raffael, olles plafooni näinud, hakanud paavsti paluma, et too usaldaks temale plafooni lõpetamise, siis tundub see väide väga kahtlasena. Oli jäänud ju kõige ebahuvitavam osa kogu võlvist, võlvisiilud ja lünetid, milles oli raske midagi väljapaistvat pakkuda. Kõige tõenäolisemalt levitas neid kuulujutte ikka seesama Bramante, kes alalõpmata Michelangelo vastu intrigeeris, ja on arusaadav, et Michelangelo viha peamiselt Bramantele langes, kelle näotud mahhinatsioonid ta oma teisel sõidul Bolognasse lõppude lõpuks viimseni paljastas.

Kui Michelangelo oli seal paavstilt kätte saanud ka viisada tukatit kabeli fresko arvel, pöördus ta 7. jaanuaril 1511. aastal Rooma tagasi ja asus pärast neljakuulist sunnitud vaheaega uuesti tööle. Ta valmistas võlvisiilude ja lünnettide jaoks kartoovid. Algas freskomaalistamine teine ajajärk. Sellal kui Julius Romagnas tõrkasid vürstipesi alistas ning talvepakases linna tugevaid müüre ründas, säästmata ennast ja oma hellikuid, kardinale, maalis Michelangelo kabeli lakke ja seintele rahulikumaid «päid ja nägusid». 1511. aasta kahekümne seitsmendal juunil marsis paavst pärast võidukat sõjaretke triumfaatorina oma pealinna. Varsti pärast seda lõpetas ka Michelangelo triumfaatorina oma kunstilise, teatud viisil mitte kergema

võitlusretke kui see, mis kogu talve jooksul paavsti oli huvitanud.

Michelangelo ei pidanud freskot siiski täiesti viimistletuks ja üksnes paavsti pöörane kärsitus sundis teda peaaegu kohe pärast viimase sõjaretkelt tagasijõudmist tellinguid maha võtma. Viimane polnud jõudnud nagu kord ja kohus veel Vatikanis paigalegi jääda, kui ta sedamaid Michelangelo enese juurde kutsus ja talle traditsioonilise küsimuse esitas: «Kunas sa siis fresko lõpetad?» Vastus kõlas jälle: «Siis kui jõuan.» Kuigi paavst teadis, et tellingud on Sixtuse kabelis alles üleval, et kunstnik veel töötab ja teistsugust vastust anda ei saa, ägestus ta ikkagi. «Sa vist tahad,» hüüdis ta sauaga ähvardavalt koputades, «et ma su sealt lae alt alla visata käsiksin?» — «Viskaksid, aga ei viska kah,» mõtles kunstnik, kuid käskis kabelisse minnes ja veel kord tehtud tööd silmitsedes tellingud ära koristada. Vaevalt olid tellingud maha võetud, kui paavst sammus oma pikas mustas üleskergitatud kuues läbi plankude ja palkide virna otsekui läbi augu, mille tema suurtükilasud Mirandola müüridesse löid, ja asus väga rahulolevana valmis freskot vaatlema. Neljateistkümnendal augustil, kõigi pühakute pühal, pidas ta uuendatud kabelis esimese missa. Pärastpoole hakkas tal, nagu tavaliselt, kahju, et ta kunstnikku nii kiirustanud oli. Talle tundus, et midagi nagu puudub, et oleks vaja veel veidi töötada, et plafooni kaunimaks muuta, ja ta rääkis sellest Michelangeloga. Et selleks oleks tulnud aga uuesti tellingud püstitada, siis hakkas kunstnik protesteerima. Vasturääkimine vihastas jälle vanameest ja ta käis peale:

«Vaja oleks freskot kullaga kaunistada!»

«Seal ei ole selliseid inimesi, kellel oleks kulda olnud,» ei andnud Michelangelo järele.

«Aga see kõik näeb ju vaene välja.»

«Ka need, keda seal kujutatakse, olid vaesed inimesed.»

Paavst välgutab vist kaua veel oma sorakil kulmude alt vihaselt silmi kunstniku poole. Nähes aga, et ta midagi ei saavuta, jättis ta kunstniku rahule. Nõnda Michelangelo ei puudutanudki enam plafooni.

Ent ta ei saanud niipea lahti harjumustest, mis olid tal töö kestel kujunenud. Et ta oli sunnitud pidevalt ülespoole vahtima, seni kui ta oma prohveteid, sibulle ja Kristuse esivanemaid kabeli lakke maalib, ei suutnud ta kaua alla-poolle vaadata — ta ei näinud midagi, ja et näiteks lugeda,

pidi ta kirja või raamatut pea kohal hoidma. Ainult aegapidi omandas ta jälle võime vaadata ja lugeda loomulikult viisil.

Nukralt narritas Michelangelo end ühes luuletuses, mille pealkirjaks oli «Giovannile, nimelt sellele, kes on pärit Pistojust».

Mul pingutusest tekkis kaelal pugu,  
nii nagu kassidel Lombardias ja  
ehk veel mõnes paigas mujalgi.  
Kõht ronis tihedasti vastu lõuga  
ja habe käändus taeva poole. Kukal  
mul kleepus selja külge, näole pintslist aga  
tilk tilga järel värvi ülalt voolab  
ja muudab selle kirevaks paletiks.  
Mul kõhtu puusad tungivad ja taguots  
on rippu jalge vahel, silm ei samme näe.  
Eest pingul üleni, ent tagant nahk  
on voltidesse kurdunud. Sest koolutusest  
ma kõver nagu vibu Süüriast.

Ja läheb segi, vajub viltu  
mu arugi. Või veel! Kas võib siis märki  
püss tabada, kui üleni ta kõver?  
Sa kaitse mind, Giovanni,  
mu au ja minu freskot elutut.  
Mu koht ei ole siin. Ma pole maalikunstnik.

Paberilehe veerele, kuhu oli kirjutatud see luuletus, oli Michelangelo teinud visandi — punnis kõhuga mees seisab kõite külge riputatud kätkis ja maalib lage, pea kuklasse heidetud.

Ent nüüd on see kõik möödas. Töö on lõpetatud ja kunstnik võis sellega rahule jääda!

### Kuidas plafooni maaliti

Sixtuse kabel kujutab endast väga lameda silindervõlviga kaetud kõrget ja pikka saali<sup>1</sup>. Kummalgi pool on kuus võlvitud kaarakent, mida kroonivad lünetid, ja kaks samasugust akent ukse kohal. Neli külgliseinte akent, mis on neljale nurgale kõige lähemal, ja samuti kaks otsaakent

<sup>1</sup> 48 meetrit pikk, 13,2 meetrit lai, 18 meetrit kõrge.

liituvad võlviga nelja kerapinnalise kolmnurga ehk võlvivälja abil. Igal ülejäänud kaheksal aknal liituvad lünetid laevõlviga kolmnurksete võlvisiilude abil, mis tõusevad teravikuga ülespoole, kuid ei ulatu võlvi keskpaigani. Lae keskosa kujutab endast kogu pikkuses peaaegu tasast pinda. Niisiis tingisid kabeli konstruktsiooni iseärasused võlvi jaotamise järgmisteks osadeks, millised Michelangelo pidi täis maalima: kõrge keskpaik ehk päris plafoon, neli võlvivälja laenurkades, kaks pinda võlviväljade vahel otsaseinte kohal, kaheksa lünettide kohal asuvat võlvisiilu — neli kummalgi pool, kuus võlvisiilude-vahelist pinda, neli nurkadele kõige lähemat pinda võlvisiilude ja võlviväljade vahel ja neliteist lünetti akende kohal.

Kui Michelangelo tööle asus, olid külgseinad ja altarisein juba freskodega kaetud. Altariseina katsid Perugino freskod, külgseinu aga itaalia hilisema *quattrocento* parimate esindajate, tollesama Perugino, Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo, Pinturicchio ja Signorelli kaksteist freskot. Nad asusid stukk-puupaneeli ja raudrõdu vahel (viimane oli akende all). Akendevahelisi seinalõike täitsid Botticelli ja Ghirlandajo maalitud väljamõeldud paavstide portreed.

Michelangelo käsutuses oli suurem kui 600-ruutmeetrine pind. Oli vaja leida kunstiliselt veeney lahendus ja välja mõelda süžeed. Me teame, et Michelangelo lükkas tagasi puhtornamentaalse plafooni ilustuse, mis esialgse variandi järgi pidi täiendama akendevaheliste seinalõikude kohale paigutatavat kahtteistkümmet apostlit. Ornament teda ei huvitanud. Ta oli kujur. Teda huvitas inimese keha, rietatud, eriti aga alasti (*il bel corpo ignudo*), kõige mitmekesisemais poosides. Maalikunst aga ei võimaldanud kunstiteost igast küljest vaadelda ja Michelangelo kasutas sellest maalikunsti paratamatust puudusest ülesaamiseks järgmist võtet: ta andis palju figuure ning suutis niiviisi näidata ka maalis kõiki huvitavamaid kehaseisanguid. Järelikult oli fresko raskuspunkt just figuurides. Kuid figuure oli vaja kuidagi harmoneerivalt järjestada, see tähendab, tuli leida neile raamistus ja pealegi niisugune, mis ei oleks ainult puhtvormiliseks ornamendiks. Michelangelo leidis selle! Oma plafoonile andis ta antiikse eeskujul hüpetraaltempli välimuse, see on antiikstiilis tempel selle pilastrite ja sammastega, soklite ja konsoolidega figuuride jaoks ning suure, kogu pikkuses avatud laega.

See avatud ülaosa andiski antiiksele templile «õhulise» iseloomu. Seega oli kogu fresko raamimine kavatsetud arhitektuurilise ehituse illusioonina, mida teostati maalikunsti vahenditega, allutades sellele ka võlvi konstruktsiooni iseärasused. Selle õhulise hüpetraaltempli arhitektuurilises raamistikus puistas Michelangelo oma figuurid oivalises järjestuses laiali.

Itaalia väljapaistvamad *quattrocento* kunstnikud, alates Brunelleschist ja lõpetades Leonardo da Vinciga, rõhutasid pidevalt matemaatikaseadusi, mida kõigi kolme kujutava kunsti meistrid pidid ära õppima. Matemaatika rakendamise ja kasutamise meetodite teoreetilised alused kunsti jaoks andis Leonardo lõpliku tervikuna kavatsetud universaalses «traktaatide» süsteemis, tegelikult aga illustreeriti neid selliste teostega, nagu «Targad Hommikumaalt» («Jeesust kummardamas»), «Madonna grotis», «Püha õhtusöömaaeg», «Anghiari lahing», «Püha Anna» ja eriti joonistustega. Pärast Leonardot polnud seda teooriat enam tarvis. Michelangelo ei räägi kunsti matemaatilistest seadustest mitte kuskil ühtegi sõna ja võib näida, et need teda ei huvitanud. Sixtuse plafooni illusoorne tempel ning igasuguste perspektiivi- ja rakurssülesannete virtuooslik lahendus figuuride juures näitavad, et Michelangelo on Leonardolt ja ta eelkäijailt ka selles suhtes võtnud kõik, mis neil oli väärtuslikku, ja et maalikunsti matemaatilised alused polnud talle saladuseks. Ta arvas ainult, et pole mõtet sellest enam rääkida. Kõik see oli iseenesest mõistetav. Rääkides aga kunsti põhialustest, oli vaja üles tõsta filosoofilisi küsimusi. Nagu me edaspidi näeme, tegeles Michelangelo sellega agaralt oma sonettides.

Kabeli lage maalides oli kunstnik keerukate ja mitmekesiste risti üksteisele vastukäivate mõjude all. Piibliaines tik murdus ta teadvusse läbi kindlalt püsima jäänud «Jumaliku komöödia» ja Savonarola jutluste kahekordse prisma. Fakt, et ta piiblimotiivides nii tugev ilmalik värving ilmnes, on ideeliselt pärit Dante vihastest vaimuvalangutest, mis ta hinge tungisid, ja Firenze lühiaegse diktaatori revolutsioonilistest ennustustest. Nad õpetasid Michelangelot just ilmalikele tunnetele sügavalt isiklikku kaju andma. Ainult see, mis ühel kujunes ületamatuiks luulepärlideks, teisel aga oraatorlike improvisatsioonide ekstaatiliseks lüürikaks, muutus Michelangelo käes plastilisteks kujudeks. Tema kodanikutunnete tuum settis valu

ja vaevaga ta teadvusse kui Itaalia poliitilisest ja sotsiaalselt tegelikkusest tingitud mõtete tulemus. Nende juurde pöördume veel tagasi.

Püüame esmalt selgusele jõuda, millistest kunstilistest eeskujudest ta lähtus. Ta endistest teostest liitub Sixtuse plafoon kõige tihedamini «Püha perekonna», ja nagu juba öeldud, paavst Juliuse hauamonumendi ideedega. Viimase üle otsustada on raskem, sest Michelangelo pidi suure skulptuuride kompleksi ideedele ja kujudele maali vormi andma. Mis puutub «Pühasse perekonda», siis on kõige vahetum side tolle vahel, mida ta selles lihtsas kompositsioonis on andnud, ja tolle vahel, mida ta plafooni suurepärases sümfoonias välja arendas. Ideede analoogia on silmatorkav. Viie alasti noormehe asemel, kes «Püha perekonna» tagapõhjal on end tagasihoidlikult laiali asetanud, on Sixtuse plafoonile tekkinud neid hulgana, nad on kõik esiplaanid enda alla võtnud ja nad ei ole loodud mitte viimaste ennatlike pintslitõmmetega, vaid vastuoksa, maalitud kogu plastilise modelleeringu täpsusega. Tolle kunstniku mõju, keda Michelangelo «Pühas perekonnas» põgusalt «tsiteeris», on plafoonis harmoonilise meisterlikkuse suurejooneliseks demonstratsiooniks muutunud. Too kunstnik oli Luca Signorelli. Vaevalt et Lorenzo Medici majas nähtud Signorelli «Paani» üsna lihtne kompositsioon Michelangelot kütkestada oleks võinud, sest «Püha perekonda» maalides tundis ta juba Leonardo kompositsioonivalemeid. Kuid alasti figuuride kujutamine, millel on rohkem formaalne kui sisuline tähtsus, tundus talle juba siis õnnestunud ideena. Pärast seda, võib-olla aga veel varemgi, tutvus ta ühe oma reisi ajal Roomast Firenzesse ja tagasi Signorelli freskodega Orvieto toomkirikus, mis kujutavad antikristuse lugu, maailma lõppu ja viimset kohtupäeva, ja kahtlemata ei saanud ta enam vabaneda muljest, mille need freskod olid jätnud, ning ta maaliski plafooni. Mõlemale kunstnikule on ühine nii see, et nende freskodes etendab suurt osa alasti keha, kui ka püüd näidata alasti keha mitte niivõrd rahulikus ja loomulikus olekus kui just pingutatuna, hoogsana, metsiku energiaga täidetuna — sellega on seletatav meesfiguuride rõhuv ülekaal võrreldes naisfiguuridega. Ainult Michelangelol on kompositsioon võrratult täiuslikum ja jätab tervikuna mulje nii veenvast kunstilisest organiseeritusest, millest Signorelli, hoolimata oma tohutust talendist, unistadagi

ei julgenud. See on ka arusaadav, sest Cortona meister on Michelangelost kolmkümmend viis aastat vanem ja hoopis teistsuguses, algelisemas kunstilises õhkkonnas kasvanud.

### Plafooni kirjeldus

Antiiksel hüpetraaltemplil oli tavaliselt katuses üks suur avaus, ainuke tühik, kust paistis taevas. Oma maalitud hüpetraaltemplis jaotas Michelangelo ainsa kujutletava avause üheksaks, neljaks suureks ja viieks väikeseks lõhanguks. Konstruksioon, mille abil ta selle jaotuse saavutas, on niihästi otstarbekohane kui ka harmooniline: avaus on jaotatud maalitud pilastrite abil, mis laskuvad mõlemale poole seinte juurde ja toetuvad mõlemalt poolt alasti noormeeste istmetega soklitele. Need üheksa peaaegu täiesti siledat pinda kattis ta üleni maalidega Moosese esimese raamatu ainestikul: valguse eraldamine pimedusest, taevakehade loomine, vete lahutamine maast, Aadama loomine, Eeva loomine, pattulangemine ja paradiisist väljaajamine, Noa tänuohver, veeuputus, Noa purjajäämine. Paarismaalid on suured, paaritud väikesed. Iga väikese maali juures istuvad neli alasti noormeest — iga nurga kohal üks. Neid nimetatakse mitmeti — tiibadeta ingliteks, kaitsevaimudeks, orjadeks. Kaks on pöördunud ühele, kaks teisele poole, kokku on neid kakskümmend. Nad hoiavad paeltega püstasendis pronkskilpe, millel on kujutatud piiblistseene. Peaaegu kõigil noormeestel on käes, õlgadel või keha ümber tammeoksad ja tõrude tarjad — Roverede perekonnavapi embleemid. Sellest perekonnast võrsusid mõlemad kabeli rajajad: Sixtus IV ja Julius II della Rovere (*rovere* — tamm). Soklid, millele on nende noormeeste jaoks istmed asetatud, kujutavad endast pjedestaalidele tuginevate pilastrite tippe mõlemal pool kaht prohvetite ja sibüllide rida. Igal pilastril asub kaks putot. Neljal võlviväljal lae nurkades on kujutatud neli piiblistseeni inimeste päästmisest imelise taevaliku vaheleastumise läbi: vaskmadu, Hamani karistamine, Taavet võidab Koljati, Juudit Olovernese peaga. Niisiis kujutavad süžeelised stseenid maailma ja inimese loomist, pattulangemist, patuse inimsoo hävitamist veeuputuse läbi, uut patu ilmsikstulekut hukkumisest päästetud Noa perekonnas ja neljakordset jumala vaheleastumist inimeste pääst-

miseks. Inimsoo edaspidist saatust ja tulevast lunastust pole näidatud, kuid on näidatud neid, kes seda oma prohvetlikkusega ette kuulutavad — prohveteid ja sibülle. Ruumilõike võlviväljadel, võlvisiiludel ning võlvisiilude ja võlviväljade vahel on üldse kaksteist ja kõiki neid täidavad prohvetite ja sibüllide kolossaalsed istuvad figuurid. Prohveteid on seitse, sibülle viis. Stseenid võlvisiiludel ja lünnettidel kujutavad ennustuste täidamineku algust — Kristuse esivanemate ajalugu. Võlvisiilude teravad otsad plafooni nelja suure süžeelise maali kohal on kaunistatud mõlemalt poolt samuti alasti noormeeste paarisfiguuridega, kuid ebamugava pinna tõttu vähem hoolikalt välja töötatud. Samasugused paarid ehivad nelja võlvivälja tippe. Neid «teist sorti» noormehi on seega kakskümmend neli.

Kogu laemaal, eriti kui sellele juurde arvata hiljem maalitud altarifresko «Viimne kohtupäev», kujutab enesest üht kõige grandioosemat maalikunstiteost, mida tunneb ajalugu. Selles on kõik imetlusväärne — idee, millega sulavad kokku oivalised arhitektuurivormid, mis on andnud plafoonile nii usutava jaotuse; võlvi konstruktsiooni iseärasuste täielik allutamine sellele ideele; süžeeliste osade kooskõlastamise viisid ornamentaalsetega; prohvetites ja sibüllides väljendatud sügavaima sümboolika ühtesulamine ajaloolise ideega; oskus anda kogu sellele suurimale kunsti- ja tehnilise meisterlikkuse teosele paavst Juliuse terase pilgu eest varjatud poliitiline mõte. Kui Michelangelo ka varem suutis võistelda esikoha pärast oma aja suurimate kunstnikega, siis pärast Sixtuse kabeli suurteost ei olnud tema loomingu kõrval tuhmunud vaid kahe — Leonardo ja Raffaeli kuulsus.

Kõigepealt hämmastas kaasaegseid muidugi maalikunstniku kunstimeisterlikkus. Nii kirjeldab näiteks Vasari prohveteid, sibülle ja võlviväljadele maalitud stseene selliste vaimustatud sõnadega:

«Tehtud tööst otsekui veel rohkem innustudes muutus ta erksaks ja näitas end veelgi suurema kunstnikuna viies sibüllis ja seitsmes prohvetis, millest igaüks on üle viie küünra kõrge, nende poosid ei sarnane üksteisega, riidevoldid on kaunid ja rõivad on erinevad. Ühesõnaga, kõik on tehtud leidlikult ja oivalise kunstiga ja kui keegi püüab lahti mõtestada nende tundeid, siis näivad nad jumalikena. Siin võib näha Jeremiat, ta on jalad ristamisi asetanud, toetub küünarnukiga põlvele, on ühe käega habemest kinni

haaranud, teise käe aga longu lasknud ja pea niiviisi kal-  
lutanud, et võib selgesti märgata ta kurvameelsust,  
mõtisklusi, järelemõtlikkust ja muret oma rahva pärast.  
Niisama hästi on maalitud tema taga olevad laste figuurid,  
samuti ka sibüll, esimene ukse poole.<sup>1</sup> Michelangelo tahtis  
selles sibüllis kujutada vanadust — sibüll ei ole üksnes  
riietesse mähitud, vaid aja jooksul toimunud vere jahtu-  
mist näitab veel viis, kuidas lühinägelikuks muutunud  
sibüll loeb, hoides raamatut päris silmade lähedal. Sibüll  
kõrval on vana prohvet Hesekiel, ta on täis liikuvust ja  
ilu, tal on seljas mitu rüüd, ühes käes hoiab ta ennustus-  
sõnadega täidetud papüüruserulli, teise aga on ta veidi  
välja sirutanud ja pea niiviisi pööranud, nagu kavatses  
ta ülevatest ja tähtsatest asjadest kõnelema hakata; tema  
selja taga ulatavad kaks lapsukest talle raamatuid. Vii-  
mastele järgneb sibüll, kes on vastand varem mainitud  
Eritrea sibüllile<sup>2</sup>, sest ta hoiab raamatut eemal, val-  
mistub lehekülge pöörama, ning asetanud ühe jala üle  
teise, mõtiskleb endasse sulgununa majesteetlikult, mida  
ta peaks kirjutama, seni kui tema taga seisev ja tuld lõk-  
kele puhuv lapsuke süütab talle rasvalambi. See figuur on  
näoilme, peahoiaku ja rõivaste voltide poolest haruldaselt  
ilus, tal on paljad, samuti imeilusad käed. Selle sibüll  
järel maalis kunstnik prohvet Joeli, kes on mõtlikult  
papüüruserulli võtnud ja loeb seda tähelepanu ja huviga;  
ta näost on näha, et kirjutatu meeldib talle, ta näib elava  
inimesena, kes on pingsalt koondanud oma mõtted mingi-  
sugusele objektile. Ukse kohale on Michelangelo paigu-  
tanud rauk Sakarja, viimane otsib midagi raamatust ega  
suuda leida; ühe jala on ta ette nihutanud, teise aga enda  
alla tõmmanud ja on läbematust soovist seda kohta leida  
niiviisi peatuma jäänud, unustades, kui ebamugav see poos  
on. See figuur kujutab suurepäraselt vanadust, vormilt on  
ta veidi rohmakavõitu, rüül on vähe volte, kuid nad on  
väga nägusad. Edasi järgneb sibüll<sup>3</sup>, kes on pöördunud  
vastasseina altari poole ja näitab mingisugust käsikirja,  
teda ja lapsuke si peab sama palju kiitma kui kõike muud.  
Kes aga heidab pilgu järgmisele figuurile — prohvet

<sup>1</sup> Pärsia sibüll.

<sup>2</sup> Vasari on eksinud: varem rääkis ta Pärsia sibüllist, Eritrea sibüll  
aga on just see, kellest räägib ta praegu.

<sup>3</sup> Delfi sibüll.



*Prohvet Hesekiel (Sixtuse kabel).*



*Prohvet Jesaja. Detail (Sixtuse kabel).*

Jesajale — viimane on mõtteisse süvenenud, jalad risti pannud, parema käe sõrmed äsja loetu kohal raamatu vahele torganud, vasaku käe küünarnukiga aga hoiab, põske peopesale toetades, raamatut pealtpoolt kinni, kusjuures üks ta taga seisvaist lapsukestest teda kutsub, tema aga on vaid pead pööranud ega ole end sugugi segada lasknud — see näeb jooni, mis on tabatud tõepoolest loodusest, kunsti tõeliselt sünnitajalt, näeb kuju, mida nii meisterlikult on uuritud, et sellest kõiki ehtsa maalikunstniku võtteid võib õppida. Selle prohveti järel on kujutatud suurepärase vana sibüll<sup>1</sup>, kes istub ja uurib raamatut; tema ja teda ümbritsevate laste poos on haruldaselt kaunis. Võimatu oleks kujutleda, mida saaks veel lisada Taanieli figuurile. See prohvet kirjutab uskumatu innuga midagi suurde raamatusse, seda käsikirjadest otsides ja kopeerides; raske raamatu toeks on Michelangelo prohveti jalgade vahele paigutanud lapse, kes seni raamatut ülal hoiab, kui prohvet kirjutab — ei kellegi pintselsuuda iialgi midagi taolist luua. Samuti on väga nägus Liibüa sibülli figuur. Viimane on parajasti lõpetanud kirjutamise paljudest lehtedest koosnevasse hiiglasuurde raamatusse ning on juba valmis naiseliku liigutusega püsti tõusma ja raamatut sulgema — see on äärmiselt raske, võiks öelda, isegi lahendamatu teema kellele tahes, välja arvatud ta looja. Sedasama võib öelda ka nelja stseeni kohta võlvi nurkades: esimeses nendest pigistab Taavet noorukile mitteomase jõuga hiiglase kõri ja on temast jagu saanud, hämmastades kahevõitluse juures viibinud sõjamehi. Paljud imetlevad oivalisi poose võlvi teises nurgas, kus on kujutatud äsja peast ilma jäänud Olovernese keha ja Juuditit, kes asetab elutu pea korvi, mida hoiab oma pea peal nii pikakasvuline vana teenija, et tal tuleb kummarduda, kui Juudit tahab korvini küündida; Juudit on käe välja sirutanud ja püüab kandamit varjata, pea on ta laiba poole pööranud, mis on jäänudki lamama, jalg ja käsi püsti; sellal aga on telgis tõusnud kära, Juudit tunneb hirmu laagri ees ja kardab ka kooljat — maal on tõepoolest ülimõjuv. Kuid kõige oivalisem ja kõigist teistest maalidest kaunim on vasakus nurgas altari kohal olev stseen; kus on kujutatud Moosest madudega; siin näidatakse, missugust surmavat piina tekitab hulk nõelavaid ja

<sup>1</sup> Cumae sibüll.

hammustavaid madusid ja kuidas Mooses riputab ridva külge pronksivärvi madu. Sellel maalil on elavalt kujutatud madude nõelamise tõttu igasuguse lootuse kaotanud inimesi ja nende suremist maohammustuste tagajärjel; nende lakkamatud krambid ja surmahirm tekivad kõige koledamast mürgist, maod kerivad end inimeste käte ja jalgade ümber ega lase neid paigalt liikuda; ei maksa rääkidagi, kui ilmekad on karjuvate ja päid meeleheites kuklasse paiskavate inimeste näod. Sama hästi on kujutatud nende inimeste nägusid, kes on pööranud oma pilgu Moosesele ja tunnevad, kuidas temale heidetud pilk vaigistab valu ja toob tagasi elu — nad silmitsevad teda veel suurema armastusega. Nende hulgas tõmbab endale tähelepanu naine, keda toetab üks mees; on näha, kui suureks abiks mees talle on ja kuidas ta, nõelatud ning hirmunud, seda abi vajab. Toredaid figuure esineb samuti ka tollel maalil, kus Ahasveerus loeb asemel istudes annaale; teiste figuuride seast torkavad silma kolm lõunalauas istujat, nad on otsustanud vabastada heebrea rahva ja puua üles Hamani, keda siin on kujutatud kõige haruldasemas rakursis; post, mille külge Hamani keha on naelutatud, ja käed, mis ta õieli on ajanud, näivad mitte maalituna, vaid elavana, nad ulatuvad reljeefselt välja nagu ettepoole nihutatud jalg ja tahapoole jäävad kehaosadki; see figuur on muidugi kõige suurepärasem ja raskem kõigi suurepärase ja raskete seast.

Kuid võtaks liiga palju aega selgitada kõigi mitmesuguste stseenide ilu, kus Michelangelo on kujutanud tervet Jeesus Kristuse genealoogiat, kõiki viimase esivanemaid, alates Noa poegadest. Võimatu oleks jutustada, kui mitmekesised on siin rüüd, näoilmed ja kui lõpmata palju on siin haruldast, uut, toredasti ellu viidud luulelendu; ei leidu sellist võtet, mida siin arukalt poleks rakendatud; kõigi figuuride rakursid on väga head ja meisterlikud, ühesõnaga — kõik väärib siin ülimat kiitust ja on suurepärase. Ent kes ei oleks vaimustuses, kes ei hämmelduks, nähes Joona, kabeli viimase figuuri väljendusrikkust: siin peaks võlv, mida ümbritseb sein, oma laadilt iseenesest ettepoole kumerduma, kuid selle tahapoole viskunud figuuri tõttu näib ta päris sirgena, maali ning valguse ja varju käsitus on aga isegi niivõrd meisterlik, et sein tundub nagu tahapoole koolduvat. Oo, kui õnnelik on tõepoolest meie ajastul! Oo, õndsad kunstnikud, kes te võisite õigeaegselt selguse-

allikal oma pimendatud silmi valgustada ja näha, kuis kõik, mis enne raske oli, on tänu ainulaadsele ja imestusväärsele kunstnikule mõistetavaks muutunud! Tema teoste kuulsus sunnib meid aru saama ja tunnistama, et see on tema, kes võttis teilt ära sideme, mida te oma pimedusega täidetud mõistuse silmadel kandsite, ja vabastas tõe valest, mis teie meelt tumestas. Niisiis, tänaagem taevast ning püüdke kõiges Michelangelot matkida.»

Vasari ja Condivi kõnelevad peaaegu samade sõnadega samadest asjadest. Nende vaimustus on meile arusaadav — mõlemad Michelangelo elulookirjutajad on teineteiselt halastamatult varastanud ja seepärast teineteist kõige avameelsemalt vihanud. Me jagame, olgugi et teatavate reservatsioonidega, seda vaimustust. Kuid Sixtuse kabeli laemaalides näeme ka muud, mida ei näinud ei Vasari ega Condivi: mitte üksnes kunstniku võitu, vaid ka kodaniku kangelasegu.

Et sellest aru saada, on esmalt vaja teisi asju meelde tuletada.

### Itaalia poliitiline olukord

Michelangelo alustas Sixtuse kabeli lae maalimist 1508. aasta mais ja lõpetas selle 1512. aasta oktoobris. Koos vaheaegadega istus ta oma tellingutel ligi neli ja pool aastat. Peale pangetäie kustutatud lubja, suure puust rulli seina silumiseks, värvide ja pintslite ei olnud tal midagi käepärast, vahest ehk vaid piibel ja Dante. Lugeda polnud tal aega. Ta võis ainult mõelda, kandes kontuure ja värve kartoonidelt seinale. Mõelda aga oli tal paljust. Ta ei saanud jätta reageerimata Itaalias toimuvatele sündmustele, kui tal kord pintsel käes ja sile seinapind silme ees oli, kuhu ta oma mõtete vilja üle kanda võis.

Mida ta siis ümberringi nägi? Mida ta kuulis? Misugused sõnumid ulatusid temani? Just neil aastail arenes Itaalia suur tragöödia. Pärast seda, kui Charles VIII ja Louis XII sõjaretkede otseseks tagajärjeks oli Lõuna-Itaalia okupeerimine hispaanlaste poolt ja Milaano hertsogkonna vallutamine prantslaste poolt, ei tahtnud pöörane purelemine kahe riigi vahel enam lõppeda. Vastuoksa, ta kiskus oma veristesse pööristesse järjest rohkem kaasa ka teisi Itaalia riike ja ajas nende kohalikke vastuolusid üha teravamaks.

Paavst Julius II polnud mees, kes kaklusest kõrvale oleks hoidunud, kui ta arvas, et kuuriale on ülekohut tehtud. Mitte üheski rahulepingus, mitte üheski kokkuleppes ei olnud mainitud, et osa kirikuriigist oli pärast katastroofi Cesare Borgiaga anastanud Veneetsia, osa aga oli oma türannide võimu alla jäänud. Me teame, et paavst otsustas kelleltki abi ootamata ise tegutseda. Diplomaatilist intriigi Veneetsia vastu alustas ta 1504. aastal, 1506. aastal aga marssis ta oma vägede eesotsas Romagnasse, annekteeris Perugia, ja oodanud ära Prantsusmaa abi, ka Bologna.

Samal ajal septses firentselaste poolt piiratud Pisa vastu intriige ühelt poolt Prantsusmaa ja teiselt poolt Veneetsia. Mida keerulisem oli intriig, seda ohtramalt voolas Toskaana verd. Viimaks, 1508. aasta detsembris, õnnestus paavst Juliusel saavutada lõplik Veneetsia-vastane liit (Cambrai Liiga) Prantsusmaa, Saksa-Rooma keisririigi, Hispaania, paavsti, Savoia, Mantova ja Ferrara vahel. 1509. aasta neljateistkümnendal mail löödi veneetslased Agnadello juures prantslaste poolt pihuks ja põrmuks ning «ühe päevaga kaotasid nad selle, mida nii suure vaevaga olid kaheksasaja aasta jooksul soetanud». Paavsti väed vallutasid vastupanu kohtamata Faenza, Cervia, Rimini ja Ravenna. Saanud oma tahtmise, sõlmis Julius II juba 1510. aasta veebruaris Veneetsiaga rahu ja hakkas Hispaania lähemat sõprust sobitama, et pöörata relvad prantslaste vastu ja püüda neid Itaaliast välja ajada. See väljendus tema vormelis: «Välja, barbarid!»

Kuid prantslased ei mõtelnudki lahkuda. Ümberpöörduvalt, nad asusid pealetungile, võtsid paavstilt ära Bologna (20. mail 1511) ja ähvardasid teisi linnu Romagnas. Julius sööstis lõplikult Hispaania sülelusse. Septembris kuulutas paavst Firenzele interdikti (pani ta kirikuvande alla) viimase ustavuse pärast Prantsusmaale. Oktoobris loodi Hispaania, paavsti ja Veneetsia vahel Prantsusmaa-vastane Püha Liiga. Kuid alguses Liigal ei vedanud. Ta sõjakäik Bologna vastu kukkus läbi, Prantsusmaast lahkulõõnud Brescia (Lombardias) võtsid prantslased tormijooksuga tagasi ja verine pogromm lunastas ta tuiskava ägeduse (1512. aasta 19. veebruar). Ravenna all sai Liiga armee otsustavalt lüüa (11. aprillil). Ent prantslased kaotasid seal oma geniaalse väejuhi Gaston de Foix', kes sai lahingus surma, põhja poolt mägedest aga tuli Liigale appi šveitslaste armee, kes puhastas Itaalia üsna ruttu prants-

lastest. Suvel tuli Mantovas kokku seim, kes otsustas uuesti võimule seada Milaanos Sforzad ja Firenze Medicid. Paavsti väed vallutasid kergesti Parma, Modena ja Bologna. Milaanos upitasid šveitslased hertsogiks Massimigliano Sforza, Lodovico poja, hispaanlased vallutasid tormijooksuga Prato, ja võisteldes julmuses nähtavasti prantslastega, hävitasid armutult Prato elanikkonda, seejärel saabus lõpp Firenze vabariigile ja linn avas oma väravad Medicitele.

Kõikjal tapatalgud, vereojad, inimeste hävitamine, julmuse, ahnuse, äraandmise, kõige harimatu ja metsiku määratsemine, mis aga inimese hinge põhjast iganes välja uhkab; tavalisest inetumal kujul elustunud barbaarsus; nälg, massiline pagendamine, vaesus, katk, määratu suurte materiaalsete väärtuste hukkumine. Ja mis peaasi — kõigel sellel ei paistnud lõppu olevat. Vastuoksa, kõik töötas vaid edasist halvenemist. Itaalia rahvas kuhtus. Lootus kadus ka kõige suurematel optimistidel.

See'p see oligi, mis Michelangelo kõrvu ulatus, sellal kui ta lubjast ja värvist määrdununa, lahti riietumata, pesemata, viletsalt toitudes ja mõeldes, lõputult mõeldes Sixtuse kabelis oma tellingutel istus. Kahekordne rännak paavsti peakorterisse aastal 1510 andis arvatavasti ta mõtetele isiklikest muljetest pärineva ereduse ja värvikuse. Ta jõudis läbi elada ja läbi tunda kõik loetletud sündmused kuni Ravenna lahinguni, Prato purustamiseni ja vabariigi kokkuvarisemiseni Firenze, ning Itaalias toimuva tähendus pidi talle selge olema.

Kuidas pidi kõik see kajastuma hinges, mida toitsid Savonarola traagilised, iga päev üha õigemaks osutunud prohvetlikud ettekuulutused, ja Dante põrgu grandioossed fantasmagooriad, mis olid muutunud tuhandete vaenlaste poolt ristilöödud kodumaa jaoks värelevaks tegekkuseks?

### **Plafooni sotsiaalpoliitilised ja humanistlikud motiivid**

Me ei saa nendes küsimustes Michelangelo täiesti usutavaile poliitilistele mõtteavaldustele tugineda, sest neid on üsna vähe. Õigemini ei olegi. Tal oli isa ja vendadega, eriti Buanarrotoaga, kes oli teistest arukam, elav kirjavahetus. Me süveneme ahnelt kirjade igasse reasse. Nendes

on väga palju juttu igasugustest rahaasjadest. Kunstnik abistas heldelt perekonda, kes sellist heatahtlikku suhtumist sugugi ei väärinud. Ta tahtis oma säästusid mahutada maasse, osta mõnda väikest mõisat. Kangekaelselt vaikis ta oma tööst ja niisama kangekaelselt ei tahtnud ta rääkida poliitikast. Alles siis, kui poliitika ise tema ja ta perekonna kaasa kiskus, hakkas ta kõnelema. Aga kui haledal, ebaväärikal keelel!

Näiteks kirjutas ta 1512. aasta 5. septembril Buonarrotole: «Saanud siin teada, kuidas teie käsi käib, otsustasin ma teile kirjutada oma arvamusest. See on nimelt säärane: et linna ähvardab hädaoht, nagu siin räägitakse, peate te kõik kusagile ära minema, kus te julged võite olla, jätma varanduse ja üldse kõik maha. Sest elu on varandusest kallim. Kui teil raha ei ole, minge Spedale Santa Maria Nova varahoidja juurde ja võtke temalt. Mina teie asemel võtaksin varahoidjalt välja kogu raha, mis ma tema kätte hoiule olen andnud, sõidaksin ära Sienasse, üüriksin väikese maja ja elaksin seal, kuni kõik rahuneb. Riigiasjadesse ärge end segage ei sõna ega teoga, vaid toimige nagu katku ajal: olge esimesed pagema.» See oli kirjutatud pärast Prato hävitamist, enne Medicite tagasi-pöördumist Firenzesse. Kaks nädalat hiljem, 18. septembril, kirjutab Michelangelo sellelesamale Buonarrotole: «Sinu viimasest kirjast sain teada, et linn oli suures hädaohus olnud, ja ma närvitsesin väga. Nüüd juba räägitakse, et Medicid on Firenzesse saabunud ja kõik on korda seatud. Seepärast arvan ma, et hispaanlaste poolt on hädaoht möödunud ja ära sõita pole enam vaja. Jääge siis rahulikult paigale ja ärge sobitage ei sõprust ega tutvust mitte kellegagi peale jumala. Ärge rääkige kellestki ei halba ega head, sest ükski ei tea, millega kõik lõpeb. Istuge kodus, ja kõik.»

Lõplikult aga rahuneda ei saanud. Firenzes oli keegi jutu lahti lasknud, et Michelangelo olevat Roomas Medicitest halba kõnelnud. Sellest kuulnud, kirjutab ta (arvatavasti septembri lõpul) isale: «Mis puutub Medicitesse, siis ei ole ma midagi rääkinud nende vastu, välja arvatud see, millest rääkisid üldse kõik, nagu näiteks Prato kohta; ja kui kivid omaksid kõnevõime, siis hakkaksid nemadki kõnelema. Peale selle on siin veel paljudest asjadest lobisetud ja ma olen neid jutte kuuldes ütelnud: «Kui on õige, et nad nii on toimunud, siis on nad toimunud halvasti.»

Ja hoopiski mitte seepärast, et ma kõike uskusin, ja annaks jumal, et kõik oleks väljamõeldis!» Nähtavasti ulatusid aga need jutud ja keelepeks ikkagi Medicite agentide kõrvu ja Buonarroti perekonnale hakati Firenze selle pärast survet avaldama. Vanamees kaebas jälle Michelangelole ja see saatis oma vastuses ka «paar rida» linna valitsejale Giuliano Medicile, selleks et vanamees need tolele edasi annaks. Michelangelo kirjutas: «Püüdke elada, ja kui teile linnas osaks ei saa auavaldusi nagu teistele kodanikele, siis piisab sellestki, et teil leiba jätkub. Ning elage jumalakartlikult vaesuses, nagu elan siin mina. Elan ma aga viletsalt (*meschinamente*), ei mõtle ei maailmaasjadest ega auavaldustest, teen ränka tööd ja mul on tuhandeid kahtlusi (*sospetti*). Nii olen ma elanud ligi viisteist aastat, mille kestel pole mul ühtainustki rõõmutundi olnud. Ja kõik selleks, et aidata teid, teie aga pole seda ealeski tunnistanud ega uskunud. Andku jumal meile kõigile andeks. Ma olen valmis tegema seda ka edaspidi, seni kui ma elus olen, jätkuks vaid jõudu.»

Giulianole adresseeritud «paarist reast» oli ikkagi abi. Michelangelo järgmine kiri algab juba hoopis teistsuguses toonis: «Teie viimasest kirjast sain teada, et olete uuesti au sees, mille üle ma ütlemata rõõmus olen...»

Pole kuigi meeldiv nüüd neid kirju lugeda, teades, et kõik nad on pärit suure kunstniku sulest.

Rohkem pead kaotada polnud enam võimalik. Oli võimatu lasta end veel suuremal määral väikekodanlikust kabuhirmust kaasa kiskuda ja täiesti unustada, et ka niisugustel puhkudel on vaja ometi «suursugususe varjundit» säilitada. Jah, kuid need read tulid suure kunstniku sule alt siis, kui see kunstnik oli oma pintsli hetkeks kõrvale pannud. Kui ta pintsli uuesti pihku haaras, kui «jumaluse kõne ta ergast kõrva riivas» — muutus kõik. Ja kohe oli näha, et mitte mingisugused väikekodanliku hirmu hood — neid esines ta elus korduvalt — ei muutnud geniaalset kunstnikku väikeseks inimeseks.

Michelangelo biograafide hulgas on palju selliseid, kes püüavad eriti meelsasti rõhutada just tema inimlikke nõrkusi ja kujutada neid tema loomuse põhialusena. Sel puhul meenub Puškin, kes Byronist kõneldes noomis kurjade, kuid õiglaste sõnadega neid, kes suurte inimeste nõrku külgi välja otsida armastavad: «Rahvahulk loeb õhinal pihtimusi, päevikuid jms., sest oma alatuses tun-

neb ta röömu üleva alandamisest ja võimsa nõrkustest. Mingisuguse puuduse avastamise puhul on ta vaimustuses. *Ta on väike nagu meie, ta on alatu nagu meie!* Vale tate, lurjused: ka väike ja alatu pole ta nii nagu teie. Ta on seda teistmoodi.» Nii oli ka Michelangeloga. Ta oskas väga ruttu kõiki oma nõrkusi unustama panna.

Kirjad, millest oli jutt, kirjutati parajasti noil päevil, mil maaliti lünette. Nii Prato rüüstamine, Medicite tagasi-pöördumine kui ka ohjeldamatu karistuslaine Firenzes — kõik, mis kutsus esile niipalju pöörast hirmu ja soovi oma nahka hoida — tekitas siin, kus kunstnik võis kõnelda oma kunsti keeles, vastukaja, milles põhitoonina kõlas kõik, mis puudus kirjades: suursugusus, väärikus, usk õigluse lõplikku võitu, tähendab see, mis ahastusele ülima ilu ja pessimismile sügava ideelisuse annab.

Tarvitseb ainult lünette tähelepanelikult silmitseda, ning see saab otsekohe selgeks. Kõigepealt peame kindlasti tunnistama, et isegi see nõrk side, mis on olemas võlvisiilude süžeede ja freskomaali põhisisu vahel, on siin kadunud. Need on lihtsalt žanrimaalid, millele on antud piibli-pärased nimed, mille jaoks aga siimaani otsitakse piiblist asjata vastavaid tekste. Mis mõte neil on?

Lünette on üldse neliteist. Kaks lünetti altari kohal hävitati hiljem, et teha ruumi «Viimse kohtupäeva» inglitele. Väike nimedega raam jaotab iga lüneti kaheks väljaks. Igas väljas on figuur, kõige sagedamini üksik. Kas paarisväljad on seotud mingi süžeeaga? Väga autori-teetsed uurijad vastavad sellele küsimusele jaatavalt, ent need tõlgitsused on osutunud otsituiks. Kõige tõenäolisemalt seda seost ei olegi olemas. Mida need figuurid lünettidel siis kujutavad, õigemini, mida nad väljenda vad?

Siin on nägus noor naine, kes kammib oma pikki heledaid juukseid, mõtleb aga sellal millelegi niisugusele, mis heidab ta näole vaikse nukruse varju. Kõrval on mees, kelle keha ja nägu on tardunud, otsekui ei suudaks ta vabaneda painajalikust nägemusest (Aminaadab). Naaberlünetil on reisirõivastuses naine, laps süles, leidnud väsinult kusagil paigakese ja jäänud peaga seina vastu najatudes magama. Siinsamas on ka kivil istuv täiesti kurnatud vanamees, kepp käes, küürus, raske kott seljas, katlake vööl. Tuul sasib ta habet. Kuhu peaks ta minema? Minna pole kuhugi, kuid minna on vaja. Jätad minemata —

hukku. Lootusetult vaatab ta ettepoole (Poas ja Obed). Neil kahel lünetil on kaks figuuride paari. Esimesed nähtavasti on kodus, kuid nad on juba ärevil. Teised on teel. Need on pagulased, säärased, kes pärast Medicite tagasitulekut hulgaliselt Firenzest lahkusid ja Itaalia kõrvetavatel ning tolmustel teedel rändasid. Nagu omal ajal Dante, nii said ka nemad tunda, kui mõru on võõras leib, kui järsud on tundmatud trepid.

Järgmisel lünetil on kujutatud istuvat rasedat naist, kelle näost paistab sügav mure, võib-olla mure selle üle, mis saab tema lapsest. Siinsamas on mees, kelle poos väljendab suurimat ahastust. Üks käsi on laskunud põlvele, pea on langenud käele, teine käsi ripub jõuetult alla. Ta ei maga, sest sellises asendis magada ei saa (Roboam, Aabia). Veidi kaugemal istub vanamees, kes on süvenenud kurbadesse mõtetesse, siis aga järsku ümber pöördunud. Väike poisike, võib-olla lapselaps, on ettevaatlikult ta põlve puudutanud ja näitab kohkunud pilgul pimedusse — läheneb midagi hirmuäratavat (Ahhim ja Elihud). Kõrvallünetil on teine vanamees, üleni mantlisse mähkunud, ja vaatab rahutu, kurja pilguga altkulmu viiliti naisele, kes ta vasaku õla tagant välja vaatab ja kelle saatus teda nähtavasti erutab (Jaakob, Joosep). Need kõik on kabeli ühel küljel. Teisel küljel on mitu naist lastega, ja mitte ühegi juures pole märgata ei muretut emarõõmu ega usku homsesse päeva. Kõik mehed aga on justkui selleks välja valitud, et tervet süngete mõtete, hingepiinade, hämmelduse ja hirmu gammat kujutada. Üks elatanud, mustajuukseline, mustahabemeline mees on käed vaheliti pannud, ja silmad nukralt maha löödud, pigistab sõrmedega lõuga (Assur, Saadok); teine, kapuuts peas, istub küürakil mingisugusel teeäärsel kivil, jalg üle teise visatud, kämmal harakil sõrmedega jõuetult üle põlve rippumas — veel üks pagulane; nähtavasti on see teema kunstnikku eriti piinanud (Hesekia, Aamon); kolmas, barett peas, — tal leitakse sarnasust olevat Machiavelliga<sup>1</sup> — kirjutab mureliku näoga mingisugust ametlikku kirja: kas armuandmispalvet või midagi taolist, nagu Michelangelo omaste kaudu Giuliano Medicine saatis (Aasa, Joosavat); veel üks, turban peas, istub,

---

<sup>1</sup> Michelangelo tundis «Vürsti» autorit hästi: 1508. aastal Rooma saabunud Machiavelli sai Michelangelo kaudu rahasaadetise.

tagaetava metslooma näoga, silmad vilamas. Ta peaks midagi ette võtma, kuid jõudu ei jätku, tahe on halvatud (Taavet, Saalomon).

Need pole enam arglikult enda õigustamist sõnastama ruttavad nutused read omastele saadetud kirjadest. See on mehine protest kõige vastu, mis toimub Itaalias, kodanikutunnetest tulvil, kodanikukohusest teadliku inimese protest, kes apelleerib kõikide poole, kes tema teost vaatavad, kes kutsub kõiki protesteerima koos temaga riigis valitseva omavoli ja vägivalla vastu, kaunist kodumaapinda teotavate taltsutamatuks muutunud agressorite vastu, Brescia ja Prato timukate vastu, tagurliku terrori vastu Firenze. See on süüdistusakt kurjuse vastu, milles on süüdi nii Medicid kui ka paavst, nii prantslased kui ka hispaanlased. See on omade ja võõraste egoistlike huvide nimel risti löödud Itaalia. Selliselt leidsidki kehastust Michelangelo muljed 1511. ja 1512. aasta sündmustest.

Võlviväljade maalingud kujutavad enesest samuti žanrilisi grupe, kuid nendes ei väljendu see traagiline ebakindlus, piin, igatsus, ahastus ja õudus nagu lünettidel. See on ka loomulik, sest võlviväljad maaliti varem, kui polnud veel puhkenud tõelised sõjahädad, tapatalgud Brescias ja Pratos, kui sündmused polnud veel lähedalt puudutanud Firenzet ega kunstniku omakseid. Kuid võlviväljadeltki hakkaksime asjata elurõõmsaid stseene või lõbusaid nägusid või üldse mis tahes optimismiavaldusi otsima, sest sealgi varjutab kõike vaikne nukrus, väljendab väsimust ning saatusele alistumist.

Sellest ajast peale, kui suri Lorenzo Medici, sellest ajast peale, kui 1494. aastal tulid esmakordselt prantslased, ei näinud Michelangelo, kes püüdis lahti mõtestada sündmusi, mis Itaalia jaoks üha traagilisemalt arenesid, eespool mitte midagi helgemat ega rõõmsamat. Tal oli üldse vähe kalduvust optimismiks. Kuidas muidu oleks võimalik, et ta rohkearvulistest säilinud kirjadest ei suuda me leida ühtki erksat nooti? Ikka sisaldub neis kurbus, rahulolematuus, tusk, olgugi et peaaegu midagi ei räägita suurtest poliitilistest sündmustest, mis niisuguste meeolude allikaks on olnud. Inimesed, kes oskasid sügavalt tunda, inimesed, kes armastasid oma kodumaad, jagasid Michelangelo elamusi. Bojardo katkestas oma «Armunud Rolandi» kirjutamise, kui sai teada prantslaste jõledustest; Savonarola hakkas oma «prohvetlikele ennustustele» üha sünge-

mat tooni andma; Machiavelli, kes pingutas kogu aeg jõudu, et Itaalia õnnetuste vastu relva — rahvaarmee moodustada, hakkas pärast Medicite restauratsiooni hingestatud poliitilisi traktaate kirjutama, milles õpetas, kuidas Itaaliat päästa.

Seepärast on Sixtuse kabeli laemaal algusest peale nukratooniline. Ei paavst Julius, ei Bramante ega Raffael, ei Vasari ega Condivi, ükski kaasaegsetest, kes hulgana külastasid paavsti Sixtuse kabelit pärast 1512. aasta kõigi pühakute püha, millal paavst avas sissepääsu, ei märganud seda. Nagu ehtsad ilu kultuses kasvatatud renessansi-ajastu itaallased ei näinud nad laemaal isegi midagi muud peale selle rabavate kunstiliste väärtuste. Aga tarvitses vaid mõne prohveti või sibüllilise figuuri terasemalt silmitseda, kui kohe võis aru saada, et laemaali looja polnud mitte üksnes suur kunstnik, vaid ka ärksahingeline kodanik. Vana Sakarja, kes läbematult saatuseraamatut lehitseb, ei leia sellest midagi lohutavat. Hallipäine Joel uurib mõtlikult papüüruserulli, millel võisid seista vaid sõnad viimse kohtupäeva liginemisest, kuna teisi tema prohvetlikke ettekuulutusi polnud teada. Hesekiel, samuti papüüruseruliga, žestikuleerib, olles ägedas vaidluses kellegagi, kes on kodumaa hädade vastu nähtavasti ükskõikne, ja püüab virgutada teda võitlema. Noor Taaniel loeb hiiglasuurt raamatut — samuti saatuseraamat — ja kirjutab sellest tsitaate välja, et kasutada neid oma kaaskodanike õigeaegselt hoiatamiseks. Lõpuks Jeremia, kõige geniaalsem suures plaanis teostatud figuur. Ta istub, jalad ristas, madalal pingil poosis, mis on teises pöördes Assuri ja Saadoki lünetil korratud. Parema käega pigistab ta lõuga, pea on laskunud sellele käele, mis tugineb küünarnukiga põlvele, silmad on maha löödud, nad ei näe ega tahagi midagi näha, vasak käsi lebab teisel põlvel ja ripub nii lõdvalt, et pehmed riidevoldid tungivad sõrmede vahele. Ta on sügavalt mõttes ja ei suuda jõuda mitte mingile rõõmustavale järeldusele. Tema kõrval silmitseb kannatusest virildunud näoga tütarlaps rippuvat papüüruserulli, millele on kirjutatud juudi tähed «alef» ja «vov», mis tähendavad Jeremia prohvetlike ettekuulutuste paragrahve, need paragrahvid aga kõlavad: «On muutunud lesknaiseks rahvaste kaskijanna, maa-alade valitsejanna on langenud orjaikkesse. Ja Siioni tütrelt on kadunud kogu ta toredus.» Kuid Michelangelo Jeremia ei mõtle mitte Siionist, vaid Itaaliast. See-

tõttu see kuju ongi nii õnnestunud — kunstnik on valanud selles välja omaenese traagilised mõtted.

Aga sibüllid? Paganausu naisprohvetid ei suuda Iisraeli prohvetite lootustesse midagi lohutavat tuua. Kaks vana-eite — kaugnägelik Cumae sibüll ja lühinägelik Pärsia sibüll — sorivad tagajärjetult raamatutes, et midagi rõõmustavat leida. Neis aga midagi rõõmustavat ei ole, ja me näeme seda nende kipras nägudest. Noor ja ilus Eritrea sibüll pole veel kaotanud lootust oma raamatust midagi head leida, kuid ta näolt paistab küsimus: «Millal ometi? Ja kas tulebki?» Veel kaunim Liibüa sibüll hüppab temperamentselt oma raamatut kärsitu liigutusega kinni lüües üles, kusjuures mõlema jala lihased on pingutatud ja vasaku jala varbad peaaegu paigast väänatud. Ja ainult Delfi sibüll, antiikseltselt rietatud ja antiikseltselt ilus, ennustab. Tal pole vaja enam midagi lugeda. Kõik on papüüruse-rullile kantud, ent selle rulli sisu, mille ta inimkonnale edasi annab, on õudne. Ega ilmaaegu ole ta pärani silmad täis kannatust. Inimesed kuulevad viimaks oma saatusest ja Delfi sibülliprohvetlikus ettekuulutuses pole seekord midagi endisest kahemõttelisusest. Temas on nüüd üks mõte: on vaja valmistuda kõige halvema vastu. See on just see, mida tundsivad inimesed lünettidel.

Suure kunstniku mõtted teotatud kodumaa saatusest on kujunenud siin geniaalse jõu ja kõlavusega traagiliseks sümfooniaks. Selles peitubki Sixtuse kabeli laemaali poliitiline tähendus.

Kuid Sixtuse kabeli laemaal on midagi, mis praegu ei näi võib-olla vähem tähtsana kui freskode suur kunstiline väärtus ja neid küllastava kodanikuprotesti paatos. Need on humanistlikud ideed, mida Michelangelo oma teosesse on pannud, see on hümn mõtte loomingule, see on renessansiajastu ideaalide ainulaadne grandioosne kehastus.

Humanism, mida jutlustasid Petrarca ja Boccaccio, humanism, mis nende XV sajandi järelkäijate juures muutus propagandaaineks, sisaldas määratu suuri ideelisi väärtusi, kuid levis ainult kitsastes ringkondades ega avaldanud seetõttu niisugust mõju, nagu oleks suuteline olnud tegema, sest humanistide teosed olid kirjutatud ladina keeles — *väheste jaoks*. Humanismi ideeline maailm hakkas väheharitud ringkondadele avanema vaid osaliselt Petrarca ja Boccaccio itaaliakeelsetes teostes, seejärel aga täielikult Leon Battista Alberti itaaliakeelsetes traktaatides.

Alles Alberti hakkas vähehaaval hävitama humanistide aristokraatlikku eelarvamust laialdaste rahvamasside suhtes ja alles pärast teda hakkasid humanistlikud ideed aegamisi renessansi ideelisse maailma imbuma. Ent renessansi ideoloogia sisuks muutusid need õieti alles siis, kui neid hakkasid propageerima itaalia kirjandus, peamiselt ilukirjandus, ja itaalia kunst. Ühest küljest propageerisid humanistlikke ideid Machiavelli, Castiglione ja Bembo, teisest küljest Pulci, Bojardo, Ariosto, Berni ja Tasso — kes neist traktaatide, kes poemide, *capitolode* ja sonettidega. Kõrvuti nendega töötasid aga kunstnikud. Ghirlandajo ja Raffaeli freskod, eriti «Parnass» ja «Ateena kool», selgitasid uuesti humanistliku ideoloogia päritolu ja andsid ta peamiste esindajate kujud. Rohkearvulised mütoloogiliste ja ajalooliste süžeedega maalid meenutasid seda, et ilmlik vaatekoht ja inimlikud tunded on maailmas leiduvatest väärtustest kõige suuremad väärtused.

Michelangelo ei võinud leppida oma eelkäijate orjaliku jäljendamisega. Tema ideeline haare oli laiem kui teistel ja jäi maha vahest ainult Leonardo da Vincist. Kabeli lage maalides leidis ta kohe need motiivid, mida pidas oma pintsli vääriliseks: universumi tekkelugu, inimese loomine ja pattulangemine — selles on Michelangelo süžeeliste freskodes raskuspunkt. Freskodes esineb kaks motiivi. Mõlemad kuuluvad humanistliku doktriini põhituumale. Esimene neist on hümn suurele loovale jõule, demiurgile-loojale, sest maailma loomises näeb ja kujutab Michelangelo vaid suurt loomingulist hoogu. Tema demiurg kehastab pingsat energiat. Demiurgist hoovab marulist, titaanlikku jõudu ja vaataja usub seda, sest kunstnik on osanud seda edasi anda. Michelangelo kujutatud jumal-isa ei ole ristiusu mütoloogia rahulik, oma töö kallal nokitsev looja, vaid on tervenisti hoog, tervenisti lend, tervenisti tormitsev tung. Nägu, žestid, keha — kõik on tal ülielavas liikumises ja ta võitleb elutu materiaga, millesse on vaja sisse puhuda elu. Kaosest loob ta korra, sest inimene, kes on saabumas, vajab korda.

Ja inimene saabus. Nende freskodes teine motiiv tuletab vaatajale meelde Pico della Mirandola sulest tulnud hingestatud pilti Aadama loomisest. «Loomispäevade lõpul lõi jumal inimese, et ta õpiks tundma maailmaruumi seadusi, õpiks armastama ta ilu, imetlema ta ülevust... «Maailma keskpaika,» ütles looja Adamale, «olen ma pannud

sinu, et sul oleks kergem tungida pilguga ümbritsevasse ja näha, mida ta sisaldab. Ma pole loonud sind taevalikuks ega ka maiseks, ei surelikuks ega ka surematuks olendiks, olen loonud sinu selleks, et sa ise muutuksid endale loojaks ja ise kujundaksid lõplikult oma mina...»»

Picoga kohtus Michelangelo alatasa Lorenzo Medici seltskonnas ja on vaevalt usutav, et ta ei teadnud tema arutlusi «Inimväärsusest», kust need read on võetud. Need innustasid teda. Adam pole lihtsalt esimene jumala loodud inimene. Adam on inimene, kellele demiurg — sest Pico jumal sarnaneb rohkem platonliku kui vanatestamentliku kujuga — on avanud teed ja võimalused lõputuks täiustumiseks. Säärane peab olema ka tema kuju kunstis ja sääraseks on ta saanud Sixtuse kabeli plafoonil.

Michelangelo Adam on inimese kõige täiuslikum kuju. Kunstnik on selle figuuri loomisel pingutanud kogu oma kujutlusvõimet, ja tema kunstis ei leidu sellest kaunimat, välja arvatud ehk marmorist «Surev vang», mille idee leidis kehastuse neilsamul aastail. Adam ja ta ümber pärjana alasti noormehed, kes esitavad erinevaid füüsilise täiuslikkuse külgi — kõik see on niisugune ülemlaul inimesele, mis väärib kõrvutamist Pico suurepärase loominguga. Ent nad erinevad teineteisest selle poolest, et Picot, kes kirjutas ladina keeles, on ta raamatu «Inimväärsusest» ilmumisele vahetult järgnenud aastail lugenud kümned, kõige rohkem sajad inimesed, kuna aga Michelangelo plafooni on freskode avamise silmapilgust saadik vaadelnud miljonid inimesed. Ja vaatlevad ka praegu. Ning iga üksikisik neist miljoneist on tajunud kujudes kehastatud suurt humanistlikku ideed inimese lõpmatust täiustumisvõimest ja tundnud hinges toda õilsat värinat, mis elustab isegi kõige tuimemat inimest. Sest selline on geniaalse kunsti mõju, mis on end pühendanud suure idee teenimisele. Need kaks motiivi ei ammenda plafooni humanistlikku kõla, kuid muu pole enam nii iseloomulik.

Sixtuse kabeli plafoonil väljendatud humanistlikes ideedes on nagu summeeritud kõik see, mis Michelangelot siamaani inspireerinud oli. Kõik õilis, mis tema avaras hinges kristalliseerunud oli, kandus selle Vatikani kabeli lakke: inimliku täiuse ideaalid, kannatava kodumaa hüüded, mure selle pärast, et tema rahvale pole õnne osaks saanud, tunne, et kahe viimase sajandi suured kultuurisaavutused, mis oleksid maailma võinud ümber kujundada, on jääda-

valt hävinud. Kõik see nõudis, et hakataks kõnelema kõuehäälel. Mitte ükski hüüd ei võinud olla siin liialt vali, sest asi puutus humanismi ideaalidesse, mida oli kasvatanud renessansiajastu. Michelangelo kehastas oma humanistlikud ideed titaanlikes kujudes, et nad muutuksid kõigile arusaadavaiks, et anda neile suurem agiteeriv jõud, et teha need mõtted demokraatlikumaks.

Sixtuse kabeli laemaal näitab, millist määratu suurt optimistlikku paatost oleks võinud Michelangelo kunstist hoovata, kui aeg ja olud ta tiibu poleks murdnud. Sündmused, millest oli juttu eespool — Agnadello, Brescia, Prato —, vabadusele, vabariigile ja demokraatialle antud löögid langevadki demiurgi ning Aadama ja lünettide figuuride maalimise vahelisse ajajärku, ning lünettide figuurides on selgesti tunda kurbi noote.

Optimism kustus, ent humanism helises täie häälega edasi.

## Plafooni kunst

Me teame seda vaimustatud hinnangut, mille Sixtuse kabeli plafoonile kui kunstiteosele andis Vasari. Condivi vaimustus ei ole väiksem. Nad justkui võistlevad kiidulaulmises, Cellini aga pidas Firenze kartooni Vatikani freskodes paremaks. Kõik kolm on kunstnikud, oma ala meistrid, kõik kolm on näinud plafooni, kui see alles värsketes värvides säras, polnud veel pragunenud, küünalde ja viiruki-pannade suitsust tuhmunud ega värvituks muutunud. Kuid üksnes Cellini oli oma silmaga tervet «Cascina lahingu» kartooni näinud. Ta oli kaheteistaastane, kui tühised dilettandid kartooni tükkideks lõikasid ja ära varastasid. Vasari võis olla näinud vaid selle üksikuid väheseid tükke. On aga kahtlane, kas Condivi kartooni tükkegi näinud oli — ta räägib kartoone üsna möödaminnes.

Uhelt poolt Vasari ja Condivi, teiselt poolt Cellini hinnangu kõrvutamine on väga huvitav. Cellini ju ei näita mingisugustele plafooni puudustele, ta vaid väidab, et kartaon oli parem. Miks? Cellini oli samuti nagu Michelangelogi skulptor ja mõlemas teoses on ühteviisi märgata skulptori kätt. Mis siis eraldab üht teost teisest?

Benvenuto arvamus on tingitud peamiselt muidugi alasti mehekeha, *bel corpo ignudo* käsitlemisest ühes ja teises kohas. Teisi niisama eredaid ja skulptorile tüüpilisi põhjusi

võrdlemiseks vaevalt et leidub. Seepärast tuleks kõigepealt selgusele jõuda, mis on Sixtuse kabeli plafooni alasti mees-figuurides kõige iseloomulikum. Alasti naise on seal vähe — naisekehale pööras Michelangelo üldse määratult vähem tähelepanu kui mehekehale. Sixtuse kabeli mehekehades on muidugi palju uut.

Samuti nagu Signorelligi, kuid suuremal määral, suuremate teadmistega ja peenemalt on Michelangelo oma alasti noormeestes maksnud lõivu klassikalistele reministsentsidele. Antiikses hüpetraaltemplis on ta kakskümmend noort antiikset — nimelt antiikset — atleeti mitmekesistes poosides laiali paigutanud, kusjuures üks nendest, Taanieli kohal olev vasakpoolne atleet, on otsene «tsitaat»: ta on kopeeritud antiiksetelt gemmilt, mis oli Lorenzo Medici valduses ja mida Michelangelo hästi tundis.<sup>1</sup> Tugeva antiikaja mõju all on maalitud ka alasti meesfiguurid piibliainelistes kompositsioonides, kõigepealt imetlusväärne Adam. Kuid täiuslikema mehekeha kujutamisel Sixtuse kabeli freskodel läheb Michelangelo üha rohkem lahku selle antiiksest eeskujust. Vastupidiselt sellele, mida nägime marmorist «Taavetis», arendab ta välja torso, eriti rinnakorvi, ja laiendab õlgu, otsekui oleks ilu peamiseks tingimuseks atleetlik kehaehitus. Ta annab oma figuuridele mõnikord kunstlikud, ebatavalised ja rasked poosid, millistes tegelikult, nagu on näidanud kontrollimine, pole võimalik kuigi pikka aega püsida.

Selles suhtes on Michelangelo maksnud lõivu teatavale kunstimaitse muutumisele. Pärast Masacciot, Ghibertit ja Donatellot rõhutas *quattrocento* kunst ikka rohkem ja rohkem eemaldumist endise kunsti askeetlikest ideaalidest, mis olid üheks feodaal-katoliikliku kultuuri igandiks. Me märkame pidevat, üha tugevnevat ja kiirenevat sensuaalsete figuuride ilmumist askeetliku ilmega figuuride asemele, kõhetute ja nurgeliste asemele ilmuvad täidlased ja ümarikud, peente asemele tugevad. XV ja XVI sajandite künnisel viib see suund suurejooneliste ja kangelaslike vormide kasutamisele. Skulptuuris avaldub see väga selgelt Bertoldo, Quercia, Verrocchio juures, maalikunstis — Signorelli loomingus. Üldtendentsi aga võib märgata isegi selliste kunstnike puhul nagu Raffael.

<sup>1</sup> Nüüd kuulub gemm Devonshire'i hertsogi kollektsiooni Inglismaal ja kannab Lorenzo initsiaale — L. M.



*Cumae sibyll (Sixtuse kabel).*



*Delfi sibüll (Sixtuse kabel).*



Michelangelo seadis oma skulptoritöö aluseks mõned uued põhimõtted — püüde grandioosse, kolossaalse, pateetilise järele. Olles meeletu paavst Juliuse tahtel maalikunstnikuks muutunud, võttis ta kohe omaks Signorelli maneeeri ja ühtlasi muutis selle jõulisemaks, kandes maalikunsti üle need põhimõtted, mida tal skulptuuris, eriti kavandatud paavst Juliuse hauasamba figuurides teostada ei lastud.

Plafooni figuurides kontrollis ta oma skulptuurialaseid kavatsusi maalikunsti vahenditega ja suurendas kogemusi, uurides elavat modeli ja skitseerides alasti mehekehasid. Ta otsis ilu saladust. Tema otsingute sidet «antiikse barokiga» rõhutatakse korduvalt.

See taotlus kajastub ka riidetatud figuurides. Iga sibüllil, iga prohvetil kujutleme kergesti grandioosse, pateetilise marmorfiguurina. Kuid alasti figuuridel avaldub see tendents muidugi märksa selgemalt ja eredamalt.

«Cascina lahingus» kontrollis Michelangelo ju samuti oma skulptuurialaseid põhimõtteid maalikunsti vahenditega, kuid seal oli ta hoopis tagasihoidlikum. Sellal asus ta lähemal Donatellole kui Bertoldole ja Querciale, lähemal antiiksele klassikale kui «antiiksele barokile», ja mis veelgi tähtsam, lähemal elavale modellile. Nähtavasti üksnes nõnda võibki mõista Benvenuto sõnu, et Michelangelo meisterlikkus ei jõudnud enam iialgi niisugusele kõrgusele nagu Firenze kartoonis.

Michelangelo oli grandioosse, pateetilise ja pingelise, kirgede, võitluse ja ärevuse, hoogsate liigutuste ja kramplike jõupingutuste kujutamisel jõudnud Sixtuse kabeli plafoonil oma võimete haripunktini. Kõik siin loodu on tõeline kunst, ehtne renessansiajastu looming. Kuid oli jõutud viimase kõrguseni. Ariosto «Pöörases Rolandis» räägitakse hobusest Rabicanost — «tuule ja tule pojast», sellest, et ta võiks käia mööda mõõgatera. Sedasama võib öelda Michelangelo kunsti kohta. Kui terav renessansikunsti tipp ka poleks olnud — Michelangelo püsis sellel ilma igasuguse vaevata. Ent iga teine kunstnik, kes soovis tema jälgedes käia ja tema võtteid proovida, kukkus paratamatult alla ja langes manerismi.

Selles seisabki Michelangelo ja Leonardo erinevus. Leonardo loomingu tipp — «Püha õhtusöömaaeg» — avas igale ta järelkäijale täisväärtsliku kunsti saladused ega meelitanud neid ei manerismi ega barokki harrastama.

Michelangelo loomingu suursaavutus — Sixtuse kabeli plafoon — on aga avatlenud paljusid ja tõuganud nad dekadentlikule teele.

Ent kui meister on ta plafoonis esmakordselt leidnud oma maneeeri täiuse. Tõeline Michelangelo avaldus just selles plafoonis. Sealt tuleb otsida nii tema suuruse kui ka tulevase, juba ennustatud languse lätteid.

Kõik ta järgmised tööd ei lisa midagi uut, vaid ainult jätkavad ja rõhutavad seda, mida ta paavst Sixtus IV kabeli plafoonil loonud oli.

### «Hauamonumendi tragöödia»

«Kuna paavst Julius nähtavasti midagi nii väga ei ihaldanud kui Michelangelot enda juures hoida, soovis ta kasutada tema teeneid mitte üksnes oma eluajal, vaid isegi pärast surma. Seepärast käskis ta, et kunstnikule tehtaks ettepanek lõpetada see hauamonument, mida ta kunagi alustanud oli, ning usaldas selle asja korraldamise Santi Quattro kardinali ja Ageni kardinali, oma vennapoja hoolde. Kuid need nõudsid projekti ümbertegemist, sest endine tundus neile liiga suurena. Niisiis algas hauamonumendi tragöödia Michelangelole teist korda ega möödunud sugugi õnnelikumalt kui esimene, pigem märksa vaevalisemalt. See tõi talle kaela palju raskusi, sekeldusi ja hädasid ning isegi halvemat — mõne inimese õeluse tagajärjel ka teotust, sellest suutis ta ennast alles mõne aasta pärast suure vaevaga puhtaks pesta.»

«Hauamonumendi tragöödia...» See Condivi väljend Michelangelo eluloo kolmekümne üheksandast peatükist ei ole sugugi ülepakutud. Just t r a g ö ö d i a, sest hauamonumendi edaspidine saatus tekitas Michelangelole niipalju meeoleharmi ja kannatusi nagu võib-olla ei miski muu.

Selle tragöödia järjestikuseid etappe on väga raske täpselt kindlaks määrata. Paavst Julius II suri 21. veebruaril 1513. aastal, lohutades end oma viimastel tundidel teadmisega, et suures vägikaikavedamises Veneetsiaga oli kirik vabariigi poolt anastatud linnad tagasi saanud, hiljem aga prantslased liitlaste abiga Itaaliast välja ajanud. Võib-olla tumestas paavsti võidukat meeoleolu asjaolu, et loosung «*Fuori i barbari!*» («Välja, barbarid!») polnud poolest saati täidetud, sest Milaanos käsutasid iseteadlikult, olgugi

et kohmakalt šveitsi talumatsid, Naapolis aga istusid kindlalt ega kavatsenudki lahkuda kõrgid, peenutsevad, sõnaahtrad hispaanlased. Kuid polnud sobiv aeg uue sõjaretke alustamiseks põhjas ja lõunas ning paavsti riigikassagi polnud just väga pungil. Kiriku näiline võidutsemine paistis kõigile kaheldamatuna ja isegi selline mees nagu Machiavelli arvas, et paavst Julius juhendus oma poliitikas ainuüksi kiriku ja mitte oma sugulaste huvidest. Nad eksisid, sest Juliuse onupojapoliitika, mis polnud küll nii avalik ega küüniline nagu Sixtus IV või Aleksander VI oma, etendas tema tegevuses sellest hoolimata väga suurt osa. Ent üldmulje oli just säärane, ja pöörane paavst lahkus lavalt kirikukangelase ning itaalia patrioodi aupais-tega.

See asjaolu tegi ta hauamonumendi populaarseks ja muutis Michelangelole selle vastumeelse ülesande — hakata uuesti töötama mausoleumi kallal, mille vastu ta oli ammu kaotanud igasuguse huvi ja millest tal oli mõru järeлмаик jäänud — veidi meeldivamaks.<sup>1</sup>

Kuid nagu paistab kunstniku hilisemast kirjast preester Fattuccile, oskas Ageni kardinal Leonardo della Rovere teda veenda, avatledes usaldatava ülesande grandioossusega. «Leo X pontifikaadi alguses,» kirjutas Michelangelo, «soovis Ageni kardinal paavsti hauamonumenti suurendada, see on teha, ta minu endise projektiga võrreldes suurem, ja sai sõlmitud vastav leping.» Ent kas oli Michelangelo unustanud — kiri on kirjutatud 1524. aastal — või oli esialgne leping asendatud teisega, mille tekst on meil teada (6. mai 1513). Selle lepingu kohaselt pidi hauamonumendil olema kolmkümmend kaheksa inimesest pikemat figuuri ja samapalju teisi kaunistusi. Kuid peamine erinevus esimesest projektist seisis selles, et hauamonument ei pidanud seisma enam vabalt, igast neljast küljest nähtavana, vaid üks külj pidi toetuma vastu seina. Meieni on säilinud kaks selle projekti visandit, millest üks asub praegu Firenzes, teine Berliinis. On olemas enam-vähem õnnestunud katseid liita neid visandeid üheks tervikuks, mille tulemusena on osutunud võimalikuks näha monumendi mastaapi ja üldilmet. Lõplikku varianti on üle võetud «Mooses», «Lea», «Rahel», madonna ja kaks istuvat

---

<sup>1</sup> Ette rutates resümeerime lühidalt hauamonumendi ajalugu, mille üksikud etapid on neljakümne aasta ulatuses laiali pillatud.

figuuri. Peale nende oli sellest projektist lõplikus variandis kasutamata jäänud nn. «Võit», kaks «Vangi» ja neli lõpetamata meesfiguuri, mis kujutasid samuti vange või orje ning asuvad Firenzes.

Michelangelo hakkas töötama selle teise variandi kallal. Osalt olid juba valmis «Mooses» ja kaks «Vangi» ning hakkasid ilmet võtma ka teised figuurid. Kuid 1516. aasta 8. juulil revideeriti uuesti lepingut ja vähendati tunduvalt monumendi mõõtmeid, kusjuures säilitati mõlema külje ja kõrguse proportsioonid. Vähendati kahekordselt ka kujude arvu. Mõlemad valminud «Vangid» muutusid tarbetuks. Sellele lepingule kirjutasid paavst Juliuse pärijate poolt alla ikka needsamad kardinalid — Pucci ja Rovere.

Michelangelo jätkas tööd. Ta töötas veel kuusteist aastat, kusjuures teda pidevalt tööst eemale kisti. Suri kardinal Pucci, suri kardinal Rovere. Julius II järglaseks sai ta vennapoeg Urbino hertsog Francesco Maria della Rovere. Paavstiks oli juba ammu Clemens VII. 1532. aastal esitas Francesco Maria Michelangelole süüdistuse, et viimane pole täitnud 1516. aasta lepingu kohustusi ja nõudis temalt raha tagastamist, mis talle seni oli makstud. Kohus, kes asja arutas, leidis, et formaalselt on hertsogil õigus ja et hagi on täiesti põhjendatud. Kuid selles, et hauamonumendi valmimine edenes aeglaselt, polnud süüdi mitte Michelangelo, vaid mõlemad paavstid Medicid, kes alatasa talle teisi ülesandeid andsid. Michelangelo pöördus abipalvega Clemens VII poole ja see, saades aru oma lellepoja ja isenda süüst, veenis hertsogit, et see lõpetaks asja rahulikult. Francesco Maria oli sunnitud nõustuma. 29. aprillil aastal 1532 kirjutati alla uuele, kolmandale lepingule, mis tühistas eelmised. Paavsti juuresolek lepingu allakirjutamisel andis sellele erilise pidulikkuse. Hauamonumendi mõõtmeid aga vähendati veelgi. Lepingus oli juttu kuuest alustatud, kuid lõpetamata figuurist, mis olid kunstniku käsutuses Roomas ja Firenzes ning mis pidi nüüd paigutama hauamonumendile. Millistest figuuridest siin juttu oli, me täpselt otsustada ei suuda. Kahtlemata mõisteti nende all «Moosest» ja vististi ka «Rahelit» ja «Lead». Võimalik, et kolm ülejäänut olid madonna ja teise korruse kaks istuvat figuuri (lõplik variant). Teiseks oluliseks muudatuseks oli see, et nüüd kavatseti püstitada mälestussammas mitte Peetri, vaid San Pietro in Vincoli kirikusse.

Ent seegi leping jäi ainult paberiks. Suri paavst Cle-

mens, suri Francesco Maria. Paavstiks sai Paul III, Urbino hertsogiks — Guidubaldo II, kes oli abielus paavsti lapselapsega. Michelangelo töötas. «Tragöödia» arenes edasi. Paavst Paul saavutas oma lapselapse kaudu hertsogi nõusoleku uueks, viimaseks, arvult neljandaks lepingu revideerimiseks. Nüüd pidi hauamonumendi keskseks kujuks saama Michelangelo poolt täiesti viimistletud Mooses, teised kujud olid järgmised: madonna, «Rahel» ja «Lea» ning istuvad figuurid — prohvet ja sibüll. Paavst Juliuse kuu lepingus ei mainita. Allakirjutamine toimus 1542. aasta 20. augustil, 1545. aastal aga püstitati hauamonument kui kenotaaf (sest paavst Juliuse põrm puhkas Peetri kirikus) San Pietro in Vincoli kirikusse. Sellest ajast alates vapustab käsulaudadega Mooses kõiki, kes seda Michelangelo imepärast loomingut vaatamas käivad. «Hauamonumendi tragöödia» oli lõpule jõudnud.

Figuuridest, mis sellesse lõplikku varianti kuulusid või sellest välja jäid, tuleb juttu eraldi.

### Kunstnik ja paavst

«Komöödiat» lõpetades rääkis Dante, et «püha poem, millele taevas ja maa on alla kirjutanud», «on tema keha ära kuivatanud» ja esitas kurvalt endale küsimuse, kas suudab see poem võita vaenu, mida tunnevad ta kodulinna kaaskodanikud selle looja vastu ning kas avab see talle pääsu «oivalisse lambalauta, kus ta tallekesena maganud oli».

Lõpetades paavsti mälestussammast, mis ei pidanud enam hauasambaks saama, ei esitanudki Michelangelo endale seda küsimust. Me näeme, et tee oma kodulinna sulges ta endale ise, omal tahtel, ega unistanud enam niisugusest tasust oma vaevanägemise eest.

Töö mälestussamba kallal, alates sellest hetkest, millal Sixtuse plafoon vaatamiseks avati, venis üle kolmekümne aasta. Michelangelo pidi veel kaks korda elus pintslit kätte võtma — Sixtuse kabeli altariseina ja Cappella Paolina seinte maalimiseks sellesamas Vatikanis. Peale selle pidi Michelangelo looma terve rea arhitektuurilisi ansambleid.

Kuid ta pidas ennast endiselt skulptoriks, mitte maalikunstnikuks. Pole midagi iseloomulikumat kui see, et kogu aeg, millal ta Sixtuse plafooni kallal töötas, s. o. ajajärgul,

millal ta võlupintsli alt sündis teos, mis avas maalikunstis uue ajastu, kirjutas ta kangekaelselt kõigile oma kirjadele alla «*Michelagnolo, scultore in Roma*» — «Michelangelo, skulptor Roomas». Ka edaspidi nägi ta endas vaid skulptorit ja võib-olla just seepärast õnnestuski teda veenda, et ta paavst Juliuse mälestussammast uue projekti järgi tegema hakkaks. Ta oli skulptor ja tahtis töötada peitliga, mitte aga pintsliga.

Michelangelo ei osanud ette näha, et ka pärast Juliuse surma jääb ta endist viisi paavstlike kapriiside mängukanniks, mis pealegi ei olnud kaugeltki nii suurejoonelised ega sisaldanud terakestki seda kunstivaistu ja arusaamist nagu paavst Juliuse hirmuäratavad ja pöörased trjud.

# MEDICITE SOOST PAAVSTIDE IKKE ALL

## Leo X ja ta tellimused. San Lorenzo fassaad

Juliuze kohale oli asunud Leo X nime all kardinal Giovanni Medici, Lorenzo teine poeg, lõtv, lihav, kuid elurõõmus ja lõbutseva armastav inimene. Tal polnud ei oma eelkäija energiat ega hoogu, kuid Lorenzo Toreda tõelise järglasena oli ta andekas ja omas riigimehe talenti. Luuletajad tervitasid tema valimist juubeldavate ladinakeelsete heksameetritega ja itaaliakeelsete süllaabiliste värssidega, milles kõneldi, et Aleksandri ajal valitses Venus, Juliuze ajal Mars, Leo ajal aga hakkab valitsema Pallas. Kui Juliuzele polnud tundmatu onupojapoliitika, siis leevendas tema juures seda pattu asjaolu, et kiriku huvid seisid tal esiplaanil. Medicite juures oli vastupidi. Kui Leo sai teada, et konklaav oli ta paavstiks kuulutanud, olevat ta lähedastele inimestele ütelnud: «Hakakem siis nautima paavstivõimu, kui kord issand on selle meile annetanud.» Kirik köitis tema tähelepanu õige vähe ja ta rabeles kirikuasjades lahti visadusega, mis teistsugustel juhtumitel polnud talle sugugi omane. Kui reformatsiooniliikumine Saksamaal muutus paavstivõimule ilmselt ohtlikuks, ütles ta hooltult: «Seal pole midagi tõsist lahti — mungad on lihtsalt isekeskis tülli läinud.» Munki ei võinud ta silmaotsaski sallida ja oli valmis kordama nende kohta isa sõnu: «Karda härga eestpoolt, muula tagantpoolt, munka aga nii eestkui ka tagantpoolt.» Eksimuste eest karistas ta neid karmilt, hoolimata oma sünnipärasest heasüdamlikkusest. Teda ümbritses kirju seltskond. Ta ei armastanud tähelepanelikult vaadelda ega oma pead murda nagu Julius, et ära tunda ja hinnata tõelisi talente. Ta eelistas ennast ümbritseva väiksemate talentidega: lauljate, muusikute, osavate

jutustajate, improvisaatorite ja pajatsitega. Neil oli tema juures kõige suurem edu ja nendele said osaks joviaalse paavsti heldeimad heateod.

Vaatamata sellele, et paavst Leo X läheduses leidis inimesi, kellel oli taipu nii teadusest kui ka kunstist, nagu näiteks ta noorem vend Giuliano, kes oli kaua aega Urbino õukonna kultuurses miljöös viibinud, ning eriti Bernardo Bibbiena ja Pietro Bembo kui tõelised teadlased ja andekad kirjanikud, tulevased kardinalid, ei osanud Leo oma aja geniaalseimaid inimesi väärikal viisil rakendada. Giuliano hoolitsuse tõttu ümbritses Leonardo da Vincit Roomas lugupidamine, kuid ta töötas juhuslike tellimuste järgi. Raffaelile oli antud säärane töö, mis pärast Vatikani-stantside maalimist oli peaaegu tema degradeerimine. Machiavelli vireses pärast vanglat, kus teda piinati, maapaos. Ariosto, kes lootusrikkalt Rooma tõttas, pöördus Ferrarasse tagasi tühjade kätega. Michelangelot kohtles paavst äärmiselt ebatseremoniaalselt, tekitades sellega rangele kunstnikule suuri kannatusi.

On tõenäoline, et varsti pärast paavst Juliuse surma alustas Michelangelo uuesti tööd tema mälestussamba kallal. Me teame, et esimene leping testamenditaitjatega kirjutati alla 1513. aasta mais. Otsekohe pärast seda hakkas ta vedama oma töökotta marmorrahne, mis olid juba 1505. aastal Carrarast kohale toodud ja ummistasid San Pietro väljakut. Firenzest telliti välja vilunud abilised. Michelangelo valmistas väikese mudeli, hakkas voolima teist, suuremat, ja töötas tarmukalt kahe seotud «Vangi» kallal. Kuigi kunstnik oli näinud ja isegi üles joonistanud meteoori, mis teda tugevasti hirmutas ja mille kiired tema arust kaunis kurjakuulutavalt Rooma ja Firenze peale olid sihitud, möödus Leo X pontifikaadi esimene aasta talle siiski õnnelikult. Ta sai palju raha, ligi 1200 tukatit, aga võib-olla veel rohkem, ja oli suurepärasel töömeeleolul. Asi edenes. Järgmise, 1514. aasta märtsis suri Bramante, kellest tal vaevalt kahju oli, juunis aga hankis ta endale tellimuse Kristuse marmorkuju valmistamiseks Santa Maria sopra Minerva kiriku jaoks. Teine aasta lõppes samuti hästi. Michelangelo teenis vähemalt 800 tukatit, käis Firenzes, kus ta nähtavasti uusi abilisi leidis, sobitas tutvusi haritud inimestega ja kordas reisi järgmise, 1515. aasta aprillis.

Ta töötas hoogsalt, võttis käsile «Moosese». Omastele

saadetud kirjades aga lõpmatute rahajuttude seas — sest isa ja vennad jätkasid üha hoolimatumalt temalt raha väljapressimist — teatas ta faktist, mis talle nähtavasti üsna ebameeldiv oli: nagu kavatseks paavst Leo anda talle mingisugust tööd. Michelangelo kahekordistas energiat, et koos abilistega jõuda hauamonumendi juures kas või mingisuguse kindla staadiumini. Ent monumenti ennast ei olnud alustatud veel isegi 1515. aasta augustis. Kujusid tehti, ent monumendi kui terviku juurde polnud veel asutud. Sel aastal maksti talle välja vähemalt 2600 tukatit ja ta kirjutas omastele, et on niipalju avanssi võtnud, et ei teeni seda kahe aasta jooksulgi tasa (1515. aasta 3. novembril).

Vahepeal aga, juba juulis, oli Itaalia kohale uuesti kõuepilvi kogunema hakanud. Suri Prantsuse kuningas Louis XII ja troonile astus tema sugulane François I, noor, julge, energiline mees, kes oli juba ammu vana kuningat uuesti Milaanole kallale ässitanud. Saanud võimule, hakkas ta kohe sõjaretkeks valmistuma, ja juulis saatis paavst oma venna Giuliano juhtimisel Piacenzasse armee, et kirikuriiki hädaohu korral kaitsta. Šveitslaste kiire purustamine Marignano juures tagastas Milaano Prantsusmaale. Ehmunud paavst palus rahu. Tema kohtumine François'ga rahuläbirääkimisteks oli määratud Bolognasse, kus sõlmitigi kuulus Bologna konkordaat (1515. aasta detsember).

Teel Roomast Bolognasse ja tagasi käis paavst kaks korda Firenze. Tema pärusmaa pealinn võttis ta vastu ja saatis teele pidulikult ja hiilgavalt. Ta jäi väga rahule ega olnud kitsi autasudega. Teiste seas autasustati ka Buonarrotot, Michelangelo venda, kes neil kuudel oli parajasti üheks prioriks: talle annetati kõlav, kuid eriliste sissetulekuteta *comes palatinus*'e — pfaltskrahvi tiitel, millest ta suurustledes teatas vennale Rooma, unustamata seejuures veel kord rahale vihjata.

Firenze külastas Leo oma sugukonnakirikut San Lorenzot, kuhu olid maetud ta isa, vanaisa, vaarisa ja paljud perekonnaliikmed. Ta nuttis pisut isa haul — tal oli nutt alati varuks — ja märkas, et kirikul oli fassaad lõpetamata jäänud. Ta pöördus kohe mitme kunstniku poole ettepanekuga esitada fassaadi projekte. Need kunstnikud olid: Raffael, Baccio d'Agnolo, Antonio da San Gallo, Andrea ja Jacopo Sansovinod. Peeti läbirääkimisi ka Leonardoga. Kuid paavst tahtis, et juhtimise võtaks enda

peale Michelangelo, kellel oli hauamonumendi valmistamine täies hoos. Kui teda oleks lastud selle kallal aasta või paar rahulikult töötada, oleks ta selle lõpetanud. Nüüd sunniti teda tegema tööd, mille vastu ta mingit huvi ei tundnud. Kui Leo X saabus Rooma, kutsus ta kunstniku enda juurde ja käskis tööle hakata San Lorenzo fassaadi kaunistamisel. Michelangelo keeldus, kuidas oskas, ent kõik oli asjata. Ta pidi nõustuma. Pisarsilmil lahkus ta Rooma töökojast, kus seisis enam-vähem valmis hauamonumendi osad, ja sõitis Firenzesse. Kättemaksuks esitas ta tingimuse, et peab töötama üksi, ilma kaastööliste ja abilisteta. Projekte esitanud kunstnike teened lükati seega tagasi.

Marmorikogumiseks sõitis Michelangelo uuesti Carrarasse, kus veetis koos vaheaegadega tunduva osa 1516. ja 1517. aastast. Loomulikult tuli tal asjatoimetuste pärast Firenzes ja Roomas käia. Neil ajavahemikel jõudis ta alla kirjutada paavsti Juliuse testamenditajate-kardinalidega teise lepingu hauamonumendi jaoks (juuli, 1516), teha San Lorenzo fassaadi joonistuse (arhitektuuriline raamistus ja kolm rida kujusid, kokku kümme) ning tellida Baccio d'Agnololt fassaadi puust mudeli (detsember, 1516). Vabadel hetkedel jõudis ta töötada ka Juliuse monumendi kallal, mille eest talle 1516. aastal maksti välja 1500 tuka. 1517. aastal hakkas talle fassaadi kaunistamine nagu meeldimagi. Selle aasta 2. mail kirjutas ta Domenico Buoninsegnile, paavsti õukondlasele, kes San Lorenzo kaunistamise asju ajas: «Mul on vaja Teiega paljude asjade üle rääkida. Palun lugege mõninga kannatusega, sest see on tähtis. Teate mis! Ma tunnen eneses küllalt jõudu teha San Lorenzo fassaad nõnda, et ta nii arhitektuurilt kui ka skulptuurilt oleks peegliks kogu Itaaliale (*lo specchio di tutta Italia*). Selleks on aga vaja, et paavst ja kardinal<sup>1</sup> rutemini otsustaksid, kas nad tahavad, et ma seda teeksin või mitte. Ja kui tahavad, siis oleks vaja, et nad püsiksid mingil kindlal seisukohal, see on, kas nad teeksid töö tervenisti minule ülesandeks ja usaldaksid mind kõiges, või leiaksid teistsuguse, neile rohkem meeldiva lahenduse, mille kohta mina ei oska muidugi midagi öelda...» Isegi ilma et tal oleks kindlat lepingut olnud, sukeldus Michelangelo harjunud kombe järgi ülepeakaela töösse — ta

---

<sup>1</sup> Giulio Medici, paavsti lellepoeg, tulevane paavst Clemens VII, kes valitses tegelikult neil aastail Firenzet.

praakis välja Baccio valmistatud mudeli, tellis teiselt meistritl uue, tegi ise kolmanda, raius hoogsalt marmorit ja andis korraldusi fassaadi uue vundamendi ettevalmistamiseks.

Kõike seda aga ilmaaegu.

San Lorenzo fassaad seisab siiamaani sama räämasena nagu 1515. aasta novembriski, kui paavst Leo, pühkides taskurätiga kadunud isa haul silma kippunud pisaraid, kirikust väljudes fassaadi silmitses ja seda kaunistada otsustas. Algas sellest, et 1518. aastal käskis paavst Michelangelot murda marmorit mitte Carraras, vaid Firenze territooriumil asuvas Pietrasantas, kus oli mägedes avatatud lademeid. Michelangelole oli see äärmiselt vastu meelt, sest ta teadis, et seal on marmor halvem — ta oli kõvem — ja seal polnud ühendusteid murdudest merekaldani. Peale selle olid tal sõbralikud suhted Carrara omaniku markii Alberigo Malaspinaga ja ta ei tahtnud solvata ei teda ega Carrara talupoegi ja käsitöölisi, kes tema juures hästi teenisid ja kellega ta suurepäraselt läbi sai. Pietrasanta marmori ekspluateerimisest aga olid huvitatud Firenze mõjukad isikud ja nad avaldasid paavstile survet. Leo X andis Michelangelole kategoorilise käsu võtta marmorit Pietrasantast, hõlpsamaks mere äärde toimetamiseks aga ehitada tee. Kunstnik alistus ja sõitis Pietrasantasse, solvates sellega ülimal määral markii Alberigot. Tee-ehitamine polnud siiski nii lihtne. Maastik oli raske, mägine ja soine. Michelangelo rahmeldas Pietrasantas aastat paar. Maksti talle halvasti, viivitus- tega. Ta pidi kulutama oma raha, mis talle sugugi ei meeldinud. Elu Pietrasantas, välilaagris, ilma ühegi mugavuseta, raske ja hoopiski mitte ohutu töö, vajadus käia pidevalt küll Firenzes, küll Roomas, füüsiline pingutus, väsimus, võimaluste puudumine loovaks tööks — kõik see ärritas kunstnikku viimse võimaluseni ja ta ei varjanud oma meeolelu kõrgete patroonide eest mitte vähimalgi määral, otse vastupidi, ta ütles neile seda näkku. Paavst Julius andestas talle tema vembud, sest ta ise oli sama- sugune. Paavst Leo aga, kes andestas meeeldi paljugi oma pajatsitele, ei saanud õilsast meelepahast aru ja muutus seetõttu järjest jahedamaks nii kunstniku kui ka oma vanemate mausoleumi fassaadi vastu. Raskusi hakkas tek- kima Firenze hangete võtjate ja võistlevate kunstnike intriigide tõttu. Ühesõnaga, asjasse oli ilmselt tulnud

seisak. Tõsi küll, paavst sõlmis 1518. aasta algul Michelangelo lepingu, ent kuna kahe aasta jooksul pärast seda polnud õigupoolest mitte midagi tehtud, kuigi sugugi mitte kunstniku süü läbi, otsustas kardinal Giulio lepingu tühistada. See toimus 1520. aasta märtsis.

Kuigi lepingu tühistamine andis Michelangelole tagasi vabaduse, oli ta siiski maruvihane. Tal oli selleks muidugi täielik õigus. Paavsti sepitsus oli ruttu mööduva sentimentaalse kapriisi vili, millest mitmesugused ettevõtlikud inimesed otsustasid kasu lõigata. Suur kunstnik aga osutus igasuguste ebaausate mahhinatsioonide mängukanniks ja kaotas täitsa asjatult üle kolme aasta, mille jooksul ta oleks võinud paavst Juliuse hauamonumendi lõpetada.

Ta meeleolu üle võib otsustada teadmata kellele adresseeritud kirja mustandi järgi. Kardinal oli nähtavasti kunstnikult kulutatud summade kohta aruannet nõudnud. Michelangelo esitab arvud ja jätkab: «Aga ma ei ole veel arvestanud Rooma saadetud puust fassaadimudelit; ma ei ole veel arvestanud kolme pikka aastat, mis ma selle asjaga kaotanud olen; ma ei ole veel arvestanud seda, et ma San Lorenzo kallal töötades olen lõplikult oma tervise rikkunud; ma ei ole veel arvestanud enda suurimat alandamist: mind kutsuti siia välja sellele tööle, pärast aga võeti see mult mine tea mis põhjusel ära; ma ei ole veel arvestanud oma Rooma maja, mille ma maha jätsin ja kus hävis kõik — marmor, mu varandus ja lõpetatud tööd...»

Märksa hiljem, 1542. aastal, kui ei Leod ega Clemensit polnud enam elavate kirjas, kinnitab Michelangelo ühes kirjas lausa, et paavst Leo polnud iialgi fassaadist kuigi tõsiselt mõelnud ja et kogu kohmakas aparaat oli käiku lastud vaid ühel eesmärgil: et takistada tal töötamast Julius II monumendi kallal.

Ainus, mis San Lorenzo fassaadi kavatsustest järele on jäänud, on lepingu tekst, kus on kirjeldatud kõik. Seda lugeses usume, et kui see fassaad oleks valmis ehitatud, siis oleks ta nii arhitektuurilt kui ka skulptuurilt tõesti «kogu Itaaliale peegliks» muutunud.

Kuid niisamasuguseks peegliks pidi ju saama ka paavst Juliuse hauamonument.

Seni kui kestis tüütu lugu San Lorenzo fassaadiga, käis Michelangelo Roomas väga harva. Ta elas kas Carraras, Pietrasantas või Firenzes. Teateid Roomast saatsid talle sõbrad, kelle hulka oli viimastel aastatel siginenud kunstnik Sebastiano del Piombo, veneetslane, andekas meister, veneetsialikult hiilgav kolorist ja veneetsialikult osav intrigant. Ta oskas väga targasti ära kasutada mõningaid Michelangelo nõrku külgi ja võita tema usaldust. Ta õhutas Michelangelo vaenu Raffaeli vastu, keda pidas oma õnnelikuks võistlejaks, ja pärast seda kui Raffael oli surnud, nurus Michelangelolt välja soovituskirja kardinal Bibbienale, kellest oli saanud üks paavsti lähedasemaid inimesi. Kuid ta saavutas veel rohkem. Michelangelo andis talle terve rea joonistusi tema maalide jaoks, mis tõid talle väljapaistva meistri kuulsuse. Roomast hoidus Michelangelo eemale ka veel sellepärast, et seal elasid ta lepinguosalisel paavst Juliuse hauamonumendi ehitamisel. Hoolimata suurest sümpaatiast Michelangelo vastu meenutas Ageni kardinal talle ühtelugu, olgugi väga delikaatselt, tema kohustusi. Michelangelol oli seda õige raske kuulda, sest hauamonumendi valmimine ei edenenud tal muidugi ajapuuduse tõttu. Tõsi küll, kui ta kirjutas Carrarast või Pietrasantast oma sõpradele või korrespondentidele Rooma, mainis ta alati seda, et murrab marmorit ka paavsti hauamonumendi jaoks. Ent Juliuse pärijad seda just eriti ei uskunud, otsustades summade järgi, mis kunstnikule välja maksti. 1516. aastal oli ta monumendi arvel saanud 1500 tukatit, 1517-ndal ja 1518-ndal kummalgi 400 tukatit, 1519. aastal aga ei saanud ta enam midagi. Ta ei teinud sellest väljagi ega kurtnud selle üle isegi erakirjades. Ta mõistis, et tal pole mitte millegi eest saada.

Üldse olid Rooma ja sealsed suhted Michelangelo jaoks tagaplaanile nihkunud, Firenze asjad aga lähedasemaks muutunud. Kui 1519. aastal tehti juttu Dante põrmu üleviimisest Ravennast Firenzesse ja paavst andis selleks oma nõusoleku, mis otsustaski asja, sest Ravenna asus 1509. aastast alates paavsti territooriumil, avaldas Michelangelo soovi ehitada mausoleum suurele poedile, keda ta kõige rohkem austas. Neist plaanidest aga ei tulnud midagi välja, sest frantsisklased, kelle kloostrile Ravennas asuv

Dante mausoleum kuulus, osutusid kavalamaks, kui seda arvati: nad varastasid poeedi põrnu ja peitsid selle ära. Michelangelol aga oleks mausoleumi jaoks hiilgavaid motiive leidunud. Ega ta ilmaaegu polnud Dante poemi ühe eksemplari oma joonistustega kirjuks teinud. See käsi-kiri hävis ühe laevaõnnetuse ajal ja me ei oska selle kohta midagi öelda. Kuid kas Michelangelo teised teosed ja kõigepealt «Viimne kohtupäev» ei ole tulvil tõendeid tema vaimusugulusest «Jumaliku komöödia» loojaga?

Michelangelo ilmutas neil aastail isegi mõnevõrra suuremat huvi oma Firenze suhete vastu. Just nimelt sellesse perioodi kuulub tema kirjavahetus krahv Alessandro Canossaga, kes armastusväärselt kinnitas, et on perekonnadokumentidest leidnud viite Simone da Canossale, kes olevat Firenze *podestà*'ks olnud ja võis arvatavasti Buonarroti Simoni suguvõsa esivanem olla. Michelangelo rõõmustas selle teate üle nagu laps ja hakkas sedamaid unistama Canossa, «sugukonnalossi» omandamisest. Sellele lossile oli kuulsuse toonud Heinrich IV patukahetsusvisiit paavst Gregorius VII juurde, kes sel ajal oli külas lossi tolelaegse omaniku markkrahvinna Toskaana Mathilde pool. Canossa ei pidanud Michelangelo omandiks saama. Kuid ta otsustas kindlasti, et kui ta oma «esivanemaid» häbistada ei taha, peab ta mõisnikuks saama. Ta hakkas maad kokku ostma. 1520. aastal omandas ta Fattoio mõisa Rovezzanos, mis pani aluse tema suurmaamandile.

Ent Michelangelo ei unustanud ka oma kunsti. Kogu 1519. aasta teise poole töötas ta Kristuse marmorkuju kallal, mille oli talt tellinud Metello Vari Santa Maria sopra Minerva kiriku jaoks Roomas. 1520. aasta aprillis sai kuju valmis, kuid polnud veel pjedestaalile asetatud ega täiesti viimistletud. Samal ajal hakkasid tellijad teda kiirustama, et ta kuju Rooma saadaks, kuid Michelangelo viivitas — kas sellepärast, et ta tahtis selle kallal veel töötada, või sellepärast, et polnud tasu täielikult kätte saanud. Alles 1521. aasta jaanuaris, kui raha oli käes, läkitas ta figuuri oma õpilase Pietro Urbano, andeka kujuri, kuid kergemeelse noormehe saatel, keda ta San Lorenzo fassaadi valmistamise ajal väga hellitas, Rooma. Urbanole oli tehtud ülesandeks kuju pjedestaalile asetada ning lõplikult viimistleda. Töötanud aga juunist kuni septembri keskpaigani, oli Pietro kuju niivõrd ära rikk-

nud, et kaotas lootuse seda parandada, jättis kõik sinna-  
paika ja pani Roomast putku. Michelangelo pakkus seda  
tööd siis skulptor Federigo Fizzile, kes parandas, kuidas  
suutis, Urbano vead. Detsembris õnnistati kuju kirikus  
pidulikult sisse.<sup>1</sup> Ta asub seal ka praegu.

Minerva kiriku Kristusel ei olnud õnne. Ta kallal on  
töötanud kaks paari võõraid käsi. Olgugi et viimasel ajal  
kalduvad kriitikud pidama Michelangelo tööks hoopis suu-  
remat osa, kui nad arvasid varem, ja hindama kuju peh-  
memalt kui varem, tuleb tunnistada, et hoolimata figuuri  
täielikust viimistlusest ei kuulu ta siiski suure meistri  
parimate tööde hulka. Juba idee ise pole õnnestunud:  
Kristust on püütud kujutada füüsiliselt tugeva, ideaalselt  
hea kehaehitusega toreda mehena ja samal ajal on katsut-  
tud anda talle nukker ilme, inimsoo eest kannatamise  
hiljaaegse tragöödia pitser. Kujus on võitnud esimene  
tendants. Minerva Kristus — see on toosama *bel corpo  
ignudo*, kelle juures pole sugugi müstilise märtri pitserit  
märgata. Ainus järeleandmine, mida Michelangelo pidas  
võimalikuks kristlikule ideele teha, seisab selles, et Kris-  
tuse keha ja ta pea on Sixtuse kabeli kunstniku kohta  
modelleeritud haruldaselt mahedalt, peaaegu naiselikult.  
Mitte mingisuguseid atleetlikke vorme, mitte mingisugust  
paisutatud rinnakorvi ega liialt laiu õlgu. Tundub, nagu  
polekski seda kuju välja raiunud seesama käsi, mis  
Sixtuse kabeli plafooni alasti noormehi oli maalinud. Figuur  
on kahtlemata ilus ja teda on väga meeldiv vaadata, olgugi  
et keha keskosa varjab nüüd häbelik pronksvöö, millega  
dominikaanlased, kiriku peremehed, olid kiusatuse välti-  
miseks Kristuse niuded kinni katnud. Suure kunstniku  
peitlit on tunda paljudes detailides. Ent selle kuju juurest  
lahkud hoopis teistsuguse tundega kui näiteks «Moosese»  
juurest. Kuju muidugi meeldib, ent ta jätab külmaks, ei  
vapusta, sest tal puudub täiesti mikelandželolik *terribilità*.

Kristus on ainuke suurteos selle pealesunnitud tegevuse-  
tuse nelja aasta jooksul, mille kestel kunstnik, kui teda  
poleks segatud, oleks võinud lõpetada paavst Juliuse haua-  
monumendi. Kunstnik polnud siiski päriselt hooletusse  
jättnud tööd selle monumendi figuuride kallal. Me teame,

<sup>1</sup> See oli kuju teine eksemplar. Esimene, mille kallal Michelangelo  
Roomas töötama hakkas, ei valminud isegi toortöötluses, sest marmo-  
ris tulid ilmsiks mustad sooned. Selle marmorvisandi kinkis ta 1522.  
aasta algul Metello Varile. Kuhu visand on jäänud, seda me ei tea.

et kui Michelangelo Carraras ja Pietrasantas marmorit murdis, mõtles ta ka Juliuse hauamonumendi figuuridest. Need neli figuuri, mis pikka aega Firenze Boboli aia grottides seisis, nüüd aga Akadeemiasse üle on viidud, tõendavad, et kunstnik polnud oma kohustusi julma paavsti pärijate suhtes unustanud. Mitte ükski neist figuuridest pole lõpetatud. Nad on ligikaudu sama kaugel, kui 1505. aastal valmistatud evangelist Matteuse kuju. Just seepärast, et nad on selles staadiumis pooleli jäänud, annavad nad üliväärtuslikke näpunäiteid Michelangelo töö tehnika kohta ja on täiesti asendamatuks õppeabi-nõuks skulptoritele.

Nende viie lõpetamata figuuri kohta (kaasa on arvatud ka Matteus) käivadki nähtavasti Michelangelo enda sõnadele tuginevad Vasari näpunäited: «Neli «Vangide» lõpetamata figuuri võivad õpetada, kuidas saada marmorist figuure kindla teadmisega, et kivid ei lähe raisku. Meetod on selline. Kui võtta vahast või mingisugusest teisest kõvast aimest figuur ja panna ta veega täidetud nõusse, siis hakkab nimetatud figuur sileda ja ühetasase veepinna tõttu pikkamööda niiviisi üle veetaseme tõusma<sup>1</sup>, et alguses tulevad nähtavale ülemised osad, sügavamad aga, see on alumised osad, on vee all varjus; lõpuks aga avaneb ta tervenisti. Samasugusel viisil tuleb marmorist figuure välja raiuda, avades esmalt kõrgemad osad, seejärel aga järk-järgult madalamad.» Sellest meetodist pidas Michelangelo kinni «Vangide» kallal töötades.

Sedasama kinnitab juba üldisemal kujul, mitte üksnes üksikute figuuride puhul, ka Benvenuto Cellini. Rääkides oma skulptuuri käsitlevas traktaadis (peatükk VI) sellest, et meistril peab olema figuuri jaoks kaks mudelit, alguses väike, pärast figuuri enese suurune, kirjutab ta: «Michelangelo Buonarroti töötas mõlemal viisil<sup>2</sup>, kuid jõudnud pärast kauaaegseid kogemusi veendumusele, et väikestest mudelitest ei piisa, hakkas ta haruldaselt hoolikalt marmorfiguuri täpsele suurusele vastavaid suuri mudeleid valmistama. Seda olen ma San Lorenzo sakristeis oma silmaga näinud. Ja igaüks, kes asub töötama suure mudeliga, peab võtma sõe ja joonistama oma kuju peavaate (*la veduta principale*) nõnda, et joonistus oleks täpne.

<sup>1</sup> Oletatakse muidugi, et vett lastakse järk-järgult vähemaks.

<sup>2</sup> Tähendab, niihästi ühe, väikese kui ka kahe mudeliga.



*Alasti nooruk Eritrea sibüllli kohal (Sixtuse kabel).*



*Prohvet Jeremia (Sixtuse kabel).*

Sest kes pole joonistusele tarvilikku tähelepanu pööranud, seda petavad raudriistad sageli. Ning parim meetod, mis üldse on olemas, on see, mida kasutab suur Michelangelo. See seisab järgmises. Pärast seda, kui peamine vaade<sup>1</sup> on joonistatud, on vaja alustada sellest küljest ja marmor peitliga maha raiuda nii, nagu oleks tahetud figuuri poolreljeefina teha, ja niiviisi avada kord-korralt kogu figuur.»

Mõlema kunstniku üksmeelsest seletusest nähtub, et Michelangelo marmori töötlemise meetod oli, võrreldes endistega, kus figuur «avati» ühtaegu igast küljest, uuenduseks. Michelangelo uuendus on väga tüüpiline, kui meelde tuletada, et ta alustas oma kuulsat skulptoriteed reljeefidega ja et tema esimesed reljeefid reetsid maalikunstnikku, kes polnud veel loobunud oma kunstist.

Kõik need andmed Michelangelo tehnika kohta, mida on teatanud ta õpilased ja austajad, kajastavad muidugi kunstniku enda arvamusi. Neil aastail usaldas ta võibolla ka ise oma mõtteid paberile panna. Kuid enne surma hävitas ta suurema osa oma märkmetest ja joonistustest, samuti ka oma noorpõlve värside. Aga ka hilisemates, säilinud lüürilistes tundeavaldustes pöördus ta korduvalt nende mõtete juurde tagasi, kasutades mõtisklusi kunsti üle poetiliste paralleelidena omaenda elamustele.

Siin on näiteks kõigepealt tema järjest korduv püha veendumus kõige üldisemalt väljendatuna:

Heal kunstnikul ei leidu kavatsust,  
mis marmor enda katte all ei peidaks.  
Ja avab selle tema meistikäsi,  
mis loova mõttele on kuulekas.

Vististi turgatas tal just niisugune vormel esmakordselt pähe siis, kui ta võõraste käte poolt rikutud marmorrahnus nägi — just nimelt nägi! — omaenda Taavetit, mille ta «avaski» hiljem oma geniaalse peitliga. Kuid ta ei avaldanud värssides mitte ainult üldisi kaalutlusi. Tema tunded, mis neid ka põleks esile kutsunud, leidsid üsna sageli väljenduse, mille olid dikteerinud kunstniku harilikud muljed. Üks madrigale algab nõnda:

---

<sup>1</sup> Peetakse silmas seda risttahukakujulise marmorkangi pinda, millest peab algama töö ja mis valmis töö puhul on vaatleja poole pööratud.

Et kõvast kaljupangast välja tuua  
raidkuju elavat võiks, Donna,  
seks käsi peitliga taob marmorit:  
pank väheneb, ent täpsemaks saab kuju.

Aga ühes viimastest luuletustest tahaks ta nagu seletada  
Cellini äsjatsiteeritud sõnu:

Kui taeva õnnistusel võtab nõuks  
kunst anda elavana mõnda kuju,  
siis kavatsus võib luua esialgu  
modelli lihtsa, lihtsas materjalis.

Ent kunstil veel teistsugune on sünd.  
See toimub siis, kui vasar vilkas töös  
taob kivipanka, varjutab siis kuju  
kõik ilu, mida näinud on eelpõlved.

See tähendab, et niisuguse tulise loomuga kunstniku jaoks, nagu oli Michelangelo, ei kõrvalda ükski mudel intiimset suhtlemist «elava» — Michelangelo armastas seda epiteeti — kiviga. Peitel ja vasar peavad tõelise kunstniku käes liikuma vabalt ega tohi olla seotud paratamatu tarvidusega jäljendada iga hinna eest mudelit. Mudelit kopeerida võib keskpärane meister, sest kopeerimine annab vaid elutu, sädemeta teose.

Sellal kui Michelangelo paavst Juliuse hauamonumendi figuuride kallal töötas ning Carrarast ja Pietrasantast toodud marmorrahnudest neli «Vangi» «avas», pidi ta jõudeajal, vasar ja peitel käes, palju kordi neid mõtteid loomispinges läbi arutama ja nende jaoks siiraid poeetilisi kujundeid otsima.

Hiljem meenusid need talle ja ta pani nad paberile.

### **Hadrianus VI. Clemens VII troonile astumine. Medicite kabel San Lorenzos ja Laurenziana**

Vahepeal jõudsid paavst Leo elupäevad õhtusse. Liigsöömine oli lõplikult laostanud tema niigi nõrga organismi. Võib-olla kiirendas lõppu ka mürk, nagu oletasid kaasagseud. Paavst Leo X suri 1. detsembril 1521. aastal. Tema

asemele astus Püha Peetruse troonile Hadrianus VI, rahvuselt hollandlane, esimene mitteitaallane pärast suurt lõhet ja Martinus V valimist, ning viimne mitteitaallane, keda tollest ajast saadik kuni meie päevini tiaaraga on kroonitud.

Hadrianus oli väga usklik inimene ja kavatses paavstiks saades päris tõsiselt kõik oma jõud allakäiva usu tugevdamiseks ning kiriku autoriteedi tõstmiseks pühendada. Mitte miski muu teda ei huvitanud. Ta oli kunsti vastu täiesti ükskõikne ja nimetas antiikseid kujusid põlglikult paganlikeks puuslikeks. Ta käskis sulgeda Belvedere, kus asusid Julius II ja Leo X kõige väärtuslikumad antiikkunsti kollektsioonid, ja pühkis nagu luuaga minema kogu pajatsite, lauljate ja moosekantide karja, kes oli lõbustanud ta eelkäijat. Linnas ei olnud kuulda enam lõbusaid laule, tänavailt kadusid hiilgavad rongkäigud, keegi ei tohtinud kõssatagi ka kõige tagasihoidlikumast teatrietendusest. Hadrianus kogus kiriku kuuluseks riigikassasse raha ja seadis kuuriates jalule korra, mis lõbusat elu armastava Leo ajal laokile oli jäänud. Roomal hakkas igav. Roomlased vihkasid nende valitsejaks saanud valju munka ja kui ta poolteist aastat hiljem suri, ehtisid nad teda ravinud arsti maja lillevanikute ja kirjadega: «Isamaa päästjale». Kardinalid, kelle elu Hadrianuse askeetliku ikke all polnud samuti meeldiv olnud, otsustasid konklaavil, et lõbus elu on tähtsam kui võitlus protestantismiga. Nad andsid valitsemisohjad Leo lellepoja Giulio Medici kätte, olles kindlad, et ta hakkab jälle metseenlust harrastama, katoliku kiriku huve kaitsma ja heatahtlikult suhtuma prelaatide nii väikestesse kui ka suurtesse patustustesse. Uus paavst võttis nimeks Clemens VII.

Kas kardinalide lootused kõigis asjus täitusid, sellest pole mõtet praegu rääkida. Tähtis on, et kohe algusest peale osutus täiesti õigeks ootus, et paavsti õukonnas elustub jälle metseenlus. Kunstnikud, kes Hadrianuse ajal julguse olid kaotanud, muutusid hea äri lootuses rõõmsamaks. Michelangelole oli see paavstliku metseenluse uus paroksüsm ebameeldivaks üllatuseks.

Kui kardinal Giulio tühistas San Lorenzo fassaadi kaunistamise lepingu, oli Michelangelo, kes selle tööga oli juba harjunud, väga löödud. Niipalju mahavisatud vaeva! Vähehaaval aga lahtus ülekohtu kibedus ja ta hakkas

uuesti tööle paavst Juliuse hauamonumendi kallal. Leo X ja kogu Hadrianus VI pontifikaadi kestel oli ta ametis monumendi kallal: raius välja nelja «Vangi» ning skitseeris feisi osi. Selle töö juurest kiskus teda ära paavst Clemens VII uus tellimus: kunstnikule tehti ülesandeks ehitada Medicite surnud perekonnaliikmete jaoks kabelmausoleum.

Juttu oli sellest juba ammu, siis kui Clemens oli alles kardinal. 1520. aasta algul, kui ta teatas, et võtab marmori, mille Michelangelo Firenzesse oli toonud, oma vajadusteks, andis ta kunstnikule mõista, et leiab tema talendile teistsuguse rakenduse. 1520. aasta märtsi algul informeeris ta Michelangelot oma plaanidest. Sama aasta sügisel hakkasid need plaanid konkreetset kuju võtma. 23. novembril saatis Michelangelo Roomas viibivale kardinalile sama San Lorenzo kiriku juurde kuuluva uue kabeli projekti; kabelis oli ette nähtud neli vabalt seisvat mälestussammast Medicite perekonna liikmetele: Lorenzo Tore-dale, tema vennale Giulianole, pojale Giulianole ja poja-pojale Lorenzole. Pärast üksikasjalisemaid läbirääkimisi hakkas Michelangelo juba 1521. aasta märtsi lõpus töö-tama Medicite kabeli kallal ja veetis kogu aprilli Carraras marmorit murdes ja joonestusi tehes. Firenzes ehtasid tema käealused sellal juba kabelihoonet. Suvel esitas Michelangelo sarkofaagide joonestused, kardinal aga palus septembri lõpul Saksamaale sõites veel kord kunstnikku, et ta tööd ei katkestaks.

Paavst Leo surm pidurdas tööd, sest kardinal ei saanud kogu Hadrianus VI pontifikaadi kestel kuurialt rahalist toetust. Ent niipea kui ta pärast Hadrianuse surma paavsti trooni endale sai, pani ta asja täie hooga liikuma. 1523. aasta detsembris käis Michelangelo Roomas, kus paavst püüdis teda Julius II pärijate pretensioonide puhul rahustada, palus veel kord kiirendada töid kabelis, mida kattis juba kuppel, ja tegi talle ettepaneku ehitada hoone Medicite raamatukogu jaoks. Ta keelitas Michelangelot mungaks astuma, lubades teda kindlustada rikkalike benefiitsidega. Et aga Michelangelo kategooriliselt keeldus, siis määras paavst talle alatise pensioni 50 tukatit kuus, tolle aja kohta tohutu summa. Nii benefiitsidega meelitamisel kui ka rikkalikul pensionil oli üks ja sama eesmärk — kinnistada kunstnik ja ta genius ainuüksi paavstitrooni juurde. Olgugi et Michelangelo viimase

variandi, pensioni, vastu võttis, sellest hoolimata kogu situatsioon — lahendamata hauamonumendi asi, pooleli-olev uus kabel, lõplikult kujunemata plaan hauamonumentide paigutamise kohta kabelis, alles arutlemisstaadiumis olev raamatukogu projekt — kõik see muutis kunstniku pikaks ajaks rahutuks ja närviliseks. Kuid paavst Clemens kiirustas. Jälle tuli uute paavstlike kapriisidega vintsutatud vaesel kunstnikul veenda Clemensit, et «arhitektuur ei ole tema eriala», samuti nagu Sixtuse kabeli plafooni esimeste projektide aastail veenis ta Juliust, et «maalikunst ei ole tema eriala». Ta tahtis olla kujur, töötada Juliuse mälestussamba või Medicite sarkofaagide kallal, aga teda pandi ehitama hooneid — esmalt San Lorenzo uut kabelit, pärast raamatukogu. Ta pidi tegema kõike, mida talt nõuti.

Michelangelol oli abiline, miniaturist Stefano, nähtavasti hea meister, kuid väljakannatamatu inimene. Ta abistas kunstnikku tublisti küll marmori hankimisel ja selle kohaletoimetamisel kui ka kabelihoone ehitamisel, kuid ei lasknud mööda juhust, kui sai talle mõne vembu mängida. Sellest jutustab Michelangelo üksikasjaliselt ise oma sõbrale Pietro Gondile 26. jaanuaril 1524. aastal saadetud kirjas: «See tänamatu närukael paistabki silma selle poolest, et kui teda hädas aitate, räägib ta, et annate talle oma ülejääkidest. Kui teete talle ülesandeks mingisuguse töö tema enda kasu pärast, kinnitab ta alati, et olite selleks sunnitud ja tegite seda sellepärast, et ise teha ei osanud. Kõigi heategude kohta, mis talle tehakse, ütleb ta, et neid oli heategija hädasunnil teinud. Kui talle osaks langenud heated on aga niivõrd silmanähtavad, et neid eitada on võimatu, siis see tänamatu ootab, et tema heategija teeks mõne avaliku eksisammu ja annaks seega talle põhjust teda enam-vähem veenvalt laimata ning niimoodi pääseda kohustustest tema vastu. Nii on ta kogu aeg minu suhtes käitunud. Veel kellelgi pole olnud minuga tegemist — ma räägin käsitöölisest — ilma et ma talle kogu südamest head poleks teinud. Kuid mingisuguse minu veidruse või meeletuse (*bizzarreria o pazzia*) pärast — nad kinnitavad, et minuga seesugust juhtub —, mis kahjustab ainult mind, hakkavad nad mind laimama ja kiruma. Nii tasutakse kõigile korralikele inimestele... Kui ma talle (Stefanole) aga ilma õigustuseta ära ütlen ja tema asemele teise võtan, siis, olgu mul või tuhat korda

õigus, hakatakse *piagnone*'de<sup>1</sup> seas minu kohta pasundama, et ma olevat kõige suurem äraandja, keda meie linn kunagi näinud on.»

See Stefano iseloomustus võis olla üksnes vallandamise motiveeringuks ja ennustajaks. Kuid nähtavasti ei öeldud talle ära enne, kui kabeli kuppel ühes seda krooniva ärklitorniga lõplikult valmis oli. Selle töö lõpetas Stefano enne maikuud ja varsti pärast seda võttis Michelangelo oma peaabiliseks Antonio Mini.

Kabelihoone ise — teda nimetatakse San Lorenzo Uueks Sakristeiks —, ta kuppel ja ärklitorn olid üldise vaimustuse objektiks. Keegi olevat isegi öelnud, et Michelangelol on see paremini õnnestunud kui Brunelleschil. Seejuures peeti silmas muidugi Brunelleschi ehitatud Firenze toomkiriku kuplit ja ärklitorni<sup>2</sup>. Ent Michelangelo vastanud järsult sellele märkusele: «See on tehtud võib-olla teisiti, kuid mitte paremini.» Brunelleschit, samuti ka teist geniaalset arhitekti — Bramantet, kuigi see talle palju meelehärmi oli teinud, austas ta väga, sest kunst oli talle alati kõige tähtsamaks ja absoluutseks kriteeriumiks.

Edu ei leevendanud kunstniku hingelist rahutust, mille olid esile kutsunud rasked ja keerulised töötingimused ning piinarikkad isiklikud elamused paavst Juliuse hauamonumendi pärast. Juliuse huvide kaitsmine jäi Francesco Maria della Rovere, Urbino hertsogi hooleks, kes polnud sugugi Medicite sõber, sest paavst Leo oli võtnud talt ta valdused, et need oma vennapojale Lorenzole, Piero pojale anda. Kuigi Clemens isiklikult ei näidanud tema suhtes üles mingit vaenulikkust, esitas Francesco Maria Michelangelo vastu hagi, sest kunstnik töötas Medicite jaoks. Vähe sellest, Roomas ja Firenze levitasid Michelangelo vaenlased kuulujutte — ja ta teadis neid —, et paavst Juliuse lõpetamata mälestussamba arvel saadud raha paneb ta intresse kandma. Kõik see mõjus Michelangelole väga. Need pahandused viisid lõppude lõpuks selleni, et ta kaotas täiesti enesevalitsemise, katkestas töö, loobus

---

<sup>1</sup> Nii nimetas ennast Firenze jõuka elanikkonna revolutsioonilisem osa. Savonarola ajal hüüti *piagnone*'deks («nutjateks») kõiki tema poolehoidjaid. Niisuguse hüüdnime said nad sellepärast, et kaduvaid vooruslikke aegu «taga nutsid».

<sup>2</sup> Oigemini mitte toomkiriku kuplit ja ärklitorni, vaid sama San Lorenzo kiriku niinimetatud Vana Sakristeid, mille oli ehitanud Brunelleschi.

oma pensionist ja kolis paavsti poolt talle San Lorenzo kiriku juurde määratud majast ära. Ta sõpradelt ja paavstilt eneselt nõudis palju vaeva, et teda veenda uuesti tööle asumata. Selleks pidi Clemens isiklikult Michelangelo ja Julius II pärijate vahelist tüli lahendama. Asi lõppes, nagu teame, kompromissiga: Michelangelo kohustus raiuma mitte vabalt seisva, vaid seinaga vastu toetuva mälestussamba. Kunstnik hakkas jälle pensioni vastu võtma ja pöördus oma majja tagasi.

Oma tööde puhul määras ta kindlaks sellise korra. Et kabelihoone oli selle aja jooksul, kui della Roverega käisid vaidlused ja läbirääkimised, valmis saanud ja uute mõõtmetega Juliuse hauasammas nõudis, nagu talle näis, vähem aega, hakkas ta tõsiselt tegelema kabeli figuuridega. Tema projektidel oli mitu äärmiselt huvitavat staadiumi. Nende juures me peatuma ei hakka. Lõplik, ellu viidud projekt kujunes järgmiseks. Seinaga altari vastas asuvad madonna ja lapsukese ning Medicite kahe pühaku Cosma ja Damiani kujud. Sarkofaage ei ole neli, vaid ainult kaks, teineteise vastas — Urbino Lorenzole ja Nemours'i Giulianole; vanemad võimukandjad, Lorenzo ja Giuliano, sarkofaage ei saanud. Iga sarkofaagi kujundus on lihtsam esialgselt kavatsetust; kunstnik oli loobunud ideest anda nelja jõe kujud ja säilitanud ainult neli lamavat figuuri — «Päeva», «Õhtu», «Öö» ja «Homniku», kaks mehe- ja kaks naisekuju. 1525. aasta oktoobri ja 1526. aasta aprilli vahel oli üheksast figuurist seitse juba töös ja töötati väga pingeliselt. Medicite pühakuid ta isiklikult ei alustanudki ja neid tegid hiljem kaks käealust meistrit — Raffaello da Montelupo ja *fra* Angelo Montorsoli.

Michelangelo aga ei pidanud saama rahulikult anduda loomingule, mis teda siingi kaasa kiskuma hakkas. Paavst Clemens oli end poliitilistesse afääridesse niivõrd sisse mässinud, et kogu paavsti riigikassa oli viimseni tühi. Michelangelole ei makstud enam tema pensioni. Paavsti käsilased nõudsid, et ta töötaks, ent tasu talle keegi ei maksnud. Kuna Clemens ei seganud end enam Juliuse pärijate ja kunstniku vahelisse vaidlusesse, hakkas Urbino hertsog uuesti häält tõstma. Ning Michelangelo ei saanud jälle rahu ja kaotas töövoime. 1526. aasta 1. novembril kirjutas ta preester Francesco Fattuccile, paavsti usaldusmehele, väga erutatud kirja, milles on juttu nii Juliuse

mälestussambast kui ka töödest San Lorenzos. Kirjas on kuulda jälle sellesama ebakindluse, peataoleku ja peaaegu meelegeite noote. «Ma tean,» kirjutab ta, «et Spina<sup>1</sup> kirjutab neil päevil Rooma ja rääkis õige ägedalt sellest, kuidas on lood Juliuse mälestussambaga. Kui ta käitus milleski vääriti, arvestades meie praegusi aegu, siis süüdi selles olen mina, sest ma palusin teda tungivalt sellest kirjutada. Võimalik, et praeguses hingelises seisukorras (*la passione*) olen ma ütelnud üleaurust. Ma sain hiljuti sõnumi, mis hirmutas mind väga — et Juliuse sugulased on minu suhtes äärmiselt vaenulikult meeletatud... Kui ma pole osanud kõike kirjeldada nagu kord ja kohus, et te sellest aru saaksite, siis ärge imestage, sest ma olen täiesti pea kaotanud. Te teate, missuguses seisukorras ma olen.»

Pärast seda kirja kuni 1531. aastani ei maini Michelangelo enam ühtki tema hinge piinavat loominguküsimust, sest poliitilised sündmused arenesid tormiliselt ning traagiliselt ja tõmbasid ta oma keerisesse mitte enam kui kunstniku, vaid kui kodaniku.

Nendest sündmustest peab rääkima põhjalikumalt.

### Rahutused Itaalias. Mediceite väljaajamine

Bologna konkordaat ei teinud lõppu vööramaisele interventsioonile Itaalias. Hispaania ei leppinud Milaano annekteerimisega Prantsusmaa poolt. Kuningas François pidi kümme aastat pärast Marignano lahingut uuesti Alpid ületama, et Hispaaniale otsustavat lööki anda. Lööki antigi, ent mitte Hispaaniale.

1525. aasta veebruaris purustasid Karl V, Hispaania kuninga väed Pavia lahingus prantslased ja kuningas François langes vangi. Itaaliat ähvardas perspektiiv, et nii ta põhja- kui ka lõunaosa langevad Hispaania kätte.

Oli selge, et kui selline olukord püsima jääb ning rahulepinguga sanktsioneeritakse, siis muutuvad kõik Itaalia riigid Karli vasallriikideks. Oleks juba lihtsam, kui Milaano hertsogkonnas kinnituksid prantslased, sest siis jääks lootus, et põhja- ja lõunapoolsed «barbarid» purevad üksteist surnuks. Nüüd aga, pärast Paviat, oli vaja suuri pingutusi, et prantslasi sõdima meelitada. Veneetsiat,

<sup>1</sup> Paavsti agent Firenzes.

Firenzet ja eriti paavsti oli haaranud pöörane ärevus. Kõik said aru, et on vaja teha kõik võimalik, et Itaalia raudsete pihtide vahele ei satuks. Kuid just nüüd, millal pääsemine seisis suurimas otsustamiskindluses, ei leidnud Clemens seda eneses ja kaldus nõuandjaid kuulates kord ühele, kord teisele poole. Isegi Veneetsia poliitikud, alati targad nagu maod, targutasid, ent ei tegutsenud.

Paavsti välispoliitikat juhtis neil aastail tegelikult Francesco Guicciardini, kuulus ajaloolane, kes kõige energilisemalt veenis paavsti katkestama suhted Hispaaniaga. Ta pidas Hispaania purustamist, muidugi teiste riikide toetusel, täiesti teostatavaks. Ta plaanitses liitu Rooma, Veneetsia, Firenze, šveitslaste, Prantsusmaa ja Inglismaa vahel, ja kõik läks õnnelikult. Paavst laskis end pikkamisi veenda. Páris 1526. aasta algul kolis Guicciardini Bolognast Rooma ja koondas tegelikult enda kätte kõik keerulised läbirääkimised uue liiga üle. Kui 26. mail liiga moodustamisel leping Cognacis (Prantsusmaal) alla kirjutati, määras Clemens ta kogu kirikuriigi ja sõjaväe asevalitsejaks (*luogotenente*). 18. mail aga määrati Firenzes viis prokuraatorit kaitse alal, kes valisid kantsleriks ja oma kolleegiumi provediitoriks Machiavelli.

Kuid Clemens rikkus kogu asja oma kõhklustega, sellega, et ta ei soovinud ohverdada Medicite dünastia huve Itaalia ühisele üritusele, ihnsusega, nürimeelsusega, kartusega usaldada Liiga väed tublide väejuhtide alla — hispaanlaste vastu tegutseva Liiga armee etteotsa oli pandud kaks kõige andetumat kindralit: Francesco Maria della Rovere — Urbino hertsog, kes Michelangelole nii palju peavalu oli valmistanud — ja krahv Rangone. Karl V vägede ülemjuhataja Bourboni hertsog edestas osavate manöövritega vaenlast ja liikus kiiresti Rooma peale.

Liiga väed liikusid aeglaselt Bourboni armee taga, kaitsetu paavst Vatikanis aga värises hirmust. 1527. aasta 7. mail oli Rooma ühe hoobiga vallutatud ja algas ta rahu-lik mitmepäevane rüüstamine. Liiga väejuhtidel jäi üle vaid Igavese Linna ilusat tulekahjukuma imetleda. Clemens oli enese Püha Inglise lossi lukustanud, Benvenuto Cellini aga, saanud paavsti kahurväelaseks, kihutas julgemaks muutunud purjus palgasõdureid kindluse müüride tagant kahurikuulidega minema. Guicciardini kasutas kogu oma kõneosavust veenmiseks, et riisumisega ametis olevate palgasõdurite ründamine töötab kindlat edu — tema

kõnekunstil aga polnud mingit tagajärge. Kindralid ei liigutanud sõrmegi. Rooma katastroofist teada saades hakkas Firenze mässama ja ajas Medicid uuesti minema. Vabariik ärkas veel kord ellu.

Revolutsioon Firenzes sundis Clemensit õige ruttu oma poliitikat muutma.

Paavst leppis kiiresti Hispaaniaga ära. Rooma oli talle abutiseks, Firenze aga pärusvalduseks. Tal oli vaja, seni kui ta elus oli, hävitada vabariik ja anda Firenze oma suguvõsa kätte, kindlustada seal Medicite dünastia. See oli peamine eesmärk, mille saavutamiseks oli Clemens nõus kõigega. Kuna Firenze alistamiseks oli hädatarvilik Hispaania sõjaline abi, oli paavst nõus kõigi tingimustega, mida esitas Hispaania kuningas Karl Habsburg, kes oli ühtlasi ka Saksamaa kuningaks. Hispaania, Saksamaa ja paavsti liit Firenze vastu, kusjuures Prantsusmaa ja Veneetsia jäid erapooletuks, otsustas asja. Firenzlased ei jätkunud ei inimesi ega raha, et jõudude tohutu ebavõrdsuse juures edukalt võidelda.

Ent kui algas sõjategevus ja linn nõrkemata ning julgust kaotamata seitsme kuu jooksul vastu oli pidanud, levis Itaalias imestuselaine. Francesco Guicciardini kirjutab oma «Märkmetes»: «Firentselased panevad vaenlasele vastu juba seitse kuud, kuna keegi ei arvanud, et nad suudavad vastu pidada seitse päeva.»

Kui Firenzes teada saadi, et paavst polnud keisriga mitte üksnes ära leppinud, vaid temaga ka liidu sõlminud — see toimus 1529. aasta 29. juunil Barcelonas — siis mõistsid firentselased, et on tulemas võitlus elu ja surma peale. Nad hakkasid selleks jalamaid ette valmistuma. Firenze kaitsmine on Itaalia ajaloo üks suurepärasemaid lehekülgi.

Kõige tähelepanuväärsem selles epopöas on see, et püramise ajal valitses linnas raugematu entusiasm. Inimesi oli nakatanud mingi eriline meeleolu. Teadmine, et on vaja kaitsta vabariiki, võidelda kõike ohverdades kontrerevolutsiooni vastu, ühendas kogu Firenze elanikkonda, välja arvatud rikkad ning paavsti ja Medicite nuhid, keda külluses leidis kirikutes ja kloostrites. Vana kaupmeeste pesa, kus oli elatud kahekordse raamatupidamise seaduste järgi ja kummardatud kuldvasikat usinamalt kui Imprunetta Madonnat, unustas äkki kokkuhoiuseadused. Nüüd polnud kellelgi millestki kahju. Luksuslikud villad linna

külje all, mis võisid vaenlasele varjupaigaks olla, lõhuti armutult maha ja omanikud ise töötasid nende lammutamise kallal eriti agaralt. Varjurikkad salud, uhked viljapuuaiad, lopsakad viinamarjaistandikud langesid kirka- ja kirvehoopide all. Kedagi ei kohutanud nälg ega puudus. 1530. aasta aprillis ilmus käskkiri, mis kohustas kodanikke toitusorganitele kindla hinnaga ära andma kõik olemasolevad teraviljatagavarad, jättes endale vaid ühe koti (3 staiot — 3 vakka) inimese peale. Keegi ei nurisenud, kõik andsid. Hobuse- ja eesliiha muutus sellal luksuseks. Püüti kasse ja rottegi. Piiramise lõpul toitus kogu elanikkond rukkileivast ja veest, kusjuures puhast leiba said üksnes sõdurid. Teised küpsetasid leiba kliidest.

Battista della Palla, Michelangelo sõber, kirjutas Firenzest kunstnikule: «Ma ütlen teile, et ma ei tunne mingit hirmu, vaid hellitan koguni kindlat lootust kuulsusrikkale võidule, viimasel ajal aga on mu südames suur rõõm. Kodanikud ei hooli sugugi rahalistest kahjustest ega elumugavustest, mis neid villades ümbritsesid. Valitseb üksmeel ja imekspandav ägedus, tuline tung päästa vabadust.» Kümned teised tunnistajad kinnitavad neid sõnu. Linn ei jätnud sugugi rõhutada muljet. Ainus, mille poolest elu tavalisest erines, oli kirikukellade helina puudumine öösiti. Kõik muu oli nagu alati, seni kui blokaad ei katkestanud ühendust välismaailmaga. Lapsed käisid koolis, poed olid avatud, kuigi äriomanikud ja -teenijad kauplesid, mõök võöl, kiiver peas ja pantser seljas; väljakuil valitses elevus, tänavail helisesid laulud. Aeg-ajalt kostis muusikat.

Kindel otsus saavutada võit juhtis kõiki. Ega Battista della Palla ilmaaegu kirjutanud, et ta südames on suur rõõm. See oli rõõm teadmisest, et kõik alatu on minema uhutud, et on ilmunud mingi kõrge eesmärk, aus ja omakasupüüdmatu, et tahaks kõike unustades teenida seda eesmärki. Revolutsiooniga kättevõidetud kodumaa ja vabadus olid hädaohus. Oli vaja kaitsta revolutsiooni saavutusi, nagu hiljem ütles Machiavelli, «hüllumeelse kombel» (*all'impazzata*). Isegi kui asjad läksid halvemini, kodanike meeoleu ei langenud. Näiteks kirjutas Kümnekolleegium märtsis Firenze saadikule Pariisis: «Me oleme valmis kogu oma vara pigem panti panema kui türannia ikke alla tagasi pöörduma... Me oleme valmis kandma mis tahes koormat, et päästa vabadust, mille õndsust tunneme seda rohkem, mida metsikumalt möllab võitlus tema pärast. Me

ei karda mitte midagi...» Pisut hiljem aga, saanud teada Empoli langemisest, mis oli Firenzele tõeliseks katastroofiks, kirjutas poet Luigi Alamanni: «Kui ma siinamaani täitsin oma kohuseid lihtsalt innukalt, siis nüüd hakkavad neid täitma lausa kirglikult, ja teen kõik, mis minu võimuses.» See, et kaupmehed ja käsitöölised, kes enne olid tervenisti haaratud oma isiklikest asjadest ja ükskõiksed ühiskondlike vastu, muutusid patriootideks ja revolutsiooni eest võitlejateks, oli esmajärgulise tähtsusega fakt. Selliseid muutumisi on Firenze ajaloo esinenud ka varem: 1313. aastal võitluses Heinrich VII interventsioonikatsede vastu, 1494. aastal — Charles VIII sissetungi ajal. Kuid iialgi polnud nad nii mehised ja majesteetlikud olnud. Millest kõneleb see firentselaste viimane ümberkujunemine?

Ta räägib sellest, et tuntud teesi Itaalia moraalsest langusest renessansi ajal tuleb võtta väga suurte reservatsioonidega. Esines muidugi perekonnalaostumist ja lodevust, ohjeldamatut egoismi, põhimõttelageduse pidupäevi. Kõike oli. Ent kus? Missugustes ühiskonnakihtides?

Seni kui kommuunides valitses rahvalik vaim, vaba kodanikkonna vaim, uhke ja sõltumatu, ega olnud saabunud veel türannia, et vabariiklikke vabadusi ikestada, polnud äsjakirjeldatud nähtused sugugi harulduseks. Harulduseks muutusid nad siis, kui hakkas valitsema türannia. Türannia võttis rahva õlgadelt poliitilised mured, sest ta haaras enda kätte kogu poliitilise võimu. Kodanikele jäi erahuvide — majanduslike, sotsiaalsete, kultuuriliste, olustikuliste huvide valdkond. Seetõttu atrofeerus aegamööda vahetu vabadustunne, poliitilise mõtte vaba lend. Kui neis tärkasidki poliitilised ideed, mis türannia vaadetega ühte ei langenud, siis degenererusid need vandenõudeks, s. o. mingiks niisuguseks, mis kardab päevavalgust, linnaväljaku avarust, peidab end õelalt ja arglikult pimedusse.

Türannia ei takistanud kultuuri — kirjanduse, kunsti ja filosoofia arenemist. Kultuur kaunistas türanni pealinna ja ajendas mõnda humanisti ja poeti võimukandjaile panegüürikaid laulma.

Türannia võimu all andis Itaalia kodanlus maailmale renessansi suurimad saavutused. Kuid türannia võimu all näitas ta maailmale ka seda, mida nimetatakse Itaalia moraalseks languseks. See oli medali tagakülg. Renessansi kultuuri on loonud Itaalia kodanlus, täpsemalt, selle rikkaim kiht. See maksis õukondade kõrval kinni humanistid,

poeedid, kunstnikud, ühesõnaga — intelligentsi. Moraalne laostumine oli täielikult haaranud uhkeid vürstilosse ja suurkodanluse maju. Sellesse bakanaali andis oma osa ka tolle aja intelligents. Ent moraalne laostumine ei puudutanud ei kodanluse alamkihte, käsitöölisi ega töötavaid klasse. Nende vaim jäi terveks, neis polnud kustunud vabadusiha ja oli säilinud kodumaa-armastus. Selles osas avaldasid nad renessansi kultuurile määratu suurt mõju. Külmskeptsism ei puudutanud neid ega kaitsnud niisuguste ideeliste epideemiatega nagu haiglane usk Savonarola ennustustesse ja peaaegu üldine usuhullustus Firenze piiramise päevil. Kuid see ei takistanud neid ei Savonarola ajal ega raskeil piiramispäevil tegemast tööd, mis neil silmapilkudel poliitiliselt kõige vajalikum oli. Eriti ei seganud usuuim 1530. aastal kirikute ja kloostrite varakambreid läbi puistamast ja võtmast vaimulikkonnalt kõik, mis kaitsmisel kasulik võis olla. Usulised loosungid olid tollal tihtilugu sildiks poliitilistele ja sotsiaalsetele püüdlustele. Münsteri kaitsmisel, mis toimus peaaegu ühel ja samal ajal Firenze piiramisega, esines anabaptistide usulistes tõekspidamistes juba esimesi ähmaseid kommunistlike utoopiate jooni.

### Firenze piiramine. Michelangelo poliitilised vaated

Et aru saada Michelangelo osast Firenze kaitsmisel, on vaja hästi teada klassijõudude vahekorda linnas piiramise ajal.

Millised elanikkonna rühmitused etendasid juhtivat osa kaitsetöödel ja kaitsmisel sooritatud kangelasategudes? Kus pesitses patriootiline entusiasm? Vastus on lihtne: rahvahulkades, täpsemalt, kodanluse alamkihtides, käsitöölistes, tsunftivälistes töötajates, kõigepealt aga tööliiskonnas.

Neis, nendes klassirühmitustes, kes poliitiliselt arrabiade, «pööraste» (*arrabiati*) parteiks olid kujunenud, toimusidki just pidevad energiapursked, mis linna kaitsevõimet ja ohvrimeelsust vajalikul kõrgusel hoidsid. Partei nimetus polnud uus. Savonarola ajal nimetati arrabiadeks prohveti verivaenlaste, rikka kodanluse parteid, kes visalt ta diktatuurile vastu pani, lõppude lõpuks aga soodsat olukorda kasutada oskas ja ta kukutas. Pärast Mediceite langemist 1527. aastal hakkasid end arrabiadeks

nimetama radikaalid, Medicite kõige vihasemad vastased, pärastpoole aga kõige ägedamad vabadusvõitlejad. Nende tuumik oli väiksearvuline, kõigest kaheksasada-üheksasada meest. Ent kriisipäevil, kui enamik instinktiivselt julgematelt ja energilisematelt abi otsis, liitusid arrabiaatidega suured *piagnone*'de rühmitused. Viimased moodustasid linnas rõhuva enamuse, kuid neil endil ei olnud tugevat organisatsiooni ja nad võtsid endale niisuguse nime Savonarola mälestuseks; *piagnone*'deks hüüdsid neid alguses vastased, hiljem aga hakkasid nad ise end samuti nimetama.

Arrabiaate värvati peamiselt noorematest tsunftidest. Teisiti öeldes, need olid vaesemad käsitöölised, kes tõmbasid endaga kaasa tsunftivälised töötajad. Kuid nende hulgas leidis ka üksikuid suurkodanluse esindajaid. Eesotsas seisis haritud inimesed, alguses Baldessare Carducci, hiljem Dante da Castiglione. Nende mõju kasvas seda enam, mida halvemaks läks olukord — uus tõend, et kogu linna vaim ei vankunud. Hädaohu lähenedes tõusid juhtivale kohale julged ja kindlameelsed inimesed ning enamuse läks nendega kaasa. See andis tunnistust sellest, et mehisus ja energia polnud veel ammendatud, vaid, vastupidi, kasvasid pidevalt.

Lüüasaamismeeleolud valitsesid vaid suurkapitali esindajate, *pallesco*'de keskel, kes peaaegu kõik aegamisi emigreerusid ja lakkasid oma kõhklustega mõjumast *popolano*'dele. Pärast nende äraminekut jäi avalikke tülisid ja vastuolusid märksa vähemaks. See muidugi ei tähendanud, et Medicite poolehoidjad sootuks välja surid. Need, kes alles olid jäänud, muutusid arglikumaks, kadusid põranda alla ja kahjustasid salamahti.

Firenze *popolano*'de käitumine piiramise ajal näitab täie veenvusega mitte üksnes seda, et linnaelanikkonna tuumik oli moraalselt terve, suuteline kangelas tegusid sooritama ja ohvreid tooma, vaid hoopis rohkemat — et ta oli säärane olnud kogu selle aja jooksul, millal Firenze maailma oma kultuuriga imestama pani ja Medicite despootliku ikke all oma pead painutas. Ning veelgi rohkemat: Firenze laiadel rahvakihtidel oli küllalt kõlbelist jõudu, et oma entusiasmiga paljusid kodanlike ülakihtide esindajaid nakatada ning neis õilsamaid tundeid äratada.

Kui palju oivalisi kangelaskujusid andis Firenze neil raskeil aastail! Mõlemad Carduccid, Baldessare ja

Francesco, Dante da Castiglione, terve plejaad arrabiaatide tagasihoidlikke juhte ning kõigist kaunim ja võluvam, kõige mehisem, kõige julgem, kõige puhtahingelisem märter — Francesco Ferrucci.

Ferrucci oli tulnud justkui selleks, et tõendada: Itaalia omakasupüüdmatu teotsemistung põlnud välja surnud, Savonarola demokraatlik paatos, Machiavelli aktiivne patriotism ja Michelangelo pessimistlik ängistus ei olnud juhuslikud nähtused, suured vaimuvägilased leidsid vastukaja suurtes teovägilastes. Nii nagu Savonarola, armastas ka Ferrucci oma rahvast kogu südamest ja tõi enese ohvriks rahvale. Ferrucci elu ja surm Firenze viimase võitluse traagilisel taustal oli renessansi väärikas lõppakkord, tema ülevate taotluste kroon, tema katarsis: ilmekas tõend, et oluliseks renessansis olid just need julged taotlused, mitte aga egoismi ja elumõnude jutlustamine.

Kuidas pidi nendesse traagilistesse sündmustesse suhtuma Michelangelo?

Siin on saabunud silmapilk, kus võib katsuda selgitada, kuivõrd dokumentaalsed andmed seda võimaldavad, tema sotsiaalset ja poliitilist meelelaadi.

Mõningad faktid on meil juba teada. Me teame, et ta oli kirjavahetuses krahv Canossaga, kes kippus juba kuulsaks saanud kunstnikule sugulaseks ja et uue suguluse kinnituseks oli Michelangelo valmis ostma endale markkrahvinna Mathilde lossi Canossat. Me teame, et hoolimata äärmiselt tagasihoidlikest eluviisidest armastas ta, et nii tal endal kui ka ta perekonnal ja vanal isal oleks kodulinna auväärsete kodanike kuulsus. Esitame siin mõned katkendid ta hilisematest kirjadest, mis olid kirjutatud juba pärast seda, kui Firenze piiramise traagilised muljed olid ta kirgliku loomuse tuel hõõguma löönud. 1548. aasta 2. mail kirjutas ta vennapojale Lionardole, Buonarroto pojale, Roomast, kuhu ta oli juba alaliselt elama asunud: «Ütle preestrile, et ta ei adresseeriks kirju enam Michelangelole, skulptorile, sest siin olen ma tuntud ainult kui Michelangelo Buonarroti. Kui teatav Firenze kodanik tahab, et talle maalitaks altaripilt, siis leidku ta mõni maalikunstnik. Ma pole olnud iialgi ei maalikunstnik ega skulptor, sest mul pole olnud *bottega*'t. Olen alati hoidunud isa ja vendade au alandamast, kuigi olen teeninud kolme paavsti.»

1549. aasta 7. veebruaril kirjutas ta sellelesamale

Lionardole, arutades tolle kavatsetava naisevõtu küsimust: «... Sa vajad naist, kes Sinuga elaks ja Su vastu alandlik oleks, aga ei ajaks taga toredust ega jookseks iga päev mööda tantsu- ja piduõhtuid. Sest seal, kus valitseb jõudele (*corte*), on naisterahval kerge libedale teele sattuda, eriti kui tal puuduvad omaksed. Oleks lugupidamatus enda vastu, kui Sa annaksid põhjust juttudeks, et tahad salaja sisse trügida aristokraatiasse. On ometi teada, et me oleme põlised Firenze kodanikud, mitte vähem suursugused kui iga teine perekond.» Ühesõnaga, vanas eas tahtis ta kindlasti, et Buonarrotoide sugu oleks peetud aristokraatlikuks. Täiesti kooskõlas ajavaimuga tahtis ta oma soo suursugusust suurmaaomandiga kinnitada. Feodaalse reaktsiooni ajal muutus maa uuesti kapitali põhivormiks ja Michelangelo ostis maid kokku iga kord, kui avanes juhus. Kui ta 1534. aastal esitas deklaratsiooni oma kinnisvara kohta, oli tal juba kuus maja ja seitse mõisat. Hiljem muutus mõisate arv märksa suuremaks. Võib liialdamata öelda, et ta suri miljonärina. Pärast surma leiti ta majast ligi 9000 kuldtukatit, mis oli iseenesest juba üsna lugupidamist äratav summa. Kuid ta peamiseks rikkuseks olid maad. Ega ta asjata tollelesamale vennapojale kirjutanud, et Firenze on püsima jäänud ainult need perekonnad, kel oli kinnisvara (*cose stabile*). Talle meeldis tunda end suurmaaomanikuna. Kui ta mõisad tal silme ees olid, uskus ta kergemini, et põlvneb tõepoolest peaaegu keisrinna Beatricest, Heinrich II abikaasast, või igatahes markkrahvinna Mathildest. Ja vahetevahel meeldis talle teeselda erilist aristokraatlikkust, mis üldse ei sobinud ei tema tõelise olemusega ega ka tema lihtsuse ja eluviisidega.

Ühe sellise veidruse on säilitanud meile Condivi: «Ning on tarvis veel teada,» ütleb ta, «et ta (Michelangelo) püüdis alati oma meisterlikkust edasi anda aristokraatliku päritoluga isikutele, nagu seda tegid antiikkunstnikud, aga mitte plebeidele.» Kõige huvitavam on see, et nende hulgas, keda võib nimetada tema õpilasteks, oli aristokraadiks peaaegu vist ainult Tommaso Cavalieri. Ülejäänud olid enamasti plebeid. Ja seepärast viide antiikkunstnikele kõlas Itaalia boheemlasliku kunstnikkonna puhul peaaegu ironiliselt — paljude neid aristokraate XV ja XVI sajandi esimese poole Itaalia kunstnike plejaadis õige oli? Tuleb aga arvata, et taolisi sõnu, nagu



*Eritrea sibüll (Sixtuse kabel).*



*Moses. Julius II hau-  
sammas.*



*Moses. Detail.*

Condivi on maininud, on Michelangelo huultelt kaunis sageli pudenenud, sest üksnes sellega saab seletada *piagnone*'de kohta käivat lauset Pietro Gondile saadetud kirjas. Medicite režiimi ajal olid vanad Savonarola poolehoidjad nagu Inglise puritaanid Elisabethi ja esimeste Stuartite ajal irisevaks, väikekodanlikes ringkondades küllalt mõjukaks opositsiooniks. Nad vaatasid Medicite jaoks töötavale kunstnikule üldse kõõrdi ja tarvitses tal lausuda mõni mõtlematu sõna, kui nad vihaselt õiendama hakkasid. Michelangelo aga pidas endale alandavaks midagi selgitama hakata, sest ta oli ääretult uhke. Aristokratism poliitikas ja filosoofias, esteetikas ja kunstis on kogu renessansi kultuuri pahe. Kuid humanismi parimate esindajate arvamust mööda kujundasid aristokratismi inimese isiklikud omadused ja kultuursus. See oli individualismi ja reaalelu nii levinud idealiseerimise avaldumisvormiks.

Selles õieti seisis ka Michelangelo kogu aristokratism — ta armastas maad nagu tema talupoeglikud esivanemad, ei tahtnud olla Firenze kellestki viletsam, sest tundis enese väärtust kui kunstnik, ja kõneles mõnikord asjust, mis riivasid teisi inimesi ja olid vastuolus tema põhiloomusega.

Tema käitumine Firenze piiramise ajal on kõige veenvamaks tõendiks, et see tõesti nii oli.

### Michelangelo osa Firenze kaitsmisel

Kogu 1527. aasta pärast pööret ja kogu 1528. aasta oli Michelangelo Firenze ja töötas tasapisi Medicite kabeli kallal. Kui pidi algama linna piiramine, saatis Clemens tema jaoks töötavatele kunstnikele sõna, et nad Rooma sõidaksid. Enamik täitis käsu tõrkumatult. Benvenuto Cellini punnis mõnda aega vastu, siis vandus alla, ja sõitis. Michelangelo jäi paigale. Jäi kaitsma kodulinna sellesama paavsti vastu, kellele ta San Lorenzo kabelit kaunistas.

1529. aasta 6. aprillil määras Kümnekolleegium (*Dieci della guerra*), vabariigi sõjaministerium, Michelangelo linna kindlustustööde ülemjuhatajaks (*governatore et procuratore*). Selle määramise kohta käivas dekreedis on lause, mis näitab, et juba sellal töötas Michelangelo kindlustuste kallal vabatahtlikuna ja täiesti tasuta. Dekreedis öeldakse: «Arvesse võttes, et armastuse ja ustavuse poolest kodumaa vastu ei jää ta maha ühestki tublist ega

armastavast kodanikust, aga ka meeles pidades vaeva, mida ta näinud, ja usinust, mida ta ülalmainitud töös kuni tänase päevani tasuta ja kirglikult ilmutanud...», määratakse ta sellesse ametisse. Ühes anonüümses piiramise kroonikas viidatakse ka tema määramise poliitilisele motiivile. Rääkides sellest, et peale kindlustustööde juhatamise oli Michelangelo valitud sõjajõudude komplekteerimist juhatava Üheksakollegiumi (*Nove della milizia*) koosseisu, lisab autor: «... et teda kaasa tõmmata ja meelepäraseks teha rahvaparteile, kes on tundnud teda kui Medicite inimest (*creato dei Medici*).» See oli abinõu, kuidas sundida piagnone'sid, ja mis veel raskem, arrabiaate Michelangelot omainimeseks tunnistama.

Michelangelo asus aegaviitmata kirglikult tööle. Kui ta Firenze kindlustused üle oli vaadanud, oli tal plaan korrapealt valmis. Ta sai aru, et kindlustuste tuumaks peab olema mäekink San Miniato kirikuga, kuhu tänapäeval Michelangelo peabastioni kohale on rajatud tema nime kandev «Taaveti» pronkskoopiaga kaunistatud väljak. Kuid ta sattus kohe vastuseisule. *Gonfaloniere* Niccolo Capponi, Medicite salajane poolehoidja, ei olnud kas lühinägelikkusest või kuritahtlikult nõus San Miniato kindlustamisega ja mõtles Michelangelo jaoks välja ülesandeid, mis sundisid teda Firenzest lahkuma: 1529. aasta juunis saatis ta kunstniku Pisasse sealseid bastione inspekteerima, augustis Ferrarasse, et tutvuda Itaalia selle ala parima eriteadlase Alfonso d'Este püstitatud klassikaliste kindlustustega. Ilma Michelangelota edenesid kindlustustööd viletsalt, piiramisrõngas aga tõmbus üha koomale, muutudes lõpuks tõeliseks blokaadiks. Kui Michelangelo 15. augusti eel Firenzesse tagasi jõudis, oli vaenlane taibanud San Miniato mäekingi tähtsust ja suunanud oma kõige tugevamate relvade tule kloostri kellatorni pihta, kus seisid firentslaste suurtükid. Michelangelo paralüseeris pommitamise mõju, lastes kellatorni väljaulatuvalt karniisilt rippu pungil täistopitud villakotid — need muutsid kahurikuulid kahjutuks. Pantser seljas ja metallkiiver peas, töötas kunstnik vaenlase tule all palavikuliselt kindlustuste tugevdamisel ja pidas koos oma kahurväelastega mehiseft vastu vaenlase rünnakutele.

Ent siis toimus sündmus, mis tema elulookirjutajaid siamaani kimbatusse viib. Michelangelo põgenes äkki linnast, olles haaratud tavalisest kummalisest kabuhirmust,

mis aga oli tugevam kui kunagi varem ja sarnanes väga tagakiusamismaania paroksüsmiga. Temaga läksid kaasa Antonio Mini ja kaks sõpra. Nad võtsid ühes palju raha. Condivi jutustab: «Ehitanud need kindlustused, ei jätnud Michelangelo ähvardavast hädaohust hoolimata San Miniato mäge maha. Pärast kuuekuulist võitlust hakkasid linna kaitsvad sõdalased nurisema ja mingisugusest äraandmisest kõnelema. Saanud sellest teada osalt ise, osalt ohvitseridelt, oma sõpradelt, ilmus Michelangelo *Signoria*'sse, rääkis kõigest, mida ta kuulnud ja näinud oli, seletas, missuguses hädaohus on linn, ja lisas, et on veel aega ja võimalusi hädas aidata. Kuid tänu asemel kuulis ta sõimu ja etteheiteid arguse ning umbusu pärast. Nähes, kui vähe hinnatakse ta sõnu ja olles veendunud, et linn vallutatakse, kasutas ta oma võimu, käskis avada ühe linnavärava ja põgenes kahe truu inimese saatel Veneetsia poole. Kuuldused äraandmisest polnud siiski muinasjutt, kuid see, kes seda kuritegu plaanitses, varjas hoolikalt oma kavatsusi, soovides võimalust mööda häbistavat kuulust vältida ja lootes aja jooksul jõuda sihile paljalt oma kohuse täitmata jätmisega ning võttes sellega teistelt võimaluse seda täita. Michelangelo ärasõit tekitas suurt pahameelt ja valitsus kuulutas ta riiklikuks kurjategijaks. Sellest hoolimata kutsusid firentselased teda tagasi, palusid härdalt, et ta päästaks isamaa ega hülgaks talle usaldatud ametit, ütlesid, et linn pole hoopiski hukatuse äärel, nagu tema mõtleb, ja veel palju muud. Michelangelo, keda mõjukate isikute manitsevad kirjad ja ta enda isamaa-armastus kuuletuma sundisid, sai kaitsekirja kümneks päevaks ja pöördus kodukohta tagasi, olgugi et ta elu ähvardas hädaoht.»

Faktid on Condivi nähtavasti õigesti jutustanud. Kuid meid huvitavad Michelangelo kummalise käitumise motiivid vahest rohkem kui faktid. Mõned pidepunktid on olemas Michelangelo enese seletustes, kusjuures ühe oli ta andnud vahetult pärast sündmusi, teise — peaaegu kaks-kümmend aastat hiljem. Jõudnud Veneetsiani, saatis ta oma sõbrale, eespool mainitud Battista della Pallale kirja. Ta küsis sõbralt, kas too on nõus temaga koos Prantsusmaale sõitma ja jätkas: «Kellelegi sõna lausumata ja suures meeltesegaduses (*molto disordinatamente*) sõitsin ma ära. Ja kuigi ma, nagu Te teate, olin selleks sõiduks mitmel korral luba palunud — mida ma, tõsi küll, ei saanud —,

ei oleks ma sõja lõppu nägemata siiski mingi hinna eest sõندانud teele asuda, kui mind poleks haaranud hirm. Kuid teisipäeva hommikul 21. septembril tuli keegi San Niccolò värava taha, kus ma bastionidel olin, minu juurde ja sosistas mulle kõrva, et kui ma ellu jääda tahan, pean linnast lahkuma. Ta tuli minuga mu koju, võtsime seltsis suupistet, ta muretses mulle hobused ega lahkunud minust enne, kui oli minu Firenzest välja juhtinud, rääkides kogu aeg, et selles on pääsmine. Oli see jumal või kurat, seda ma ei tea.»

Neid ridu lugedes tunneme ära oma kunstniku. Tuleb meelde, kui pakiliselt ta 1495. aastal Bolognast lahkus ja hiljem Condivile jutustas, et keegi kunstnik, kellelt ta tellimuse oli ära võtnud, ähvardanud teda millegi halvaga. Tuleb meelde, kuidas ta pärast Julius II eest põgenemist 1506. aastal erutatult jutustas, et keegi oli talle samuti midagi halba sosistanud ja kui ta oleks jäänud Rooma, oleks hauasammas tulnud teha mitte paavstile, vaid temale. Samasuguse haiglase närvivapustusega oli tegemist ka siin. Aga kes oli see «keegi», see selgub võib-olla teisest kirjast, mille 1549. aastal kirjutab mitte Michelangelo ise, vaid tema sõnade põhjal Gianbattiste Busini ajaloolasele Benedetto Varchile Roomast. Tõsi küll, nüüd oli sündmusest kuni selle tõlgenduseni möödunud juba kakskümmend aastat. Kuid Michelangelo mälu oli suurepärase, episood ise aga selline, et ta üksikasju ei saadud isegi kahekümne aasta pärast unustada. Busini kirjutab: «Ma küsisin Michelangelolt, mis oli tema ärasõidu põhjuseks. Ta vastas: «Ma olin Üheksakollegiumi liige. Kui meie väeosad ja nendega koos Malatesta, *signore* Mario Orsini ning teised väepealikud kohale olid jõudnud, paigutasid Kümnekollegiumi esindajad sõdalased müüridele ja bastionidele laiali, näitasid igale pealikule kätte ta koha, varustasid kõiki toidu- ja laskemoonaga. Malatesta hoolde oli antud kaheksa kahurit, selleks et ta paneks nende juurde valveväeosa ning kaitseks osa San Miniato mäekingi bastionidest. Ta ei seadnud kahureid üles bastionide sisse, vaid nende alla, ja ilma igasuguse varjava katteta. Mario toimis just vastupidi.» Kui Michelangelo ametiisiku ja arhitektina neid kohti mäekingi juures üle vaatas, küsis ta *signore* Mariolt, miks Malatesta oma kahurväe nii hoolelt paigutanud on. Too vastas: «Sa peaksid teadma, et ta põlvneb niisugusest perekonnast, kus kõik viimseni on

äraandjad. Ja tema reedab samuti selle linna.» Need sõnad ajasid Michelangelole niisuguse hirmu peale, et ta otsustas ära sõita, kartes, et linnaga ja järelikult ka tema enesega juhtub õnnetus.»

Kõrvutades mõlemaid jutustusi näeme, et nii ühes kui teises põhjendatakse ärasõitu hirmuga, kuid otsekohe pärast põgenemist antud seletustes esineb «keegi», kes hilisemates puudub. Seevastu Malatesta Baglioni ja ta reetliku käitumise meenutamine, avalikud jutud selle üle, et ta kavatseb linna reeta, selgitab võib-olla ka salapärase nõuandja ilmumist. Malatesta ju valmistas tõepoolest reetmist ette ja pidas juba tol ajal salajasi läbirääkimisi Clemensi agentidega. Michelangelo informeeris valitsust oma kahtlustest Malatesta suhtes, kuid tema ärevus pandi kõigile tuntud närvilisuse arvele — teda ei usutud. Malatesta võis aimata, et Michelangelo on midagi kuulnud, ja teades, et kunstnikku pole raske tasakaalust välja viia, saatis ta juurde oma käsilase. Michelangelo ärasõit oli Malatestale kahekordselt kasulik: linn kaotas tubli inseneri ja ausa kodaniku, tema, Baglioni, sai aga lahti mõjukast vaenlasest.

Sellised on meie käsutuses olevad andmed. Rohkem sellest me vaevalt teada saame. Kõik muu osutub juba oletusteks. Neid aga on Michelangelot käsitlevas kirjanduses, nii teaduslikus kui ka ilukirjanduses, rohkesti.<sup>1</sup> Vaevalt et oleks mõtet neil peatuda. Peasi on selge. Michelangelo põgenemine ei jäta talle mingit häbiplekki — ei moraalselt ega poliitiliselt. See oli puhthaiglane nähtus, tema juures tavalise maania akt. Kui see maaniahoog oli möödunud — see sündis juba Veneetsias — pöördus ta oma postile tagasi.

Et ka valitsus — *gonfaloniere*'ks oli juba Francesco Carducci, demokraatia teener — ei vaadanud talle kui reeturile, seda näitavad tema suhtes tehtud korraldused. 30. septembril kuulutati ta nimi, tōsi küll, välja nende kolmeteistkümne hulgas, kes loata ära olid sõitnud, ja ähvardati raskete karistustega, kui teatavaks päevaks tagasi ei tulda. Tähtaja, 7. oktoobri möödumisel ilmus määrus paljude emigrantide varanduse konfiskeerimise kohta.

---

<sup>1</sup> Muuseas ühe sellise väga idealistliku, kuid väheusutava seletuse võib lugeja leida Guerazzi romaanist «Firenze piiramine», mis ka vene keelde on tõlgitud.

Michelangelot selles nimestikus ei olnud. Alles 19. novembril avaldati määrus tema vallandamise ja ta palga — ta sai tukati päevas — kinnipidamise kohta, kuid ka see tühistati, sest 20. novembril oli Michelangelo juba Firenzes tagasi.

Linnas asus ta viibimata oma kohuseid täitma ja püsis kindlalt oma postil kuni selle silmapilguni, millal kaitsevahendite ja inimressursside lõppemine ning Malatesta reetlikkus sundisid Firenzet alla andma. See sündis 1530. aasta augustis.

Kui paavsti ja keisri armee linna astus, algas kõige julmem valge terror. Paavst, kes pärast hirmupäevi oli rahunenud ega kartnud enam, et Firenze Medicite võimu alt ära läheb, õhutas igas kirjas timukaid ja nõudis verd. Tema komissar Baccio Valori saatis hinge tagasi tõmbamata tapalavale Firenze paremaid inimesi, kes pageda polnud jõudnud.<sup>1</sup> Michelangelo ei põgenenud, vaid varjas end linnas, ühes aguli tagasihoidliku kiriku kellatornis. Ta kartis repressioone mitte ainult kui Üheksakollegiumi liige ja kindlustuste ülem, mida ta kaitses kangelaslikult kuni lõpuni, vaid ka veel sellepärast, et Malatesta Baglioni, kes oma esimesel ilmumisel karjus sellest, et Firenze pole mõni muulade latter<sup>2</sup>, oli lasknud Michelangelo kohta lahti kuulujutu, nagu olevat viimane soovitanud Medicite paleed lammutada ja selle kohale ehitatav väljak Muulade väljakuks nimetada. Michelangelo oli redus seni, kuni paavsti raev lahtus ja ta isu kaaskodanike verest täis sai. Michelangelo ootas ära, kuni paavst ise teda meelde tuletas. See aeg saabus. Paavst käskis Michelangelo üles otsida ja kui ta on nõus Medicite kabelis tööd jätkama, siis vabastada ta igasugusest vastutusest ning kohelda teda väärilise lugupidamisega. Sellest kuulda saanud, lahkus Michelangelo oma varjupaigast ja pöördus tagasi kabelisse oma kujude juurde «rohkem hirmust paavsti ees kui armastusest Medicite vastu», nagu ütleb Condivi. Talle hakati uuesti viiekümne tukati suurust pensiooni maksma.

Michelangelo geenius oli päästnud ta Firenze tapalavalt ja Pisa vangikongidest. Michelangelo oli auga täitnud

---

<sup>1</sup> Hiljem raiusid Medicid tal endal pea maha.

<sup>2</sup> Kõik Medicite vanema haru elusolevad esindajad: paavst ise, Alessandro, kas Clemensi enese või Urbino Lorenzo poeg ja Nemours'i Giuliano poeg Ippolito olid värrad.

kodanikukohust, kaitstes oma kodulinna. Firenze vabariigi viimases võitluses vabaduse ja iseseisvuse eest ei kuulunud ta vaenlaste leeri, kuhu olid kogunenud peaaegu kõik optimaadid ja aristokraatia. Ta oli jäänud rahva ridadesse, tema kaitsemalevasse, San Miniato kiriku jalamil uhkelt kerkivaile bastionidele, mille vastu vaenlane oma hambaid murdis ja mis üksnes ülemjuhataja reetlikkuse tõttu vaenlase kätte sattusid. Ta oli unustanud niihästi oma maa-valdused kui ka keisrinnast vaarema ja oma suguluse krahvide Canossadega. Ta tundis end Firenze *popolano*'na, oma rahva, Euroopa ühe andekama rahva, renessansi parimate teoste looja, vabaduse eest võitleva ja kannatava rahva lihase lapsena. Pärast seda, kui ta oma kodumaad Sixtuse plafooni kujudes taga oli leinanud, hakkas ta janunema au järele — asuda relv käes kaitsma ta vabadust, et siis hiljem Firenze türannide nime kandva kabeli marmorkujudes laulda jultunult ta vabadusele luigelaulu, veel traagilisemat, kui seda esitavad prohvetid, sibüllid ja teised figuurid Sixtuse lünettidel.

Need kolm momenti määratlevad kõige täielikumalt ja paremini Michelangelo poliitilise meelelaadi. Nendes avaldus tervenisti kodanik Michelangelo.

### Tööd Firenze. Kolimine Rooma

Firenze müüride all mürisesid alles suurtükid ja Michelangelo ei lahkunud päevade kaupa oma valvepostilt San Miniato kiriku jalamil asuvail bastionidel, imetledes vaatepilti, mis oli muutnud Firenze ja vaenlasvägede telkidest kirendava oivalise ümbruse sõjalaagriks, tema käsi sirutus aga tahtmatult kord pintslile, kord peitli järele. Vasari jutustab, et oma raskete kohustuste kõrval jõudis kunstnik salamahti pisut peitliga Medice kabeli kujude kallal töötada. Salamahti, sest linna vastu määratseva paavsti sugulastele avalikult mälestussambaid raiuda oli muidugi võimatu. Kuid oma loomistungile vastu seista Michelangelo samuti ei suutnud.

Ent mitte üksi kabeli marmorkamakad ei tõmmanud teda enda poole. Üheaegselt «Ööga» maalis ta puutahvlile Öö pitoreskse õe Leda. Miks just Leda? Kuidas võis suurtükkide mürin ja musketite ragin innustada kunstnikku selle sensuaalse kuju loomisele — ilus naine kaelustab

kireroidumuses hiiglasuurt luike ja suudleb tema nokka? Vaevalt et Michelangelo isegi sellele küsimusele vastata oleks osanud.

Võib-olla nüüd, palju aastaid pärast vägilaslikku võistlust Leonardo da Vinciga, kui suurt konkurenti enam kümme aastat elavate kirjas polnud ja Michelangelo meeleolu ei tumestanud kadedus, leidis kunstnik endas julgust leonardolikku motiivi kasutada. Võib-olla varjas ta ammu seda süžeed kartusest Leonardot jäljendama hakata ja alles nüüd, kui usk oma meisterlikkusse oli temas täiesti kindlaks kujunenud, otsustas ta vana kavatsust ellu viia. «Leda» igatahes kinnitab veel kord, et Michelangelol oli Leonardoga palju ühiseid jooni.

«Leda» loomise otseseks põhjuseks oli Alfonso d'Estele antud lubadus.

Oma esimesel külaskäigul Ferrarasse 1529. aasta augustis, kui Alfonso oli Michelangelole ülilahkelt kõiki oma kindlustuste saladusi näidanud ja ise teda mööda müüre juhtinud, palus Alfonso kuulsat kunstnikku kinkida talle mälestuseks mõni oma teos. Keelduda oli võimatu, seda enam, et Michelangelo teise visiidi ajal Ferrarasse — õnnetu põgenemise ajal — oli Alfonso niisama vastutulelik ja lahke.

Pildi ajalugu kirjeldavad Condivi ja Vasari peaaegu ühtemoodi. Viimane jutustab: «Sel ajal saatis Ferrara hertsog Alfonso Michelangelo juurde ühe oma õukondlase, sest ta oli teada saanud, et Michelangelo on oma käega teinud tema jaoks midagi haruldast ja ei soovinud nii kallihinnalist asja kaotsi lasta minna. See õukondlane saabus Firenzesse, leidis Michelangelo üles ja esitas hertsogi volikirjad; Michelangelo võttis tema hästi vastu ja näitas talle Ledat, kes süleleb luike; sellel temperaga maalitud suurel pildil olid ka munast välja kooruvad Castor ja Pollux. Michelangelo kuulsuse järgi otsustades ootas hertsogi saadik temalt mingisugust majesteetlikku teost, selle kujutise meisterlikkusest ja kõrgest väärtusest ta aga aru ei saanud. «Kõigest!» hüüatas ta maali silmitsedes. Michelangelo küsis, mis elukutse tal on, sest teadis, et kõige paremini hindab see, kes vastaval alal ise küllalt kogenud on. Aadlik vastas pilkehimuliselt, et ta on kaupmees, mõeldes, et Michelangelo ei pidanud teda aadlikuks, ja soovides ühtlasi sellise küsimuse üle naerda ning samal ajal põlastust avaldada firentslaste majandusliku tege-

vuse üle. Väga hästi taibates, miks aadlik niiviisi vastas, sõnas Michelangelo: «Seekord tahate oma valitsejale halba tehingut teha. Kasige minema.» Kuna ta õpilane Antonio Mini, kellel oli kaks meheleminekueas õde, palus siis kunstnikult seda pilti endale, kinkis Michelangelo selle koos enamiku oma jumalike teoste — joonistuste ja kartoonidega heameelega temale.»

Mini viis maali ja kõik Michelangelo kingitud joonistused ja kartoonid Prantsusmaale. Maali võttis talt väga näotul viisil ära mingisugune ta sõber, kes müüs selle siis kuningas François'le. Veel Louis XIII troonile astumise hetkel (1610. a.) oli maal Fontainebleau's, kuid pärast põletati kuninga ema Maria di Medici käsul sündsusetu süžee pärast barbaarselt ära. Viimane lootis sel teel nähtavasti omaenda kõlvatule eluviisile andestust leida. Kartoon jõudis Firenzesse tagasi ja hiljem ostsid selle inglased. Ta asub praegu Londoni Kuninglikus Akadeemias. Euroopa galeriides leidub maalist neli koopiat, Firenze Rahvusmuuseumis aga ta marmorist teisik Ammanati teostuses.<sup>1</sup>

Varsti pärast piiramise lõppemist tegi Michelangelo veel ühe töö. See oli väheldane figuur, mida varem nimetati «Apolloks», nüüd aga sagedamini «Taavetiks», kuigi süžee ei õigusta täielikult ei üht ega teist nimetust. Michelangelo kinkis selle töö Baccio Valorile, et paavsti julma prokonsulit heasoovlikuks muuta. Figuur pole täiesti lõpetatud. See kujutab noormeest, kes nagu tõmbaks vasaku käega selja tagant oletatavast tupest noolt välja. Meisterlik kontrapost — parem jalg on kõverdatud, toetub mingisugusele ümmargusele esemele ja on ettepoole nihkunud, parem käsi on tahapoole viidud, torso pisut paremale, pea aga väga tugevasti vasakule pöördunud — jätab imeväärse liikuvuse mulje.

Ent nii «Leda» kui ka «Apollo-Taavet» olid vaid vahepaladeks. Suurima osa energiast pühendas Michelangelo kuni 1533. aasta lõpuni Medicite kabeli figuuridele. Ent siingi segati teda alalõpmata ja igal viisil. Kõige rohkem tekitasid talle pahandusi needsamad talumatud, täiesti ära tüüdanud segased suhted paavst Juliuse pärijatega. Kuna

<sup>1</sup> «Leda» polnud selle ajajärgu ainsaks maaliks. Kolmekümnendate aastate algul valmistas Michelangelo teineteise järel kaks kartooni, kuid pilte ei maalinud nende järgi mitte tema, vaid Pontormo: «Venus ja Cupido», «Kristus ja Maria Magdalena».

Clemens tahtis, et Michelangelo lõpetaks kiiremini Medice kabeli kaunistamise, asus ta isiklikult veel kord Juliuse pärijatega uut kokkulepet sobitama, selleks et kunstnik istuks Firenzes ja töötaks. See aga oleks tahtnud ise Rooma sõita ja läbirääkimistest osa võtta. See õnnestus tal alles 1532. aasta aprillis ja siiski ainult lühikeseks ajaks. Michelangelo sõitis Rooma esmakordselt pärast paavst Leo surma. Läbirääkimistest ta küll võttis osa, kuid alla kirjutati uuele lepingule juba ilma temata, sest ta oli Firenzesse tagasi pöördunud. Selle lepingu kohaselt pidi mälestussammas püstitatama San Pietro in Vincoli, paavst Juliuse titulaarkirikusse tema kardinalipäevil ja sisaldama kuus Michelangelo enda kätega valmistatud kuju. Talle oli jäetud õigus elada kolme aasta jooksul igal aastal kaks kuud Roomas ja töötada Juliuse mälestussamba kallal.

Michelangelo oleks tahtnud kas nüüd päriselt Rooma asuda või vähemalt seal pikemat aega elada, et oma noorpõlve armsaima teose kallal töötada. Firenzesse jääda ta ei tahtnud. Kunstnikul olid selleks omad põhjused. Condivi pajatab: «Michelangelo elas suures hirmus, sest hertsog Alessandro, julm ja kättemaksuhimuline noormees, vihkas teda väga. Pole mingit kahtlust, et kui ta poleks kartnud paavsti, siis ei oleks ta Michelangelole armu heitnud. Seda enam, et Alessandro, soovides kindlust ehitada — see ehitatigi hiljem — saatis kord talle *signore* Vitelli<sup>1</sup> kaudu käsu sõita temaga koos ratsa, et koha peal otsustada küsimus, kuhu oleks kõige parem kindlust ehitada. Michelangelo keeldus ja ütles, et ta pole selle kohta paavst Clemensilt mingit käsku saanud. See tegu ajas hertsogi marru ja Michelangelol oli nii selle juhtumi tõttu kui ka hertsogi vana vaenu ja iseloomu tõttu põhjust oma elu pärast karta. Tema õnneks kutsus paavst Clemens ta enne hauasamba lõpetamist Rooma, ja oli tõeline jumala tahe, et Clemensi surma ajal Michelangelot Firenzes ei olnud.»

Hertsog Alessandro Medici, paavst Clemensi või Urbino Lorenzo ebaseaduslik poeg mingisuguse neegerorjatariga, kes oli pärandanud talle paksud huuled ja mustad säbrus juuksed, oli ohjeldamatu türann ja temalt võis oodata ükskõik mida, seda enam selline umbusklik inimene nagu

---

<sup>1</sup> Hertsog Alessandro, hiljem aga Cosimo Medici kõrgeim kondotjeer.

Michelangelo, kellele kõikjal viirastusid elu kallale kippumise katsed. Kuid keeldumine kindluse jaoks koha otsimisest ei ärritanud Alessandrot mitte ainult sellepärast, et Michelangelo kaasa ei sõitnud, vaid ka sellepärast, et kunstnik näitas selgesti oma vastumeelsust abistada hertsogit niisuguse ehituse juures, millest pidi saama despotismi kants. Tõepoolest, kas võis Michelangelo, kes oli Firenzet Medicite vastu kaitsnud, linnamüüridelt nende vägesid materdanud, ülbele ja liiderlikule valitsejale nõu anda, kuidas rahva võimalike väljaastumiste vastu paremat tugipunkti püstitada? Sel silmapilgul oli Michelangelo leidnud oma õige mina ja unustanud kogu hirmu. See-eest hiljem tuli see hirm tagasi ja ta hakkas igatsema Rooma.

Sama, 1532. a. augustis saabus Michelangelo uuesti Rooma ja viibis seal kogu talve ning ka järgmise aasta esimesed viis kuud. Nüüd muutuvad ta külaskäigud Iga-veesse Linna sagedamaks. Ta jagab aega Rooma ja Firenze vahel. 1534. aasta 20. septembril aga lahkus ta Firenzest, et jäädavalt Rooma asuda. Selleks oli tal rohkesti põhjusi.

Kõigepealt polnud enam kedagi omastest, keda Michelangelo oleks armastanud. Vendadest oli talle lähedane ainult Buonarroto. Giovansimone ja Gismondo olid talle päris võõraks jäänud. Ta kirjutas neile üsna harva ja nad polnud ka väga pealetikkuvad, sest olid rahul sellega, mis nad talt said — nende nõudmised olid tagasihoidlikud. Buonarroto oli kultuurne inimene, oli ajuti silmapaistvatel ametikohtadel ja käis vennale õige agaralt peale. Selles suhtes ilmutas ta suurt annet, mis tõi talle tublisti kasu. Ta oli ainsana kõigist vendadest abielus ja tal olid lapsed. Poeg Lionardo oli Buonarroti Simoni soo ainsaks esindajaks ja sel asjaolul oli, nagu teame, Michelangelo silmis suur tähtsus. Seepärast pidas Michelangelo Buonarrotoaga väga tihedat sidet ja abistas teda õige ohtralt, olgugi et Buonarroto enda arvamuse järgi puudulikult. 1528. aastal suri Buonarroto Michelangelo käte vahel, kes oli ennastsalgavalt ta eest hoolitsenud, katku. Suurt kunstnikku kurvastas venna surm sügavasti, ta andis vennatütre kohe kloostriisse kasvatada ja kandis hoolt, et lesk koos üheksa-aastase Lionardoga millestki puudust ei tunneks.

Oma isa oli Michelangelo üsna Firenze piiramise algul Pisasse saatnud. Vanamees viibis seal kogu aeg, kui oli

veel mingisugunegi hädaoht. Pärast elas ta suurema osa ajast Settignano, ühes Michelangelo mõisas, ja suri seal 1534. aastal, olles üle üheksakümne aasta vana. Lodovico polnud hea iseloom, eriti vanaduses. Ta oli kapriisne, nõudlik, irisev, isemeelne. Michelangelo aga armastas teda hellalt. Kui isa suri, kirjutas Michelangelo tema mälestuseks liigutava poemi.

Lähedasi sõpru Michelangelol Firenzes ei olnud, sest ogara hertsogi Alessandro vaenulik suhtumine oli hoiatuseks, et ükski liiga avalikult tema suhtes oma sõbralikke tundeid ei näitaks. See-eest tekkis tal Roomas sõbralikke sidemeid, milliseid ta väga hindas.

Tuttavate seas, kelle vastu ta erilist sümpaatiat tundis, oli noor aadlik Tommaso Cavalieri. See sai peatselt ta kõige armsamaks sõbraks. Vasari jutustab: «Võrratult rohkem kõigist armastas ta *messere* Tommaso dei Cavalierit, noort Rooma aadlikku, kes oli suur kunstisõber ja kellele Michelangelo, et õpetada teda joonistama, oli punase ja musta pliiatsiga teinud palju nägude kujutustega hämmastavaid jumalikke joonistusi. Siis joonistas ta temale Ganümedese, kelle Zeusi lind salaja taevasse viib, Titüose, kelle südant sööb raisakull, Faetoni kukkumise päikesevankriga Po jõkke ja putode bakanaali. Iga joonistus oli haruldane teos, mille sarnast ealeski ei leidu. Michelangelo joonistas *messere* Tommaso elusuuruse portree kartooni, ei enne ega pärast seda pole ta portreid teinud, sest teda kohutas mõte joonistada elavat inimest, kui see just erakordselt ilus ei olnud.»

See oli rohkem kui sõprus, mis Michelangelot Tommaso külge köitis. See oli õrn ja kirglik, läbinisti puhas kiindumus, sellel polnud mingit tagamõtet, millele vihjas tuntud tülkas kirjas Pietro Aretino, kes suurelt kunstnikult mõnda ilusat asja püüdis endale saada. Michelangelo ei teinud Tommasole üksnes joonistusi. Ta pühendas temale nii siirast tundest läbiimbunud sonette, et liigsete kuulujuttude vältimiseks asendas nende esimene kirjastaja Michelangelo kuumad sõnad pisut jahedamate väljenditega. Kirjad aga, mis Michelangelo Cavalierile kirjutas, olid täis nii leegitsevaid avaldusi, et viisid tagasihoidliku noormehe nähtavasti suurde segadusse — seda on tunda tema vastuläkitustest. Igatahes ei ole iialgi mitte miski tumestanud suhteid kunstniku ja Tommaso vahel. Tommaso austas Michelangelos vanemat sõpra, õpetajat ja geniaalset meist-

rit. Tema juhtimisel arendas ta oma tagasihoidlikku, kuid peent annet ja võitis Rooma kunstimaailmas üsna silmapaistva positsiooni. Kolmekümneaastasele sõprusele tegi lõpu alles Michelangelo surm. Tommaso hoolitses hellalt ta eest ta viimase haiguse ajal, sulges tal silmad ja korraldas kuni seadusliku pärija saabumiseni ta varanduslikke asju. Kui talle tehti ülesandeks lõpetada üks Michelangelole usaldatud kunstilisi üritusi — Kapitoolumi arhitektuuriline kujundamine, andus ta sellele tervenisti, viies oma suure sõbra plaane hoolikalt ja hardalt ellu.

Cavalieri oli esimene ja kõige armsam Rooma sõpradest. Kuid mitte ainuke. 1532. ja 1533. aasta sõitude aegu tekkisid või uuenesid Michelangelol tihedad suhted Firenze kardinalide Ridolfi ja Salviatiga, kes austasid teda väga, paavsti õukondlase Bartolommeo Angeliniga ja vana sõbra, kunstnik Sebastiano del Piomboga. Vahekorrad olid väga südamlikud. Sõbrad valvasid püüdlikult Michelangelo maja, mille oli talle kinkinud Julius II ja mis paavsti pärijate survest hoolimata oli tema omaks jäänud. Valvasid muidugi mitte väga hoolikalt. Me kuuleme aeg-ajalt, et juba jookseb katus läbi, juba lagunevad põrandad, juba on aed hooletusse jäänud, kuid mingisugune silm seda maja ikkagi valvas. Majas aga asus ju Michelangelo ateljee, kus koos teiste valmis ja poolvalmis teostega seisis «Mooses» ja kaks «Vangi».

Väheldasel viljapuuaiaga ja viinamarjaistandikuga kruntil asuv maja oli ühekorruseline, väikese torniga ning kivikatusega. Ta seisis Macello dei Corvil, Kapitoolumi ja *palazzo Venezia* lähedal. Nüüd on ta ammu lammutatud ja tema asemel kõrgub Itaalia taasühendamise ajastu kuninga Victor Emmanueli toretsev maitselage mälestussammas, mis on terveid kvartale selliseid krunte ära neelanud. Pärast Michelangelo esimest sõitu Rooma, kui majas oli nähtavasti mingisugust remonti tehtud, hakkas Angelini veidi tähelepanelikumalt maja järele valvama ja teatas sõbrale Firenzesse sageli sellest, mis tole majapidamises toimus. 1533. aasta 12. juulil kirjutas ta Michelangelole: «Teie maja valvatakse pidevalt öösiti ja mina käin seda päeval sageli vaatamas. Kanad ja *messere* kukk on hiilgas vormis, kassid aga kurdavad väga, et Te siia ei sõida, kuigi neil toitu on külluses.» 23. juulil: «Teie maja koos kõigi lojustega ja Teie aed on nagu alati heas seisukorras ning kõik ootavad Teid pikisilmi.» 2. augustil: «Teie majas

on kõik endiselt korras. Muscatello<sup>1</sup> on peaaegu küps ja kui ta saab juba päris maitsvaks, saadan ma *messere* Tommasole ja *fra* Bastianole<sup>2</sup> nende osa, kui vaid hakid seda ära ei õigi, mida nad juba tegema on hakanud. Nad käituvad täitsa lubamatult ja ma katsun neist jagu saada hernehirmutiste abil. Ma tuletan Teid ühtelugu meelde.»

Need sõbralikud sidemed muutsid Roomas viibimise Michelangelo jaoks äärmiselt meeldivaks ja rahustasid teda eemaloleku ajal tema ateljee saatuse suhtes. Sõbrad olid väga kasulikud ka äriasjades. Paavsti õukonnale lähedal seisvate isikutena abistasid nad kunstnikku ilma iga-suguste palveteta tema ärilistes asjades, eriti tüliküsimuste lahendamisel Julius II pärijatega, mis oli talle väga tähtis.

Kujutades ette, millised tööd teda Roomas ja Firenze ootavad, pidi Michelangelo juba 1533. aasta lõpul otsustama kindlalt Rooma asuda. Mis jäi tal maha Firenzesse? Medicite kabel oli valmis ja kujude kohaleasetamine ei nõudnud talt isiklikult kuigi palju vaeva. Mõlemad kolme figuuriga kaunistatud sarkofaagid ja madonna lapsukesega olid enam-vähem lõpetatud. Käealused Montorsoli, Montelupo, Tribolo ja Solisimeo lõpetasid Cosma ja Damiani kujud, samuti ka skulptuuride ja sisearhitektuuri viimistluste. Kõik vastas nii või teisiti tema kavatsustele ja kabel ei äratanud temas enam loomisindu. Raamatukogu — sellest ajast saadik kuulus Laurenziana raamatukogu, mis kujunes Cosimo, Piero, Lorenzo, Leo X ja Clemensi kogutud suurimaks käsikirjade hoiukohaks — oli juba katuse all ja vajas ainult sisearhitektuurilist viimistlemist ja sisustamist. 1533. aasta augustis esitas Michelangelo juba pinkide ja uste joonistused ning esimese visandi trepist. Ta arvas, et rohkemat ei ole ta kohustatudki tegema. Need, mis tema ateljees leiduvaist Juliuse mälestussamba figuuridest valmis olid, tuli saata Rooma. Kõik, mis hauamonumendi mõõtmete vähendamise tõttu sinna enam ei mahtunud, jagati sõpradele. Tema Firenze ateljee pidi peatselt tühjaks jääma.

Teiselt poolt, juba 1533. aasta augustis oli San Pietro in Vincoli kirikus Roomas Juliuse mälestussamba jaoks sein, vundament ja võlv ette valmistatud. Käealused meistrid töötasid juba siingi raamimise ja teisejärgulise tähtsu-

<sup>1</sup> Viinamari.

<sup>2</sup> Cavalieri ja Sebastiano del Piombo.

sega kujude kallal ja sama aasta aprillist kuni oktoobrini tegi Michelangelo ainult selle mälestussamba figuure. Nüüd kõitsid teda nimelt figuurid ja üksnes need äratasid temas loomingulist joovastust. Sellesama aasta oktoobris keelitas paavst Michelangelot maalima Sixtuse kabeli altariseinale freskot viimse kohtupäeva motiividel. Michelangelo nõustus — mis tal üle jäi? — ja hakkas peagi paavstile kinnitama, et teeb juba kavandeid, olgugi et ta Juliuse mälestussamba figuuride raiumist tegelikult ei katkestanud.

Lühidalt, kõik kujunes nõnda, et Firenzes tööhulk üha vähenes, Roomas aga kasvas. Roomas muutusid sidemed tugevamaks. Firenzes aga katkesid viimsedki. Firenzes suhtus hertsog Alessandro temasse vaenulikult, Roomas aga Clemens, nagu ütleb Condivi, «austas teda kui pühakut (*come cosa santa*) ja vestles temaga küll tõsiste, küll tühiste asjade üle nagu väga lähedase ja endaga võrdse inimesega.»

Kui kaks päeva pärast Michelangelo saabumist Rooma paavst Clemens suri, otsustas kunstnik lõplikult, et ta ei pöördu enam tagasi Firenzesse. Tal oli väga hästi meeles, et paavst, kes «austas teda nagu pühakut», ei tahtnud 1530. aastal kahtlaselt kaua meelde tuletada, et nende peade hulgas, mis Baccio Valori Firenzes tema käsul maha raius, oleks võinud olla ka selle «pühaku» pea ja et Michelangelo päästis vaid kättemaksuhimulise vanamehe auahne unistus jätta enesest mälestus, mille on loonud geniaalse kunstniku käed. Tõsi küll, Clemens püüdis igati kustutada Michelangelo mälust Firenzes märatsenud terrori saatuslikke päevi ja sundis Alessandro iga kord karmilt vaikima, kui too kippus kunstnikule liiga tegema. Nüüd aga, kui Clemens oli surnud, kui ainult juhus oli Michelangelo päästnud perspektiivist metsiku türanni käes kaitsetuks, «pühaku» aupaisteta olendiks osutada — nüüd oleks sõit Firenzesse tähendanud asjatut saatuse proovile panemist.

Kuid see polnud veel kõige tähtsam. 1530. aastal oli Michelangelo vastu tahtmist Firenzes Medicite kabelisse tööle jäänud — see oli tema lunamaks. Selle eest, et paavst ei karistanud kunstnikku revolutsioonilise tegevuse pärast, pidi ta paavsti sugulaste mälestuse jäädvustama. Kunstnikuna kiskus töö teda kaasa, kodanikuna aga töötas ta, hambad ristis. Tema, Michelangelo, vabariigi sõdalane, Medicite soost paavsti poolt Medicite järglaste tarbeks

jalge alla tallatud iseseisvuse kaitsja pidi oma geniaalse peitliga ülistama Medicite surnuid, seaduslikke ja ebaseaduslikke! Ta sai sellega hakkama üksnes ta pea kohale tõstetud timukakirve ähvardusel.

Nüüd, kui Clemens oli surnud, lõppesid kõik Michelangelo kohustused. Tema, kes Firenze kindlustuste vankumatu vööndi, ta kantsi Medicite vastu oli rajanud, ei pöördunud enam tagasi sellesse teotatud ja Medicite käpa all orjuses kuhtuvasse Firenzesse. Mitte iialgi. Keegi pole säilitanud meile teateid suure kunstniku ja kodaniku Hannibali-vandest. Kui seda ei oleks aga antud, kas tõesti poleks Michelangelo kas või pärast Alessandro surma (1537) Firenzesse läinud ja kabeli figuuridele viimase lihvi andnud? Ja kas tõesti oleks ta suutnud vastu seista Alessandro järeltulija hertsog Cosimo meelitavaile, aupaklikele palveile, kes anus teda kodulinna tagasi pöörduma? Ent Michelangelo tahtis vaba Firenzet, ei mingit teistsugust.

Just seepärast saigi Rooma talle kogu ta ülejäänud elu kestel kodukohaks. 1534. aasta 23. septembril jõudis ta sinna koos uue teenri Francescoga (hüüdnimega Urbino).

Vaevalt ta küll teadis, et pool aastat enne seda oli pärast esimest Itaalia-reisi ja kahekuulist viibimist Igaveses Linnas sõitnud Roomast Prantsusmaale talle geniaalsuselt sugulaslik ja samal ajal temast täiesti erinev mees — François Rabelais, Prantsuse renessansi suurim esindaja. Mõlema hiiglase vaimusugulus avaldus selgesti selles, et nii üks kui ka teine kasutasid oma teostes alatasa omapärast suurt plaani. Mõlema, nii Michelangelo kui ka Rabelais' titanism oli põhiliselt suure plaani taotluseks ning ajendatud teadmisesest, et see on paratamatult tarvilik võitluses iganenud ideaalide ja rämpsuga, mida humanistlikku kultuuri olid toonud skolastika, fanatism, harimatus, tühi-tähi, egoism ja oma naha hoidmine. Titaanlike tunde puhangute jõud oli ühesugune nii Michelangelo prohvetite ja sibüllide kujudes kui ka Rabelais' romaanis hiidudest. Nad erinesid teineteisest selle poolest, et Michelangelo titanism oli pateetiline, heroiline, Rabelais' oma aga, ümberpöörduvalt, groteskne; et ühel oli relvaks *terribilità*, teisel — kõrvulukustav vägilasnaer. Meetod oli ühine, ja see oli renessansile omane võitlusmeetod humanistliku kultuuri eest. Hiljem haaravad sellest kinni Marlow Inglismaal ja Cervantes Hispaanias. Ja mitte kellegi puhul ei hakka see varjutama loomingu eredat realismi.

Kui Michelangelo lõplikult Rooma asus, oli ta juba viiekümne üheksa aastane.

Firenzesse aga jäi maha Medicite kabel ja sellesse vaeslapseks jäänud madonna, hertsogid, «Päev» ja «Öö» ning «Hommik» ja «Õhtu».

### Medicite kabel

Keegi ei teadnud tõeliselt, mida kujutavad enesest kabeli figuurid. Clemens polnud neid näinud, sest ta ei olnud pärast restauratsiooni Firenzes käinud. Hertsog Alessandrot Michelangelo kabelisse ei lasknud. Ta oli seal ainult üks kord olnud — kunstnik viibis siis Roomas —, kui Firenzet külastas Naapoli asekuningas, kes palus endale kabelit näidata. Nad olid siis läbi akna sisse roninud, vargsi, nagu poisikesed võõrasse aeda õuntevargile ronivad, olles unustanud hispaaniaaliku peenutseva etiketi ja nende tähtsatele isikutele sobiva väärikuse.

Kui Michelangelo kabelist lõplikult lahkus ja selle lukustas, pakkus kabel kaunis kaootilist pilti. Kõik oli enam-vähem valmis: seinad, nišid, sisekaunistus. Kuid skulptuurid ega altar polnud oma kohtadel. Alles 1545. aastaks oli kõik oma kohal, praht oli ära koristatud ja kõik puhtaks küüritud.

Nüüd on kabel üks tähtsamaid kunstitempleid. Ta pole suur ja esimese mulje saab sisseastuja imeväärsest valgusemängust ta pilastrite, kapiteelide, nišside, karniiside, uste konsoolide ja friisi marmoril. Marmor on tumehall, ereda valgustuse tõttu paistab must-valgena. Valge ja must. Valgus. Kolm figuuridega seina ja altar. Figure on kokku üheksa: seitse Michelangelo raiutud ja kaks teiste tööd. Nendest neli — kaks hertsogit, «Öö» ja «Hommik» — on lõpetatud, madonna, «Päev» ja «Õhtu» aga mitte täiesti.

Sahtunud kord kabelisse, on raske sealt lahkuda ja, olles ära läinud, tahaks ikka veel sinna tagasi tulla. Nii tugevasti köidab Michelangelo meisterlikkuse maagia.

Medicite kabel on ainus teos, mille Michelangelo on tervenisti ise loonud. Tema kätetöö on nii hoone kui ka kaunistus, nii arhitektuur kui ka skulptuur. Selle teose puhul võis ta arvestada efekti juba tööle asudes, sest ruumi, valgust, seinu — kõike võis anda selles kunstilises kooskõlas, mis meistri mõttelennus juba algusest peale eksisteerib ja

mida ta harva saavutab, kui ta kõike ise ei tee. Ei Juliuse hauamonument, isegi mitte esialgse projekti järgi — see pidi seisma juba olemasolevas templis — ega San Lorenzo fassaad ei pakkunud Michelangelole sellist võimalust. Seepärast mõjubki Medicite kabel nii jõuliselt, et kõik on siin tema loodud. Ta on arvestanud nii ruumi kui ka valgust ja kõiki proportsioone. Mitte kusagil mujal pole ta loonud nii vabalt, mitte kusagil mujal pole ta sõandanud astuda üle kõigist üldtunnustatud esteetilistest kaanonitest.

Mõlemad sarkofaagid on asetatud seinä äärde, kujud aga istuvad kitsastes niššides. Skulptuuride jalge ette on paigutatud dekoratiivsed figuurid ja nende pead lõikavad läbi karniiside joone. Sarkofaagid on lühikesed ja nelja figuuri jalad ulatuvad kaugele üle sarkofaagide otste, ilma et nad voluutidele toetuksid. Kontrapostid nendes seitsmes figuuris, võiks öelda, määratsevad ega ole millegagi kitsendatud. Kas või ainuüksi madonna! Ta istub, üks jalg üle teise. Torso on ettepoole kaldu, õlad eri tasemel, parem käsi on tahapoole viidud — see oli vististi marmori vähesusest tingitud — pea on kõrvale pööratud. Lapsuke käitub üpris rahutult. Ta istub kaksiti ema põlvel, kusjuures ta vasak jalg on paremast kõrgemal. Keha on tahapoole kaldunud, ent ta on enda järsult ümber pööranud ja mõlema käega ema rinnast kinni haaranud. Ometi jätab see figuraalne grupp nagu teisedki rahuliku mulje, sest kontrapostid on mingisuguse kõrgema harmoonia läbi tasakaalustatud.

Kõik kujud on üle elusuuruse. Kahel, Lorenzol ja «Ööl», on näod varjus, lisaks on «Ööl» üks käsi peaaegu täiesti ära peidetud. «Päeval» on nägu peaaegu välja töötamata ja me ei tea, kas on see sihilikult nii või mitte. «Õhtul» pole nägu viimistletud. Kõike seda tajutakse kui momente, mis süvendavad figuuride reaalsust. Nad kõik on suurepärased. Me ei oska mõistatada kogu nende tähendust, kuid läbi selle salapärase, mida pole vähe — kastike Lorenzo vasaku käe all, lilled «Öö» jalgade juures, mask tema käe all ja öökull, kes on pugunud ta põlve alla — läbi hämara sümboolika avaldab kujutatute suur reaalsus tugevat mõju.

Esmalt sümboolikast. Condivi, kes võis kuulda kunstniku enda seletusi ja kelle tõlgendus, muuseas, peamises osas ühtib Michelangelolt eneselt säilinud visandiga Buonarroti Majast pärit lehekeseaga, mis kannab pealkirja «Taevas ja

maa» ning kuulub arvatavasti 1523. aastasse, ütleb: «Need neli kuju on paigutatud sakristeisse, mis just nende jaoks on ehitatud ja asub kabeli vasakul poolel, vana sakristei vastas. Sellest hoolimata, et nad on ühesuurused ja teenivad justkui sama ideed, on nad kõik erinevad ning nende liigutustes ja poosides on vahe. Sarkofaagid on paigutatud kabeli külgeinte ette, kummagi kaanele on asetatud kaks inimesest pikemat figuuri, mis kujutavat meest ja naist. Üks neist kehastab päeva, teine ööd, kõik koos aga aega. Suurema selguse jaoks lisas Michelangelo figuurile, mis kujutab ööd ja on esitatud haruldaselt ilusa naisena, öökulli ning muid öö embleeme, figuurile aga, mis kehastab päeva, lisas ta päeva embleeme. Michelangelol oli kavatus (see jäi teostamata, sest teda kisti selle töö juurest ära) raiuda öö kujutamiseks marmorist hiir ja ta jättis selleks otstarbeks ühele sarkofaagile väheldase kõrgendi. Ta leidis, et hiir närib ja rikub samuti nagu kõikehävitav aeg.»

Et kabelis valitseb kõige maise kaduvuse idee, tuleb nähtavasti vaieldamatuks pidada. Siin teenivad kujud nagu Sixtuse kabeliski varjatud tendentsi, mis selgemal esiletoomisel oleks kunstniku ja tellija võinud kõvasti tülli ajada. Seda tendentsi aga hindas kunstnik nagu Sixtuse kabeli puhulgi kõige kallimaks ja et väljendada seda varjatult, pidi ta tarvitama sümboolikat. See oli toosama sümboolika, mis peitus ka Vatikani prohvetite, sibüllide ja Kristuse esivanemate kujudes, ainult et seda oli teisiti rakendatud. Michelangelo arvates ei vähenenud Itaalia hädad ei Leo ega Clemensi ajal, nüüd aga, eriti Firenze patrioodi vaatevinklist, tulid selgelt nähtavale nende õnnestuste süüdlased — Medicid. Tellimus aga oli säärane, et kunstnik pidi Medicite suguvõsa esindajaid ülistama. Järelikult oli Medicite ülistamise ettekäändel vaja veel kord Itaalia hädade üle kurta ning seejuures Medicite süü mõistetavaks teha.

Siin nad istuvad oma niššides, need kaks viimast Firenze türannide perekonna seaduslikku võsu<sup>1</sup>. Michelangelo mõtles kõige vähem portreelisest sarnasusest, kui ta nende kujusid modelleeris. Mõlemad Medicid olid väga inetud:

<sup>1</sup> Lorenzo sarkofaagi paigutati ka veel 1537. aastal tapetud Alessandro põrm, Giuliano sarkofaagi aga Lorenzo Toreda ja ta vanema venna Giuliano põrm. 1875. aastal avati Lorenzo sarkofaag, Giuliano sarkofaag jäi millegipärast avamata.

näod habemesse kasvanud, näojooned korrapäratud, ilma üllameelsuse helgita — iga erakordse loomuse ehteta. Michelangelo otsustas nende tõelist välimust lihtsalt ignoreerida ja kujutada kumbagi sellisena, nagu peaks olema inimene, kelle kuju ta modelleeris. Giuliano polnud elus kellelegi kurja teinud ja lahke iseloomu tõttu kuulus talle üldine poolehoid. Võimete poolest aga oli ta keskpärane inimene. Lorenzo erines temast selle poolest, et polnud ei heasüdamlik ega sõbralik. Mõlemaid peeti väejuhtideks, seepärast ehtis Michelangelo neid väejuhi tunnustega. Pole oluline, et Giuliano sõjalised kangelasteod piirduvad sellega, et ta 1515. aastal juhtis paavsti armeed, jälgis prantslaste edasiliikumist, ja kui see jälgimine teda ära tüütas, Firenzesse sõitis. Lorenzo sõdis pisut rohkem — sellesama paavstiarmee eesotsas läks ta vallutama Urbino, mille ta armastav lell Leo X tema jaoks hertsogilt oli ära võtnud. Kuna tema sõjakäigule eelnesid paavsti vihased ähvardused ja Urbino hertsogil endal armeed ei olnud, siis lõppes röövretk võidukalt. Lorenzo ei murdunud elus millegi üle pead — tema eest mõtlesid teised. Michelangelo on teda aga kujutanud sügavalt mõttesse vajununa, — *il pensieroso*, prohvet Jeremija poosis, kuid noore, ilusa, energilise näoga mehena, sõjakiiver peas. Ka Giuliano istub sõjariius, väejuhi kepp imestusväärsetl modelleeritud käte vahel, noorena ja ilusana, tõsi küll, temal arvatakse olevat valelik pilk. Ta poos kordab Moosese poosi. Medicite habemed, rippuvad ninad ja inetud suud — kõik see on kadunud. Üks kuju kehastab mõtet, teine — tahet ja energiat, seda, mille poolest Cosimo ja Lorenzo, need Medicite suuruse tõelised sepad, nii rikkad olid ja mida Medicite viimastel järglastel nii vähe leidus. Kuid neil oli õnne. Mälestussambad tegi neile Michelangelo, Machiavelli aga tahtis Giulianole pühendada oma «Vürsti», mille ta pärast viimase surma Lorenzole pühendas; ta seostas unistusi ühendatud Itaaliast Lorenzoga.

Lorenzo jalge ees on kaks kuju: «Õhtu» — lõtvade lihastega väsinud mees toetub jõuetult küünarnukile ja vaatab ükskõiksel pilgul kaugusse, ja «Hommik» — noor, oivaliste elastsete vormidega väga ilus naine ärkab otsekui vastu tahtmist rõõmutuks, mitte midagi head töotavaks päevaks, ta ringutab ja paakil suust kostab mingisugune kaebus. Giuliano ees on samuti kaks skulptuuri: «Päev» — mees, kelle nägu on varjus; ta keha on lihased ja tugev; ta

lamab rahunult seljaga vaateleja poole, ja raske on mõista, kas kavatseb ta end teisele küljele pöörata, üles tõusta või mugavamalt pikali heita; ta parem jalg toetub millelegi, vasak on üles tõstetud ja üle parema heidetud, vasak käsi on selja taga; kõik ühtekokku kujutab enesest tervet kontrapostide keerist, mis loob Michelangelo kujude armastatuma paigutuse: figuur hetkel, kui ta valmistub mitte täiesti kindlaskujunenud järsuks liigutuseks. Teine kuju on «Öö». See on eakas, sügavasse, raskesse unne vajunud naine; ta pea on pärjatud kuu ja tähega ning paneb hämmastama oma iluga. Naine lamab äärmiselt ebamugavas poosis: vasak jalg toetub mingisuguste lillede kimbule, parem käsi toetab longuvajunud pead; vasakut kätt pole näha — see on heidetud maski taha, mille vastu naine seljaga nõjatub; naise põlve all kükitab öökull.

Hauamonumente, nagu need kaks, mida tegi Michelangelo, oli kombeks kaunistada vooruste allegooriliste figuuridega. Michelangelo rikkus seda kommet. Tema kujud oleksid formaalselt jäänud lahtimõtestamata, kui Buonarroti Maja arhiivis poleks leidunud juba mainitud märget 1523. aastast, mille esimene lause kogu järgneva segasusest hoolimata on täiesti selge. See kõlab nii: «Päev ja öö ütlevad ja ennustavad: oma kiire voolamisega viisime hertsog Giuliano surmale.»<sup>1</sup> Järelikult kujutasidki mõlemad figuurid Giuliano kuju ees päeva ja ööd, kusjuures ööks, nagu on näha skulptuurilt, võis olla vaid naine. On aga kord allegooriateks päevaajad, siis kaks figuuri Lorenzo kuju ees võisid olla vaid hommik ja õhtu, kusjuures osade jaotus ei tekitanud samuti mingeid raskusi.<sup>2</sup>

Medicite kabeli figuurides saavutab Michelangelo kui skulptori meisterlikkus haripunkti. Pärast seda, kui olid loodud «Mooses» ja Pariisi «Vangid», lõõmahtas Michelangelo geenius viimast korda vapustava jõuga ning selle järsu süttimise tulemusena valmisid Medicite kabeli seitse raidkuju. Michelangelo tahtis otsekui näidata, millise täiuslikkuseni võib jõuda joone meisterlikkus plastikas ja milliseid efekte on suuteline andma kontrapost. Ta näitas seda täielikult. Ent oli jõutud piirini. Medicite kabelis oli kontrapost kui kunstiline võte end lõpuni ammendanud.

<sup>1</sup> Giuliano suri noorelt — 39-aastasena.

<sup>2</sup> Naisfiguuri Lorenzo sarkofaagil nimetatakse mõnikord «Koiduks» ehk «Auroraks».

Selle edaspidine uuendamine ehk lihtsalt selle vähem meis-terlik rakendamine oleks saanud juba languse tunnuseks.

Kui kaunid kabeli figuurid ka ei oleks, nende tähendus ületab siiski kaugelt puhta kunsti piirid. Imetledes neid, küllastudes ja joobudes plastika triumfist, otsime vastust teisele küsimusele. Mida tahtis Michelangelo oma figuuri-dega ütelda? Ja siis, terasemalt silmitsema jäädes, Sixtuse plafooni kujusid meenutades ning kujutledes olukorda, millises neid kujusid alustati ja marmorisse viima hakati, leiame seletuse. Ta seisab selles, et Michelangelo esineb siin samuti mitte ainult kunstnikuna, vaid ka kodanikuna ja pealegi kodanikuna, kes on võidetud võitluses kõige kallima eest, mis tal on olnud, kes pole veel jahtunud lahinguhuost ja kes sõna otseses mõttes lõhnab püssirohu järele.

Kas leidub ükski ergas noot kogu selles marmorsüm-foonias? Ei ühtki. Siin on näha väsimust, jõuetust, lootusetust, elutüdimust, haiglast rahutust, und — surma teisi-kut, lühidalt kõike, mida nägime Sixtuse kabelis, kuid mis pole väljendatud pintsli, vaid peitli abil ja veel teravamal kujul. Lahkudes jäädavalt kodukohast jättis kunstnik sinna enesest mälestuseks selle pessimismi poemi, milles Medici-te ülistamine muutub kas nende teravaks pilkamiseks või otseseks needmiseks. Portreekujude asemel on väljamõel-dud figuurid, mis kehastavad mingisugust kunstniku oma-enda mõtet, neid ümbritsevad allegooriad aga, selle asemel et rääkida voorustest, kõnelevad murest, häbist ja hävin-gust, mille tekitajaks on olnud Medici-te sugu, ohvriks aga Itaalia ja eriti Firenze.

Kes oli süüdi Prato hävitamises 1512. aastal? Medici-d. Kes oli sepitsenud Urbino kuritegeliku vallutamise? Medici-d. Kes alustas Cognac'i liiga õnnetut sõda? Medici-d. Kelle süü läbi oli 1527. aastal toimunud Rooma rüüsta-mine? Medici-te. Kes piiras Firenzet ja hävitas 1530. aastal vabariigi? Medici-d. Kes andis pärast linna alistumist voli valgele terrorile? Medici-d. Kõige tühisemgi nendest fak-tidest aga tõi tuhandetele inimestele hukkamise, laostu-mise, häbi ja tohutu hulga õnnetusi. Kõigest sellest oleks Michelangelo tahtnud kisendada kogu maailmale. Kui see oleks Michelangelo võimuses olnud, oleks ta Medici-te kuul-suseks püstitanud mitte kabeli, vaid häbiposti ja kuhjanud selle alusele selliseid allegooriaid, et pimedalegi oleksid silmanähtavaks saanud Firenze türannide kuriteod.

Medicite kabelis võis Michelangelo kõnelda ainult Aisopose keeles, kuid seegi osutus niivõrd kõneosavaks, et aru said kõik, kuigi enamik, nende hulgas ka Medicid ise, teeskles, et ta millestki aru ei saa. Tarvitsenuks neil vaid terakest meelepaha näidata, kui hoobilt oleks pidanud rusudeks muutma küll niinimetatud Giuliano ja Lorenzo kujud, küll kõik marmorallegooriad, mis nii veenva, nii geniaalselt kavandatud ja teostatud etteheitena nende jalge ees lamasid.

Et see tõesti nii oli, seda kinnitavad kunstniku enese sõnad. Kõigist kabeli kujudest kiideti teatavasti kõige rohkem «Ööd» ja Vasari selgitab üldise vaimustuse motiive: «Mida oskan ma ütelda «Öö» kohta, vähe sellest et harukordse — lausa ainulaadse kuju kohta? Kes on näinud mõnda teist skulptuuri, olgu antiikset või kaasaegset, mis nii meisterlikult oleks tehtud? On tunda mitte üksnes magaja rahu, vaid ka inimese kurbust ja leina, kes on kaotanud midagi kõrgesti hinnatud ja suurt. Ja näib samuti, et «Öö» jätab varju kõik, kes mis tahes epohhil on katsunud oma kuju või maaliga — ma ei ütle, et teda ületada —, end temaga kas või võrdseks pidada. Uni on edasi antud nii, nagu oleks meie ees tõeliselt uinunud inimene.»

Vaimustust avaldati kõige sagedamini värssides. On teada üks selliseid madrigale, mille autoriks oli luuletaja Giovanbatista Strozzi. See kõlab nii:

Öö, mis nii magusalt su ees näeb und,  
see kivi on, mis inglisk<sup>1</sup> elustund.  
Ta liikumatu, kuid tas elu leegib,  
vaid ärata — ta hakkab kõnelema.

Me teame, et Michelangelo oli juba ammu Roomas, kui kabel rahvale avati. Tutvunud selle neljarealise luuletusega, kirjutas ta «Öö» nimel otsekohe vastuseks:

Mis tuimal kivil põõnutada viga!  
Sel ülekohtusel ja autul ajastul  
on kadestatav osa tundetul.  
Jää heaga vait, mu und sa ära sega!

---

<sup>1</sup> Angelo (it. k.) — ingel; siin sõnamänguna — Michelangelo. —  
*Tõlk.*

Kaks keskmist rida kuulutavad avalikult: «Seni kui valitseb hävitamine ja häbi, on mulle suureks õnneks mitte näha ja mitte kuulda.» Hävitamisest ja häbist, sellest, mille pärast kannatas Itaalia, sellest, mille pärast hukkus vana kuulus Firenze ja mille külge olid käe pannud mitmed Medicid, seaduslikud ja ebaseaduslikud — sellest samast just tahtiski kisendada suur kunstnik, ning mitte oma «Öö» nimel, vaid omaenda nimel.

See oli tema viimne «hüvasti» kodukohale, kus ta elu talumatult piinarikkaks oli muutunud.

**Paul III ja katoliikliku reaktsiooni algus. Töötamine  
«Viimse kohtupäeva» kallal**

Clemensi järglane Paul III Farnese oli viimaseks paavstiks, kelle jaoks kunstiküsimustel mõningane tähtsus oli. Katoliku kiriku seisukord polnud säärane, et ta juht oleks palju tähelepanu metseenlusele võinud pühendada. Protestantism tungis peale ja ta rünnakud muutusid üha tõsisemaks. Oli vaja abinõusid tarvitusele võtta, ja aegaviitmata. Paavst oli juba vana ega olnud sõjaka loomusega. Talle tegi palju rohkem muret, kuidas kindlustada tema trooni ümbritsevat arvukat suguvõsa, kes nõudis aplalt rikkusi, vürstitiitleid, kardinalikübaraid ja üldse kõike, mida paavst anda võis. Kuid tal oli nõunikke, kes kiriku kriisi ohtlikkusest hästi aru said. Nende juhiks oli kardinal Caraffa, katoliikliku reaktsiooni tõeline entusiast, ja Paul oli sunnitud nende nooremate fanaatikute tahtele täielikult alluma. Kaua seisis ta vastu jesuiitide ordu kinnitamisele, kuid lõppude lõpuks kinnitas selle (1540. a.), kaua ei andnud ta luba inkvisitsioonitribunaali reorganiseerimiseks, kuid lõppude lõpuks andis, kaua ei tahtnud ta kirikukogu kokku kutsuda, kuid lõppude lõpuks kutsus (1545. a.) Trentosse kokku selle kontrreformatsiooni ketikoerte raevutseva *sinendrio*. Kunst oli selleks sfääriks, kus paavst puhkas. Kui ta tegeles kunstiküsimustega, ei kõnelnud keegi talle protestantidest, jesuiitidest ega inkvisitsiooni tuleriitadest; siis võis ta lühikeseks ajaks unustada, et on vaja õnnistada inimeste hävitamist tule ja mõõgaga kiriku auks.

Michelangelo tuli Paulil kohe meelde. Ta teadis väga hästi, et tema eelkäijal oli kunstnikuga juttu olnud Sixtuse kabeli altariseina katmisest freskomaaliga «Viimne kohtu-

päev». Peaaegu kohe pärast oma Vatikani asumist saatis Paul kunstniku järele ning pani talle ette töötada ainult tema jaoks. Michelangelo vastas, et ta ei saa seda teha, kuna peab esmalt Julius II mälestussamba lõpetama. Siis, nagu Condivi ütleb, vihastunud paavst ja hüüdnud: «Kolmkümmend aastat olen ma seda soovinud ja isegi nüüd, kui olen paavstiks saanud, ei või ma seda soovi rahuldada!» Ühesõnaga, kõik kordus juba kolmandat puhku saatusliku paratamatusega, mis isegi rahulikuma inimese oleks võinud meeletehetele viia. Ning jälle nagu Leo ajal, nagu Clemensi ajal nihkus Juliuse õnnetu mälestussammas tagaplaanile. Michelangelo oli täiesti endast väljas. Esimeses ärritushoos tahtis ta nagu Juliuse ajal Roomast kas Genuasse või Urbinosse põgeneda, kuid, olles rahunenud, sai ta nähtavasti aru, et Juliuse monumendi skulptuure ta nagunii ära viia ei suuda. Ja «kartes — selleks oli tal täielik alus — paavsti vägevust, ei sõitnud ta kuhugi ning hakkas lootma, et suudab paavsti mõistlike argumentidega veenda». Paul ei olnud nii tormakas nagu Julius, kuid sama kangekaelne, ja kõik «mõistlikud argumendid» pörkasid temalt nagu nooled teraspantserilt tagasi. Kord tuli ta Michelangelole viimase tagasihoidlikku tööruumi «kaheksa või kümne» kardinali saatel lihtsalt külla. See oli suur au. Kunstnik pidi olema väga meelitatud. Kõigepealt soovis paavst «Viimse kohtupäeva» kartoone näha, siis vaatles kõiki kujusid, mis Juliuse mälestussamba jaoks oli valmistatud. Juures viibinud kardinal Gonzaga juhtis tähelepanu «Moosesele» ja ütles, et sellest kujust üksi piisavat paavst Juliuse mälestuse jäädvustamiseks. Paul oli temaga otsekohe nõus ja hakkas uuesti Michelangelot keelitama, et ta nõustuks temale töötama, ja kui too ikka edasi tõrkus, lubas Urbino hertsogiga asja joonde ajada. «Ma teen nii,» ütles paavst, «et ta rahuldub kolme sinu valmistatud kujuga, ülejäänud kolm aga tehku teised.»

Kunstnik pidi nõustuma. 1. septembril 1535. aastal ilmus *breve*, millega Michelangelo nimetati «apostliliku palee peaarhitektiks, skulptoriks ja maalikunstnikuks» palgaga 1200 kuldskuudot aastas.

Juliuse monument jäi jälle tagaplaanile ja Michelangelo looming suundus uude rööpassse. Ta pöördus tagasi Sixtuse kabelisse, et maalida «Viimset kohtupäeva».

Fresko pidi kaunistama kabeli altariseina, mille kohal ilutses imepärases rakursis prohvet Joonas. Seal oli juba

Pietro Perugino freskosid. Pole teada, kas need kraabiti seinalt maha või jäid alles. Vasari mainib vaid, et Michelangelo käskinud endise seina külge teha teise, tellisseina, kallaka, nii et ülemine äär ulatus poole künkra võrra ettepoole, «laskmata koguneda mustusel ja tolmul». Michelangelo ei taibanud aga, et selline kalle soodustab iga-suguste küünalde tahma ja altari juurest tõusva viiruki-suitsu sadestumist maalile. Kui sein oli valmis, asus Michelangelo tööle. Sebastiano del Piombo püüdis seejuures tema abilisena tööle asuda, lootes, et sõprusest ei lükka Michelangelo tagasi tema teeneid. Ent just samuti nagu kabeli lae maalimisel hüljati Granacci abistav käsi, nii lükati nüüd Sebastianogi teened tagasi. Michelangelo ei võinud kellelegi usaldada isegi oma ideede puhtmehaanilist teostamist. Granacci oli lihtne inimene ja kuigi ta töölt kõrvaldamise pärast väga solvunud oli — ta ju kutsuti siis Firenzest välja — ei katkestanud ta Michelangeloga suhteid ja osutas talle Firenze piiramise ajal 1529. aastal isegi väga suurt abi.

Sebastiano, hoopis väiklasem, jahenes ja lõpetas aegapidi kunstnikuga peaaegu igasuguse läbikäimise.

Kaks aastat — 1536 ja 1537 — kulusid Michelangelol tervenisti «Viimsele kohtupäevale». Järgmisel neljal aastal jätkas ta fresko kallal töötamist, kuid mitte enam nii intensiivselt, vaid pühendas osa ajast teistele töödele. 25. detsembril 1541 oli fresko valmis ja avati vaatamiseks. Ustavana oma põhimõttele, ei lubanud Michelangelo, seni kui ta töötas, kedagi kabelisse. Paul ei teinud Juliuse kombel katsetki kavalusega või vägisi ta juurde tikkuda. Kord, kui tal oli tarvis oma peakunstnikuga ühe väga tõsise asja üle nõu pidada, saatis ta arhitekt Jacopo Melaghino Michelangelo juurde järele pärima, kas talle oleks meeldiv paavsti visiit — juhtum, mis tekitas paavsti õukonnale lähedal seisvates ringkondades vististi veel suuremat sensatsioonit kui paavsti ja kardinalide külaskäik kunstniku töökotta. Paavst tuli oma tseremooniameistri Biagio da Cesena saatel, kellel tärkas enda kahjuks mõte arvustada seda maali. Vasari jutustab sellest: «Paavstiga koos tuli kabelisse *messere* Biagio Cesena, tseremooniameister, kiuslik inimene, kes küsimusele, mis ta sellest teosest arvab, vastas: «Täielik häbematus on kujutada nii pühas paigas niipalju alasti inimesi, kes häbenemata oma siivutuid kehaosi näitavad; seesugune teos sobiks sauna või

kõrtsi, aga mitte paavsti kabelisse.» See pahandas Michelangelot, ja soovides talle kätte maksta, kujutas teda, niipea kui ta oli ära läinud, loomutruult Minosena põrgus, keset kuradite kuhja, koos tema jalgade ümber keerdunud suure maoga. Kuipalju *messere* Biagio paavsti ja Michelangelot ka ei palunud seda kujutist hävitada, säilitas kunstnik selle mälestuseks, nii et seda praegugi näha võib.»

Hiljem ehtis legend seda nähtavasti anekdootlikku jutustust veelgi rohkem: nagu oleks paavst Biagio kaebuste peale vastanud, et kui kunstnik oleks paigutanud Biagio puhastustulle, siis oleks ta teda veel vabastada saanud, kuid on ta kord juba põrgus, siis ei suuda isegi paavsti võim midagi teha.

Veidi aega enne fresko lõpetamist kukkus Michelangelo tellingutelt alla ja vigastas oma jala. Kannatused ja meelehärm töö katkestamise pärast paiskasid kunstniku kurvameelsusse, sundisid teda end koju sulgema ja igasugusest arstiabist keelduma — see oli juba tema loomuses. Kuid kavalusega pääses ta juurde ta sõber Baccio Rontini Firenzest, andekas arst ja suur kunstisõber. Võiks öelda, et ta sundis kunstnikku vägisi end ravima ja aitas ta kiiresti jalule. Teisi ebameeldivusi, kui jätta muidugi arvestamata lakkamatuid kannatusi Juliuse mälestussamba pärast, kunstnikul ei olnud.

### Michelangelo kunst «Viimses kohtupäevas»

Kaasaegsed ülistasid «Viimset kohtupäeva» taevani. Vasari peab seda avameelselt laemaalist paremaks. Nii näiteks räägib ta sellest freskost: «Kui «Viimne kohtupäev» vaatamiseks avati, ei näidanud Michelangelo end mitte üksnes seniste kabelis töötanud kunstnike võitjana, vaid paistis, et ta oli soovinud ka iseennast võita, oma nii kuulsat laemaali ületada. Ja ta ületas iseenese... Meie kunstis on see teos suurteoseks.»

Meie maitse ja arusaamine kunstist ei saa manierismi printsiipide ja kriteeriumidega immutatud Vasari ja ta kaasaegsete otsusega nõus olla. Meile, kes me «Cascina lahingut» pole näinud, on Sixtuse kabeli laemaal jäänud Michelangelo suursaavutuseks maalikunstis. «Viimne

kohtupäev» aga näitab jõudude, talendi ja võib-olla isegi maitse langemist. Seda muide tundis hiljem ka Michelangelo ise. Nähes, kuidas noored kunstnikud seda maali kopeerivad, lausus ta ühele oma sõbrale mornilt: «Kui paljusid küll mu kunst lolliks teeb!» Tal oli õigus, sest manerismi allikaks maalikunstis on suurel määral just see fresko.

Peab siiski ühe selgitava märkuse tegema. Tõelist, rikkumatut maali me Sixtuse kabeli altariseinal nüüd enam ei näe. Võõras pintsel on teda moonutanud. Pietro Aretino ja Biagio da Cesena arvasid, et «Viimse kohtupäeva» alasti figuurid on siivutud ja neid peab riietama, ei veennud ei Paul III, Julius III ega Marcellus II. Ent kui paavstitroomile astus Paul IV nime all kardinal Caraffa ise, kõige süngema kirikliku reaktsiooni juht, soovis ta, et freskole antaks jumalakartlikum ilme. Michelangelo kuulus oli siiski nii suur, et isegi see fanaatik ei julgenud ilma Michelangelo nõusolekuta tema teost puudutada. Vasari jutustab: «Sel ajal teatati temale, et paavst Paul IV on kavatsenud viia selle kabeli seina, millele on maalitud «Viimne kohtupäev», viisakasse olukorda, öeldes, et inimesed, keda siin on kujutatud, näitavad häbitult oma siivutuid kohti; kui Michelangelo paavsti kavatsusest teada sai, vastas ta: «Õelge paavstile, et see on tühiasi ja seda on kerge joonde ajada. Seadku paavst enne maailm viisakasse olekusse, piltidele aga võib õige ruttu sündsada ilme anda.»»

Paavst tõlgitses neid sõnu kui kunstniku nõusolekut ja andis vastava käsu. Ülesande riietada «Viimse kohtupäeva» alasti figuurid võttis enda peale Daniele da Volterra, maalikunstnik, kellele Michelangelo sümpatiseeris ja kes vististi tema näpunäitel selleks valitud oli. Selle töö tõttu, tõsi küll, pidi see kunstnik kuni elu lõpuni Püksimeistri — *il Brachettone* — hüüdnimega ringi liikuma. Hiljem tegi Pius V Gislieri, teise paavstitroomile tõusnud inkvisiitori käsul sedasama jumalale meelepärast tööd juba pärast Michelangelo surma Girolamo da Fano. On iseenesest mõistetav, et kui ettevaatlikult ka mõlemad kunstnikud ei talitanud, oli freskole tekitatud kahju tohutu suur. Kannatada ei saanud mitte üksnes maali värvid. Oli jämedalt rikutud inimkehade harmoonilist tasakaalu, mis kunstnikul oli arvestatud alasti kehade jaoks. Meile on siiski jäänud fresko koopia, mille on enne inkvisiitorlikku

moonutamist maalinud Michelangelo sõber ja austaja Marcello Venusti. See asub Naapoli muuseumis. Kuid Marcello oli keskpärane kunstnik: ta koopia jätab külmaks ja vaevalt et annab edasi originaali jõudu. Ehtsat «Viimset kohtupäeva» me nõnda ei tunnegi.

Maal jätab muidugi ka praegu vapustava mulje. Kuidas rumalus, viha ja variserlikkus seda ka pole rikkunud, ometi ei ole nad suutnud võtta talt jõudu, temperamenti ja kohutavat efekti (*la terribilità*). Just sellēs maalis on süžee ja Michelangelo kunstimeisterlikkuse omapära nii ühinenud, et esimeseks muljeks pildist osutub *terribilità*, jäädes kauaks ajaks ka ainukeseks. Alles pärast seda, kui vaatleja on kõike põhjalikult silmitsenud, keerulises ja laialipillatud kompositsioonis orienteerunud, aru saanud, kes siin on inglid, kes pühakud, kus patused ja kus õndsad, pärast seda, kui ta on aru saanud kõigi ridade, nii vertikaalsete kui ka horisontaalsete, ja kõigi rühmade süžeelisest mõttest, võib ta maalimisviisi analüüsima hakata. See maalimisviis selgub hõlpsasti ja iseenesest, kui kõrvutada nii seda, mis teame «Cascina lahingust» kui ka seda, mida me siinsamas Sixtuse kabeli plafoonil näeme. Figuurid on rasked ja tüsedad, poosid otsitud ja palju sagedamini ebaloomulikud kui plafoonil. Asjata hakkaksime siin nagu Aadamas või plafooni atleetides joonte puhtust otsima. Jõud ja temperament on jäänud samaks, kuid maitse ja mõõdutunne on kaotanud endise eksimatuse. Mis on selle põhjuseks? Kas aastad? Muidugi annavad tunda ka aastad: Michelangelo oli kuuekümnne kuue aastane, kui ta fresko lõpetas. Ent peapõhjuseks polnud mitte iga, vaid läbielatav aeg. Reaktsioon — feodaalne ja katoliiklik — kõik see kujundas Itaalia ja eriti Rooma kultuuriõhkkonnas selliseid meeleolusid, millel polnud midagi ühist vararenessansile nii iseloomuliku elurõõmsa vaimuselgusega ja kõike küllastava harmooniatundega.

Kunstniku enese tunded, kui ta seda freskot maalis, olid äärmiselt rõõmutud. Tema kodumaa hukkunud vabadus jäi alati koormaks, mis teda pidevalt rõhus. Sellele aitasid kaasa aeg, mis uuristas tema elu, vanadus, mis uuristas tema jõudu, ja mure, mis uuristas tema hinge. Kohe vaatame, mis kaunistas seda masendavat olukorda ja andis kunstnikule jõudu vaevalisi vanaduspäevi üle elada. Ent tema maailmatunnetuse aluseks jäi taj, mis oli kristalli-

seerunud Firenze alistumise päevil — sügav pessimism. Kui ta harjus mõttega, et tal tuleb «Viimset kohtupäeva» maalida, hakkas ta, nagu temaga alati juhtus, süžeege vähehaaval kodunema ja see hakkas teda omakorda kaasa kiskuma. Pärastpoole aga tegi talle koguni mingisugust sünget rõõmu maalida haudadest igavesteks piinadeks väljuvate patuste trööstitust. Talle meeldis kujutada suurimat ahastust patuste nägudel, kuna talle tundus, et elavate kaasaegsete nägudel oli ta sedasama lootusetuse pitserit ja neidsamu kannatuse grimasse näinud. Ega asjata ole ta patuseid nii jõuliselt maalinud ja ega asjata paista tema õndsate rõõm nii ebakindlana.

Michelangelo ei suutnud end enam oma ajast lahti kiskuda ja igas teoses andis ta edasi oigeid, mis rebenesid tõelisusega kokku puutudes ta enda rinnast.

### Vittoria Colonna ja Michelangelo

Michelangelo maalis kõrgel Sixtuse kabeli tellinguil istudes veel oma patuseid ja esiisaid, kui ta väheldaste sõpradega, kelle hulgast oli lahkunud pettunud Sebastiano del Piombo, liitus kaks isikut, kes võimalust mööda aitasid Michelangelol täita ta tühjaks jäänud hinge. Need olid pankur Luigi del Riccio, kes koos oma ettevõttega Roomas Strozzi palees asus, ja Vittoria Colonna, Pescara markiis, poetess, kuulsa hispaania kindrali, 1525. aastal toimunud Pavia lahingu võitja lesk.

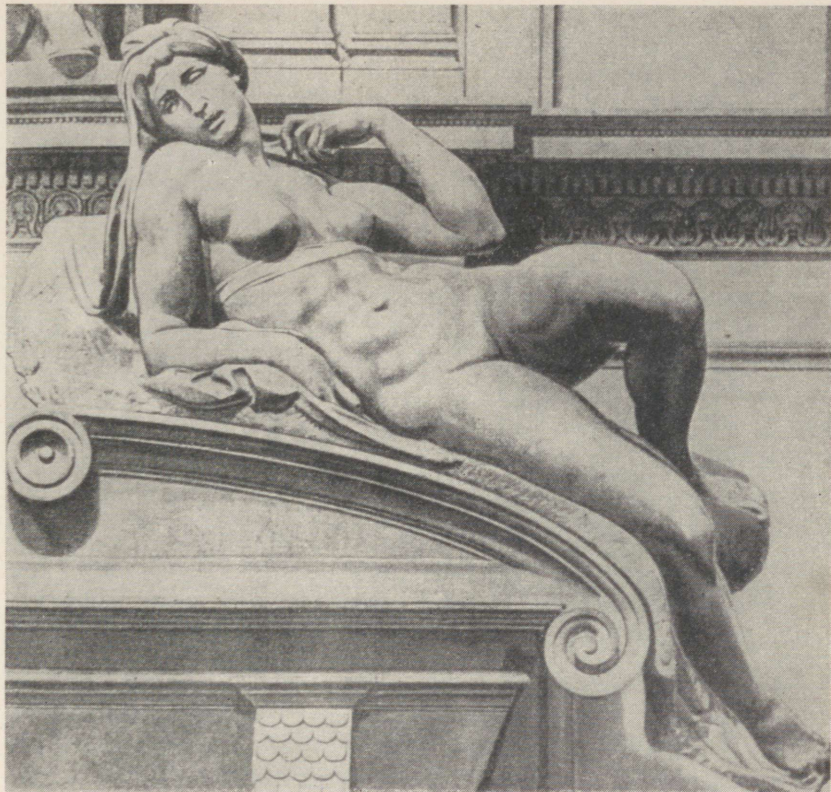
Esimene tutvus nendega kuulub nähtavasti 1536. aastasse. Kohtumine Vittoriaga, kes viibis siis Roomas üsna lühikest aega, oli põgus. Tutvus jäi püsima ja muutus suureks sõpruseks 1538. aastal, kui Vittoria uuesti Rooma tuli ja kuni 1541. aastani sinna jäi. Suhted Riccioga tekkisid korruga, alguses nähtavasti ärilisel, pärast aga ka isiklikul pinnal. Kuid sõprus Vittoriaga, seni kui too Roomas elas, oli kunstniku jaoks esiplaanil ja surus teised kõrvale.

Vittoria kuulus Itaalia kõrgemasse aristokraatiasse. Tema isa oli Fabrizio Colonna, kuulus kondotjeer, Machiavelli traktaadi «Sõjakunst» kangelane, Rooma aadlike kõige suursugusema perekonna võsu. Ema poolt oli Vittoria Federico Montefeltro, Urbino hertsogi tütre-

tütar. Teda kihlati Pescara tulevase markiiga, kui ta oli nelja-aastane, pulmad peeti, kui ta oli üheksateistkümneaastane, mees jättis ta tegelikult maha, kui ta oli kahekümne viie aastane ja leseks jäi ta kolmekümne viie aastastelt (1525. a.). Sellest ajast peale oli ta mehe mälestusele truuks jäänud, kõik meelitused tagasi lükanud, elas erakuna ja suhtles peamiselt inimestega, kes püüdsid rooma kirikut ilma selle rüpest lahkumata puhastada. Tema sõpradeks olid kõik selle voolu silmapaistvad tegelased: kardinalid Contarinid, Pole ja Sadoletto, jutlustajad Pietro Carnesecchi — hukkus hiljem tuleriidal — ja Bernardino Ochino, keda päästis sellest saatusest põgenemine Šveitsi, ning paljud teised. Need sidemed tõmbasid kahtluse ka Vittoriale. Ta anti inkvisitsiooni avaliku järelevalve alla. Tema üksindus muutus seetõttu veelgi rangemaks, sest järelejäänud sõbrad hakkasid kartma tema reputatsiooni. Vittoria andus tervenisti pühakirja uurimisele, mõtetele usust ja selle osast inimese elus, ning valas oma tunded välja värssides. Ta luule tegi ta varsti kuulsaks. Teda hakati nimetama Itaalia esimeseks poetessiks, Itaalia Sapphoks. Kuid ka uued loorberid ei sundinud teda erakuelu hülgama.

Michelangelo oli ainuke inimene, kellele Vittoria pidas võimalikuks oma mõtteid usaldada. Eks Michelangelogi mõelnud palju usu üle, ja olles inimene, kes paljusid paavste<sup>1</sup> hästi tundis, teadis ta väga hästi, kui hädasti rooma kirik puhastamist vajas. Peale selle tõukasid hoolas piibli lugemine, püsivad mälestused Savonarola jutlustest ja Dante lugemine teda iseseisvatele usulistele elamustele ja mõtisklustele, eriti vanas eas. See kõik oli tsemendiks, mis liitis tema ja Vittoria sõprust, ideeliste huvide pinnal suhtlemine aga tekitas mõlema luuleloomingus üha uusi kõrgpunkte. Kui markiis suri (1547. a.), kirjutas Michelangelo lähematele inimestele: «Ta tundis minu vastu kõige soojemat poolehoidu ja mina tema vastu mitte väiksemat. Surm võttis minult suure sõbra.» Condivi, kes iialgi midagi välja ei mõelnud — tal põlnud sugugi kujutlusvõimet —, vaid kirjutas kõik oma õpetaja jutu järgi,

<sup>1</sup> Selle aja jooksul, millal ta Roomas töötas, vahetus kümme paavsti, alates tema julmast austajast Julius II: Julius II (suri 1513), Leo X (1521), Hadrianus (1522), Clemens VII (1534), Paul III (1549), Julius III (1555), Marcellus II (1555), Paul IV (1559) ja Pius IV (1565).



*Hommik.*



*Kapitooliumi ansambel.*

iseloomustab nende vahekorda ohtrasõnalisemalt: «Eriti armastas Michelangelo Pescara markiisi, kes võlus teda oma jumaliku mõistusega ja armastas ka teda kõigest hingest. Tal on siamaani alles palju markiisi kirju, mis on täis puhast ning õrna, selle õilsa hinge väärilist kiindumust, ka ise on ta markiisi auks palju sonette kirjutanud, mis on täis tarkust ja õrna kirge. Markiis on palju kordi Viterbost ja mujalt, kus ta puhkas ja suvitas, ainult selleks Rooma sõitnud, et Michelangelot näha. Omalt poolt armastas Michelangelo teda niisama palavalt ja nagu ta kord minu juuresolekul ütles, kurvastanud ta südamest selle üle, et kui markiis suri, oli ta temaga jumalaga jättes suudelnud ainult tema kätt, mitte sõandades suudelda tema otsaesist või nägu. See surm mõjus talle niivõrd, et kaua aega oli ta endast väljas ja otseku'i aru kaotanud.»

Condivi jutustus andis põhjust — ja mitte üksnes romantiliselt meelestatud inimestele — luua terve legend Michelangelo ja Vittoria hilisest kirest ja peaaegu et nende kõige lähemast vahekorrast. See on muidugi tühi loba, sest «aeg lootusteks ja õrnaks igatsuseks» oli mõlemal juba ammu möödunud ja ka iseloomud polnud neil niisugused, et oleks tõsiselt romaanile mõelda võinud. Ka Condivi sõnad ei anna põhjust selliseks oletuseks. See oli sõprus kahe inimese vahel, kes ühteviisi armastasid kunsti ja luulet ning ühteviisi otsisid rõõmu mõtisklustes usuküsimuste üle. Et poesia selles sõpruses suurt osa etendas, tõendavad nii Michelangelo kui ka Vittoria luuletused. Et selles sõpruses oli suur osatähtsus kunstil, see nähtub portugali miniaturisti Francisco de Hollanda teosest «Dialogid maalikunstist». Sel kunstnikul õnnestus aastail, kui Vittoria pikemalt Roomas viibis, pääseda tema majja ja seal tihtilugu Michelangeloga kohtuda ning osa võtta kunstiteemalistest vestlustest. Michelangelo, kes iialgi ei olnud jutukas, kõneles Vittoria juuresolekul palju ja vaimustatult ning selles suhtes on tema portugallasest austaja «Dialogid» väga väärtuslikuks materjaliks. Vittoria palus sageli oma sõpra teha talle mõningaid joonistusi vaimulikel teemadel ja kunstnik ei keeldunud kunagi neid palveid täitmast. Sellest me kuuleme samuti Condivilt: «Markiisi palvel tegi Michelangelo joonistuse «Ristilt mahavõtmine»: Kristuse lõtvunud jäsemetega alasti keha kukuks püha ema jalgade ette, kui kaks inglit teda käte alt ei toetaks. Jumalaema istub risti all äranutetud kannal»

tava näoga ja tõstab väljasirutatud käed taeva poole... Rist sarnaneb sellega, mida Valged<sup>1</sup> kandsid 1348. aasta katku ajal mööda tänavaid ja mis hiljem Firenzes Santa Croce kirikusse asetati. Ja Pescara markiisile joonistas Michelangelo samuti ristilöödud Kristuse, mitte surnuna, nagu teda tavaliselt kujutatakse, vaid jumalikus poosis, nagu tõstetud isa poole nii, nagu hüüaks Kristus: «Elii, Elii!» Joonistusel ei ripu keha elutult alla, vaid tõmbleb kramplikult hirmsates piinades.»

Huvitav, et Vittoriale tegi Michelangelo joonistusi ristisu ainetel, sellal kui teisele ärmsamale sõbrale, Tommaso Cavalierile mütoloogilistel teemadel. Ta arvestas kummagi maitset ja oskas kummalegi meelepärast teha.

Kuid parimaks mälestusmärgiks Vittoria ja kunstniku sõprusest jäävad muidugi Michelangelo luuletused. Neist tuleb juttu eraldi.

## Julius II mälestussamba lõpetamine

Kergendustundel, mis haaras Michelangelot, kui «Viimne kohtupäev» oli valmis ja kabeli altariseina varjanud tellingud maha lõhutud, oli kaks allikat. Kõigepealt muidugi mitmeaastase hiiglatöö lõpetamine, siis aga veel teadmine, et viimaks ometi võib ta tervenisti pühenduda paavst Juliuse mälestussamba valmistamisele ning sellest, peaaegu oma eluaegsest luupainajast lahti saada. Kuid võta näpust! Seni kui ta «Viimse kohtupäeva» viimaseid figuure maalis, oli paavsti arhitekt Antonio da San Gallo lõpetamas Vatikanis uut kabelit, mis paavst Pauli auks Cappella Paolinaks nimetati. Paavst oli ammu endamisi otsustanud, et kabeli seinu hakkab maalima Michelangelo. Ja mitte ainult et otsustanud, vaid pidas nähtavasti juba kaunis edukalt Urbino hertsogiga läbirääkimisi, et Michelangelole uut tähtaja pikendust saada. Kui vaene kunstnik, saanud paavsti käsu uue kabeli fresko maalimiseks, märatses meelegeitist rohkem kui kunagi varem, teatas talle Urbino hertsogi 6. märtsil 1542 dateeritud kiri, et hertsog on rahul, kui mälestussambale tuleb kolm

---

<sup>1</sup> Uhing, mis tekkis suurte õnnetuste aastail ja korraldas patukahetsusprotsessioone, et palvetega pattude andeksandmist saavutada. sest patte peeti inimestele saadetud õnnetuste põhjuseks.

Michelangelo enese valmistatud kuju, nende hulgas ka «Mooses». Kogu ülejäänud töö oli hertsog nõus teistele kunstnikele usaldama.

Michelangelol ei olnud mingit valikut. Ta pidi ka seekord alistuma. Tal seisid ateljees kolm täiesti valmis kuju: «Mooses» ja need kaks «Vangi», mis nüüd Louvre'is asuvad. Kuid «Vangid» olid tehtud suurema monumendi jaoks ega sobinud selle uute, lõplikult kindlaks määratud mõõtmetega. Et oma kohustusi täita, hakkas Michelangelo viimistlema kahte teist kuju: «Rahelit, vaatlevat elu» ja «Lead, teotsevat elu». Need olid juba tublisti edenenud. Kuid tellimus Paolina seinte maalimiseks näis Michelangelo arvates takistavat kujude lõpetamist. Seepärast pöördus ta paavsti poole palvega keelitada hertsogit, et ta lepiks ainuüksi «Moosesega», teised viis figuuri aga valmistab või lõpetab Raffaello da Montelupo, kes töötas juba «Madonna», «Prohveti» ja «Sibüllil» kallal. Kõigi neist muudatustest tulenevate rahaliste kohustustega — need moodustasid 1400 tukatit — oli Michelangelo meeleldi nõus. Selles mõttes kirjutatigi paavst Juliuse pärijatega 20. augustil 1542. aastal alla viimane leping: Michelangelo teeb «Moosesega», Montelupo — viis kuju, Giovanni Marchese ja Francesco da Urbino, Michelangelo abilised, kohustuvad tegema arhitektuurilise ja ornamentaalse osa. Tõsi küll, pärast selgus, et Michelangelo oli viha- ja ahastushoos oma jõudu alahinnanud. «Lead» ja «Rahelit» ei tulnud Montelupole anda, sest ta lõpetas need ise, isegi paavstil ei olnud südant temalt seda viimast rõõmu ära võtta.

Milliseid hingepiinu ta kõige selle pärast kannatas, on näha ta sellest perioodist säilinud kirjadest. Eriti liigutav on üks Luiği del Ricciole adresseeritud kiri. Urbino hertsog viivitas millegipärast lepingu kinnitamisega, selleta aga ei arvanud Michelangelo enesel õigust tegutseda. «Sõnadetagi on selge, mida see mulle tähendab. Aitab! Oma kolmekümne kuue aastase kohusetruuduse eest ja selle eest, et ma vabatahtlikult end teiste heaks olen ohverdanud, ma paremat ei pälvigi. Maalikunst ja skulptuur, töö ja kohusetruudus on mu maha murdnud ja iga päevaga hakkab mul üha halvem. Parema oleks mulle olnud, kui ma noores eas oleksin tuletikke tegema hakanud — mul poleks nüüd niisuguseid piinu läbi elada tulnud.» Edasi palub ta Ricciot teatada paavstile, millises seisukorras ta viibib, kuna pole hertsogilt lepingu kinnitamist saanud, ja lõpetab

kirja ridadega, mis vihjavad kuritahtlikele kuulujuttudele, nagu paneks ta mälestussamba eest saadud raha intresse kandma: «Ei taha ma enam elada sellise koorma all ega kuulda iga päev süüdistusi kelmuses nendelt, kes röövivad mult nii elu kui ka au. Ainult surm või paavst võib mind päästa.»

Michelangelo kirjutas Luigi del Ricciole veel kaks korda ja niisamasuguste erutatud sõnadega. Ta avaldas kahtlust, et paavst ise pidurdab lepingu kinnitamist, ning ähvardas, et jääb koju istuma ja hakkab paavsti kiuste kujude kallal töötama, selle asemel et iga päev Vatikani vahet joosta. Viimaks, nähtavasti juba detsembris, teatab ta oma vennapojale Lionardole, et leping on kinnitatud, ja selgitab viivituse põhjusi. Selgus, et põhjused olid kõige süütumal laadi ja Michelangelo kahtlused ei osutunud vähimalgi määral õigeteks.

Kuigi Michelangelo oli end vabastanud igasugusest vastutusest mälestussamba osas, ei pääsenud ta ikkagi täielikult sellega seotud muredest. Marchese ja Urbino tekitasid talle «oma harimatuse ja loomaliku rumaluse» tõttu palju tüli. Nad olid järjest riius, töötasid halvasti, ta pidi alatasa vahele segama ja neid karmilt korrale kutsuma. Kuidagiviisi jõudis see Michelangelo kõige paremate ja puhtamate kunstiliste kavatsuste õnnetu murelaps kehvana ja kurtununa oma lõpp-peatusse. 1544. aasta lõpuks oli arhitektuuriline kujundus valmis, järgmise aasta jaanuaris pani Montelupo oma kolm kuju ja Maso del Bosco (ehk Boscoli) Juliuse sarkofaagi paigale.

Veebruaris asetas Michelangelo kohale «Moosese» ja kaks naisfiguuri vana testamendi ainetel. See oli kõik. «Hauamonumendi tragöödia» oli lõppenud.

Monument koosneb kahest järgust (korrusest). Alummise järku kuulub see, mis oli jäänud järele esimesest ideest: «Mooses», «Lea» ja «Rahel», pilastrid, konsolid. Kõik on kas ümber tehtud ja kärbitud, või ei seisa seal ega mitte nii, nagu oli kavatsetud. Ülemine järk peegeldab juba neid ideid, mis tekkisid Michelangelol siis, kui ta San Lorenzo fassaadi kaunistas: pikad nelinurksed pilastrid, nende vahel nelinurksed nišsid, mis on neis paiknevaist kujudest peaaegu poole kõrgemad, peaaegu täielik ornamentide puudumine — kõigest neli maski ülal pilastrite otsas. Keskmises, ümmarguses nišis — väga rahulikus poosis madonna lapsukesega, täielik vastand

Medicite kabeli madonnale. Tema jalgade ees on paavst Juliuse sarkofaag koos viimase poollamaskil kujuga kaanel. Ta poos on rahutu ja kunstlik. Külgedel — vasakul sibüll, paremal — prohvet, mõlemad istuvas asendis. Sibüll on imeilus. Montelupo on kõik oma võimed mängu pannud, et oma õpetaja ideed teostada. See on kolmest kujust kõige parem. Madonna on samuti väga hea. Seevastu prohvet on ebaõnnestunult kavandatud ja veel halvemini teostatud.

Alumises järgus on kõik kolm kuju Michelangelo enese kätetöö. «Mooses» on põhiliselt raiutud esimesil aastail pärast paavst Juliuse surma (1513—1516), «Rahel» ja «Lea» — 1540—1545. Condivi räägib mälestussambast niiviisi: «Mälestussammast võib nüüd näha San Pietro in Vincoli kirikus ja takistuste tõttu, millest oli juttu eespool, pole tal mitte neli külge, nagu oli esimeses projektis ette nähtud, vaid ainult üks — fassaad, mis suuruselt on võrdne esimese (projekti) ühe väikese küljega, ega seisa vabalt keset kirikut, vaid asub seina ääres. Sellest hoolimata, et seda teost on parandatud ja ümber tehtud (*rattoppata e rifatta*), on ta kõige silmapaistvam kõigest sellest, mida Roomas, aga võib-olla ka mujal, näha võib, peamiselt meistri enese käega raiutud kolme kuju tõttu, millest parim on Mooses, iisraeli rahva juht. Ta istub, olles süvenenud mõttesse nagu filosoof. Parema käega hoiab ta käsulaudu. Selle käe sõrmede vahelt langevad haruldaselt kaunilt allapoole pikad habemesalgud. Tark ja elav nagu sisendab ühtaegu armastust ja õudust, nagu see vististi oli ka tegelikkuses. Otsaesisest natuke kõrgemal on näha kaht sarve. Seljas on tal tooga, jalas sandaalid, käsivarred on paljad — kõik on nagu antiiksetel kujudel. See oivaline ja täiuslik kunstiteos on selle poolest tähelepanuväärne, et kaunilt drapeeritud rüü ei varja ta vormide ilu; seda võib, muide, öelda kõigi rietatud figuuride kohta, mida Michelangelo nii skulptuuris kui ka maalikunstis on loonud. Moosese kuju on normaalsest inimesest poole kõrgem. Moosese paremat kätt olevas nišis asub teine skulptuur, mis kujutab vaatlevat elu — haruldaselt ilusat naist, natuke üle inimpikkuse; ta üks põlv on painutatud, kuid jalg ei toetu maha, vaid pjedestaalile, nagu on kõrvale pööratud ja käed taeva poole tõstetud; tundub, et kogu ta kehast õhkub armastust. Teisel pool, see on Moosese vasakut kätt, seisab kuju, mis kehastab teotsevat elu. Pare-

mas käes on tal peegel, mida ta teraselt silmitsema on jäänud, andes sellega mõista, et kõik meie toimingud peavad olema läbi mõeldud; vasakus käes hoiab ta lillevanikut. Sellega jäljendas Michelangelo Dantet, keda ta alatasa uuris ja kes «Puhastustules» kohtab lilledega kaetud väljal krahvinna Mathildet, pidades teda teotseva elu kehastuseks. Selle teose üldilme on imetore, eriti tolle kunsti tõttu, millega kõik üksikosad karniiside abil üheks tervikuks on ühendatud.»

Meie praegused maitseed lähevad Condivi hinnangust paljudes asjades lahku. Kõigepealt — seda on osalt ka Condivi märkinud — mälestussamba üksikud osad on teravalt ebaühtlased. Alumise järgu ornamenditaalse kaunistuse kirevus on vastuolus ülemise järgu liialdatud lihtsusega. Kõik kujud on erineva suurusega. «Mooses» on raiutud hiiglamastaabis, «Prohvet» ja «Sibüll» on väiksemad, mõlemad «Elud» ja «Madonna» on veel väiksemad.

«Mooses» pole paigutatud nii, nagu esialgu oli kavatsatud, vaid märksa madalamale, mis temast arusaamist on muutnud, aga vahest koguni suurendanud muljet tollest *terribilità*st, mis avaldub temas suurimal määral. «Moosest» on kritiseeritud palju, võib-olla liigagi palju. Kuid vaevalt leidub inimest, kes suudaks vastu seista võimsale kunstilisele efektile, mida avaldab see kuju, täis niihästi rahulikku majesteetlikkust kui ka tohutut varjatud dünaamikat, lastes aimata, nagu alati Michelangelo puhul, tormilist liikuma hakkamist. Tundub, et iga hetk hüppab see hiiglakuju püsti — vasaku jala suur varvas on põrandalt tõukumiseks juba pingule tõmbunud — ja hakkab kas heebrea rahvast sõjakangelastegudele üles kutsuma või ta vaenlasi needma.

Michelangelo ateljeesse olid jäänud veel kaks «Vangi», mis samuti paavst Juliuse mälestussamba jaoks olid raiutud. Need olid teostatud nagu «Mooseski» enne Firenzesse kolimist, 1513—1516, ja kuuluvad seega kunstniku parimasse loomingu- ja perioodi. Mõlemad kujud on dikteeritud nendesamade meeolude poolt, mis olid sisendanud kunstnikule Sixtuse kabeli plafooni lünettide figuurid. Kaks noormeest. Üks, tagant kinni nõõritud kätega, püüab gigantse jõupingutusega tagajärjetult köidikuid purustada. Ta näol on meeheitekramp, silmad on otsekui appi hüüdes taeva poole suunatud, kaela ja käte lihased on hirmsast pingutusest paisunud; parem, kõverdunud jalg toetub

mingisugusele maas lamavale kivirahnule ja nagu abistaks lihaste tegevust. Teine, mitte nii tugev, kuid palju sihvakam ja kaunim, pikkade jalgade ja kätega noormees on võib-olla valu pärast, võib-olla ahastusest kas hinge heitmas või meelemärkust kaotamas. Silmad on tal suletud, pea on piinast kuklasse visatud ja vasak käsi on kukla taha käänatud, et pead toetada; parem käsi sõrmitseb rinna jõuetult juba lõtvunud köidikuid; vasak jalg on kõverdunud, paremas, tugijalal pole märgata enam mingit pingutust. Inimene on iga silmapilk kokku varisemas. Ometi ei leidu Michelangelol sellise hulga skulptuuride seas teist niisama kaunist. Esteetilise antiikideaali mõju annab end selgesti tunda: maali alal avaldub see mõju Aadamas «Inimese loomise» pildis, skulptuuris aga on see niinimetatud «Surev vang». Ta erineb nii «Bakhosest» kui ka marmorist «Taavetist», nii «Taavet-Apollost» kui ka «Võidu» atleedist, millest peagi jutt tuleb, mingisuguse erilise, ahvatleva, pisut naiseliku ilu poolest. Tõesti, «temas on kõik harmoonia, kõik ime». Kunstnik on *bel corpo ignudo* kütkestavale võlule kehastuse suutnud leida. Täiesti teadlikult on ta nii selle efeebi kui ka ta vägilasest naabri, kes asjata oma köidikuid purustada püüab, oma patriotliku piina kandjateks loonud. Ta nägi mõlemas oma kodumaa poegi, kes võitlevad ja raskes vangipõlves hukuvad või kes orjuse alandusi mitte taludes ilma nuri-semata oma parimas elueas ja noorusliku ilu õitsengul surevad.

Neljast teisest «Vangist», mida Michelangelo samuti paavst Juliuse hauamonumendi jaoks oli valmistanud ja mis monumenti kaunistavate figuuride sekka ei sattunud, oli juba juttu. Nad pole kaugeltki lõpetatud ja neid raiuti hiljem kui esimest paari — juba Firenze aastal 1518 ja pärast seda. Võimalik, et sellesamasasse kujudesarja kuulub ka niinimetatud «Võidu» grupp Firenze Akadeemias. Seal on kujutatud noort, pikakasvulist, sitket, tugevat sõdalast, kelle üks jalg toetub maapinnale, teine, põlvest painutatud jalg aga mahapaisatud vaenlase, elatanud habemiku, inetu mehe seljale. Oletatakse, et võidetud mehes on Michelangelo kujutanud iseennast. Seepärast tõlgitsetakse seda gruppi kui kunstniku kaebust omaenda kibeda saatuse üle, mis oli talle määranud alati võimukate inimeste käe all olla. Ent siis on raske mõista, miks Michelangelo neid, kes teda maha surusid, nii idealisee-

ris, sest ta pole neid sugugi nii kauniteks pidanud kui on see võidujoovastuses seisev võitja. Tema näos peitub, nagu keegi on märganud, teatav sarnasus Giuliano Mediciaga San Lorenzo uuest kabelist, mis annab põhjust gruppi pidada umbes aastasse 1530 kuuluvaks.

Grupp on erakordselt võimas. Sõdalase näost õhku võitlusindu ja meelekindlust. Keeruliste kontrapostide abil on ta figuurile antud haruldane dünaamilisus.

Kui mälestussamba püstitamiseks oldi lõpule jõutud, langes Michelangelol nagu koorem seljast. Nüüd võis ta end vabalt uutele töödele pühendada.

### **Cappella Paolina. Michelangelo sõbrad ja omaksed**

Cappella Paolina freskosid ei hakanud Michelangelo maalima enne 1542. aasta oktoobrit. Ta lõpetas need seitsme aasta pärast. Tööga lõpule jõudes oli ta seitsmekümne viie aastane. Ta töötas suure vaevaga. Kuhu oli kadunud noorusaastate titaanlik töövõime! Ta pidi sageli tegema vaheaegu küll haiguse, küll juhuslike hädade, küll lihtsalt väsimuse pärast. Paavst Paulile peab au andma: ta oli kunstniku suhtes väga heatahtlik, ei kiirustanud teda, säästis ta jõudu, ja kui kord tulekahju rikkus kabelit, tegi ta Michelangelo abilisele Urbinole ülesandeks hoolitseda selle eest, et ei saaks kannatada seinad, edaspidi aga määras ta Urbino kõigi suure meistri Vatikanile maalitud freskode järelevaatajaks. Kuid suitsu, tolmu ja tahma vastu võidelda oli väga raske ja pärast Pauli surma Urbino ametikoht kaotati. Kas sellepärast, et tuli maalida alles äsja ehitatud seintele, imesid rōsked freskod endasse igasugust mustust kergemini ja vabaneda sellest oli raskem, või sellepärast, et värvid polnud seekord nii head — kuid Cappella Paolina freskod tuhmusid, mustusid ja pragnesid rohkem kui Sixtuse kabeli freskod. Pealegi on Paolina restaureerijad neid armutult üle maalinud ja nad on palju halvemini värskendatud — Antonio da San Gallo töö — kui Sixtuse freskod. Käesoleval hetkel on peaaegu võimatu freskosid vaadelda ja see raskendab analüüsi tunduvalt.

Neid on kaks. Üks kujutab apostel Peetruse ristilöömist, teine apostel Pauluse ümberpöörämist. Kui juba «Viimne kohtupäev» kannab väsimuse ja vanadusnõrkuse jälgi, siis

Paolina freskodes on näha, kui tugevasti need olid progresseerunud. Ka siin on joonistus tehniliselt täiuslik, kuid puudub endine sädelev fantaasialend, ei ole endist võimsat realismi. Figuurid, nende poosid, žestid ja näod on pigem välja mõeldud kui elava modelli järgi tehtud. Kompositsioon on mõlemal juhul segane. Figuuride paigutus maa peal on kunstlik, taevased grupid aga jäljendavad halvasti samasuguseid «Viimse kohtupäeva» grupe. Figuurid iseenesest on väga kohmakaks muutunud, nende poosid on kunstnik endast lausa välja pigistanud, näod on kaotanud ilmekuse. Asjata hakkame siit otsima *bel corpo ignudo*'t, nagu see esineb Sixtuse kabeli plafoonil. Alasti mehekeha võidukas, triumfeeriv ilu on selle meistri viimased teosed maha jätnud, kuigi see meister kunagi oli niisuguse kergusega terveid noorte ilusate meeste ja atleetide leegione loonud. Isegi ta kaasaegsed märkisid seda ja näiteks Vasaril esinevad Paolina freskode hinnangus klauslid: «Täiuslikkuse oli Michelangelo saavutanud kunstis ilma ühegi kõrvalabinõuta, nagu juba öeldud; ei ole tal ei maastikuvaateid, ei puud ega hooneid: mitte midagi kirevat, ei mingeid ilustisi, sest seda ta ei taotlenudki, soovimata võib-olla madaldada oma suurt talenti selliste pisiasjadega. Need olid ta viimased maalid, mis ta seitsmekümne viie aastasena ja ta enda sõnade järgi suure vaevaga oli valmis saanud, sest aastad olid möödunud; maalikunst, eriti freskomaalikunst ei sobi raukadele.»

Cappella Paolina freskod valmisid 1550. aasta keskel. Paul III ei elanud oma kabeli sisseõnnistamiseni, ta suri 1549. aasta 10. novembril. Seni kui Michelangelo oma viimaste maalide kallal töötas, toimus ta elus palju sündmusi, mis kõik olid kurvad. Nagu igaüks, kellele oli määratud kaua elada, nii kaotas ta lähedasi inimesi, tervis aga muutus järjest halvemaks, tuletades äkiliste haigushoogudega meelde, et lõpp ei ole enam kaugel.

1544. aasta jaanuaris suri Cecchino dei Bracci, Luigi del Riccio onupoeg, nähtavasti haruldaselt ilus noormees, keda Luigi kirglikult armastas. Michelangelo jagas platooniliselt seda Riccio kiindumust. Kahekesi nad hellitasid Cecchinot, üheskoos luuletasid talle madrigale ja sonette, lihvides oma poetilist meisterlikkust. Michelangelot, nagu muide ka teisi Riccio sõpru, kurvastas noormehe surm väga. Michelangelo kirjutas sel puhul üle 40 neljarealise värssi, mis kujutasid endast elegilisi filosoofilisi *concet-*

to'sid, mõned neist väga kaunid, mõned aga viimse võimaluseni otsitud. Peale selle tegi ta noormehe mälestussamba Kavandi.

Riccio oli väga liigutatud. Cecchino surm lähendas sõpru veel rohkem. Kui sama aasta juuni lõpus Michelangelo haigestus tõsiselt, viis Luigi ta enda juurde, Strozziide luksuslikku paleesse. See palee kuulus nüüd Robertole, Filippo pojale; Filippo Strozzi oli olnud Cosimo Medici verivaenlane, kes pärast ebaõnnestunud katset Cosimo Firenzest minema kihutada sattus Cosimo juurde vangi ja kägistati nähtavasti vanglas. Luigi hoolitses vennalikult sõbra eest, aitas teda ruttu jalule ning teatas juulis rõõmsalt ta paranemisest. Kuid 1546. aasta jaanuaris haigestus Michelangelo uuesti. Luigi võttis sõbra jälle enda juurde ja ravis ta ruttu terveks. Michelangelos säilis see tänutunne Riccio vastu, ta nimetas teda oma elupäästjaks ja kui Riccio 1546. aasta novembris suri, leinas Michelangelo teda sügavalt.

Kuid saatus valmistas kunstnikule veel julmema löögi. 1544. a. kolis Vittoria Colonna lõplikult Rooma ja kunstnik külastas teda sageli ta eraklikus kloostrielus. Kui suri Luigi Riccio, muutus Vittoria Michelangelole kõige lähedasemaks inimeseks. Angelini suri varem, Sebastiano oli ära läinud. Austajaid oli palju, teda ülistavaid kunstnikke mitte vähem, kuid sõbraks oli jäänud ainuüksi Tommaso Cavalieri, ei keegi teine. Kõik, mis Michelangelos õrna oli, kõik, mis sõbralikku vastukaja otsis, jagati Tommaso ja Vittoriaga. Ka Vittoria suri. See juhtus 1547. aasta veebruaris.

Üksinduse, mahajäetuse, füüsilise nõrkuse tunne haaras suurt rauka üha rohkem, muutes ta veel endasse sulgunumaks, umbusklikumaks, pelglikumaks. See avaldus eriti vahekorras omastega. Mida vanemaks Michelangelo muutus, seda närvilisemaks läksid ta Firenze sugulased, kes ootasid rikkalikku pärandust ja kartsid, et pärast tema surma kantakse ta varandus laiali, seda enam, et Firenze oli korduvalt levinud kuulujutte Michelangelo surmast. Ärevil ei olnud mitte niivõrd vennad Giovansimone ja Gismondo, kuivõrd vennapoeg Lionardo, kes selles suhtes osutus oma isa Buonarroto vääriliseks pojaks. Niipea kui Lionardo kuulis, et rikas lell on haigestunud, kihutas ta otsemaid posthobustel Rooma. See solvas ning vihastas vanameest ja ta ladus vennapoegade avameelselt välja oma

muljed tolle pealetükkivusest. Nii kirjutas ta Lionardole pärast selle äkilist retke Rooma 1544. aastal järgmiselt: «Lionardo, ma olin haige ja Sina sõitsid preester Giovan Francesco<sup>1</sup> pealekäimisel Rooma, et mind maha matta ja vaadata, kas ma midagi järele ei ole jätnud. Kas Sulle tõesti ei jätku sellest, mis mul on Firenzes? Sa oled nagu oma isa suust kukkunud, kes mu Firenzes mu omaenese majast välja ajas. Tea siis, et ma olen koostanud testamendi nõnda, et Sul pole midagi loota mu Roomas olevast varandusest. Mine seepärast jumala rahu, ära tule enam mu juurde ja võta eeskuju preestrit, kellest kõneldakse novellis.»<sup>2</sup> See kiri ei teinud ettevõtlikku vennapoega põrmugi aremaks. Ta teadis, et vana lell on küll kuri, kuid ei pea pikka viha, ja kui Lionardo lelle teistkordsest haigusest teada sai (1546), oli ta muidugi jalamaid jälle otsaga Roomas. Olgugi et tal tuli Michelangelolt korduvalt samasuguseid ja veel solvavamaid epistleid kuulda, toimis ta hoopiski mitte kui novellis mainitud preester, vaid kui raisakull, kes tüdimatult tiirleb sureva lõvi kohal, oodates tema surmahetke, et rikkaliku saagi kallale laskuda. Muidugi saavutas ta oma sihi. Kunstniku surm tegi ta üheks kõige rikkamaks meheks Firenzes. Michelangelot ajasid need häbematud ja varjamatud nõudlused marru: umbusklikkusest tundus talle, et nad kiirendavad ta lõppu. Ent südamepõhjas armastas ta oma suguvõsa ja vaatas sellelesamale Lionardole kui Buonarroti Simoni soo ainsale jätkajale ja ei lakanud Lionardo eest hoolitsemast. Kui umbes samal ajal (1548. aasta jaanuaris) suri kunstniku vend Giovansimone, äpardunud luuletaja ja edutu ärimees, pummeldaja ja pillaja, siis kurvastas Michelangelo temagi pärast hingepõhjani.

### Michelangelo ja Medicid. «Brutus»

Kuid Medicitesse suhtumises jäi suur kunstnik oma elu lõpuni kindlaks kui kalju ega lasknud end mitte mingisuguste, ka kõige veenvamate argumentide ega kõige ahvatlevamate meelitustega eksiteele viia.

<sup>1</sup> Fattucci.

<sup>2</sup> Nähtavasti mõtles ta sellega toda koomilist preestrit, kes, kui tal mingisugune kasulik äri nurjus, lausus: «Ei tulnud välja — pole vajagi.»

Kui vihatud Alessandro Medici 1537. aastal oma lellepoja Lorenzino ja teda abistanud kõlava hüüdnimega bandiidi Scoronconcolo pistoda läbi langes, oli Michelangelo rahul. Firentselased lootsid vabariiki jalule seada ja kunstnik koos vabariigi õpetatud publitsisti Donato Gianmotiga ehtasid õhulosse õnnelikust tagasipöördumisest vabasse kodukohta, mida nad 1529. ja 1530. aastal üheskoos kaitsnud olid.

Samal ajal tekkis idee valmistada tolle antiikaja kangelase büst, kelles Firenze patrioodid nägid vabariiklike ideede kehastust — Brutus Noorema, Caesari tapja büst.

Kuid vabadust ihkavad lootused läksid peagi luhta. Märatseja ja kõlbeliselt lodeva Alessandro asemele panid hispaanlased teise Medici, kellest sai nende tõeline kasvandik — Cosimo, Itaalia viimse suure kondotjeeri, Mustade väesalkade ülema Giovanni poja. Cosimo oli 1537. aastal kõigest kaheksateistkümneaastane. Välimuselt oli ta tagasihoidlik, ei tõmmanud endale süüdistusi ei liiderlikkuses ega julmuses — kõik see tuleb hiljem —, seevastu oli ta tark, arukas, kangekaelne ja oskas abinõusid valimata oma sihte saavutada. Tema esimeseks sammuks pärast troonile astumist oli käsk otsida ükskõik kust üles ja nuhelda surmaga Lorenzino, Alessandro tapjat. Lorenzino teadis, et ta palavasti armastatud sugulase nuhid talle jahti peavad, kuid kaks aastat oskas ta nende käest õnnelikult pääseda. See nõrgendas tema valvsust ja 1539. aastal tabas mõrtsuka pistoda teda Veneetsias.

Siis tuli Michelangelole ja Giannotile uuesti Brutus meelde ja kunstnik otsustas teha ta büsti. Harjunud kombe järgi asus ta õhinal tööle ja vististi juba 1540. aastal oli büst valmis, olgugi et mitte viimistletud. Selle ülesande jättis ta ühele oma käealusele, väga andekale noorelt surnud meistri Tiberio Calcagnile.

Büst kuulub liialdamata Michelangelo paremate teoste hulka. Rooma toogaga drapeeritud torsot kroonib uhke, karm, suurepärane pea. See on vasakule pööratud. Madal laup, kräsus juuksed, fanaatilise pilguga vaatavad silmad, veidi kongis nina, paksuvõitu huuled ja isemeelne lõug loovad pildi mehise ja samal ajal haruldaselt õilsahingelisest mehest. Võib-olla oli Michelangelo, nagu oletati, oma kangelase modelleerimisel võtnud eeskujuks Caracalla antiiksed büstid. Sarnasus on igatahes vaid väline. Caracalla büstid kannavad ametliku ilustuse pitserit, Brutuse

büst on patrioodist kunstniku vabadustihkavas hingēs kantava kuju kehastus. Selle all puudub ainult Giovanni Boccaccio kuuluisaforism: «Ei ole jumalale meelepärasemat ohvrit kui türanni veri.»

Michelangelo nähtavasti teadis seda vana ausa vabariiklase mõtteära, sest ka tema armastas öelda: «See, kes tapab türanni, ei tapa mitte inimese, vaid inimkujulise elaja.»

Cosimo Medici püüdis juba oma valitsemise esimestest aastatest peale Michelangelot ta kodulinna Firenzesse tuua ja oma huvides tööle panna. Kunstnik teeskles, nagu ei märkaks ta midagi. 1544. aasta märtsis, vähe aega enne Michelangelo haigust avaldas Cosimo soovi Firenzesse jäänud Michelangelole kuulunud marmori ära osta: ta tahtis selle Bandinellile anda. Ühtlasi päris ta Michelangelolt, kas ei hakkaks see tema büsti tegema. Marmori loovutamise oli kunstnik nõus, kuid büsti tegemisest ta keeldus. Või veel! Cosimo büst pärast Brutuse büsti! Pärast figuuri, mis Lorenzino mälestust ülistas — figuur Cosimost, kelle käsul Lorenzino tapeti. Keegi ei tea, kas Cosimo sai aru Michelangelo keeldumise motiividest või mitte.

Kui pärast kunstniku esmakordset haigestumist Luigi del Riccio kirjutas Roberto Strozzile Prantsusmaale tema paranemisest, lisas ta oma sõbra nimel järgmised read: «Kui Prantsusmaa kuningas annaks Firenzele tagasi vabaduse, oleks Michelangelo valmis oma kulul tegema tema pronksist ratsafiguuri ja püstitama selle oma kodulinna Piazzale.» Vanamees polnud oma kohust kodumaa ees unustanud ja otsis ta vabastamiseks igasuguseid reaalseid ning ebarealseid mooduseid. Pärast teistkordset haigestumist aga 1546. aastal, kui ta samuti Riccio juures Strozzide palees viibis, saatis ta Roberto Strozzile tänutäheks külalislahkuse eest mõlemad «Vangid», mis olid määratud Julius II hauamonumendi esimese variandi jaoks ja pärast monumendi mõõtmete muutmise tõttu üle jäänud. Kingitus oli kuninglik ja see tehti Roberto Strozzile, kes koos venna Pietroga oli oma sidemete tõttu Prantsusmaaga väga kardetav vaenlane Cosimo Medicile. Pietro kinkis «Vangid» kuningas François'le, teades, et see ihaldas mõnda Michelangelo teost.<sup>1</sup>

Tõenäoliselt ei saanud Cosimo sellest Michelangelo

<sup>1</sup> Mõlemad kujud asuvad Louvre'is.

žestist kohe teada, tema suhtumine kunstnikusse igatahes ei muutunud.

1546. aasta oktoobris saatis piiskop Tornabuoni Firenzest Medicite agendile Francesco Lottinile kirja, milles tegi talle hertsogi nimel ülesandeks paluda Michelangelot Firenzesse elama asuda. Nõusoleku korral, kirjutas piiskop, nimetatakse ta üheks senaatoriks (48 hulgast) ja ta saab valida endale ametikoha. Me ei tea, kui edukas oli Lottini missioon, ent otsustades selle järgi, et kunstnik jäi Rooma, lõppes see ebaõnnestunult. See aga, mida Cosimo varsti Firenzes tegema hakkas, võttis Michelangelolt nähtavasti täiesti isu Medicite truualamlusse tagasi pöörduda.

1548. aasta märtsis andis Cosimo barbaarse seaduse, mis ähvardas poliitiliste emigrantide pärijaid ja sugulasi varanduse konfiskeerimisega, hertsogi otseseid vastaseid aga verise karistusega. Seda seadust hakati ta teksti koostaja Jacopo Polverini nime järgi *la Polverina*'ks nimetama. Lionardo Buonarroto kui kainelt kaalutlev inimene muutus rahatuks: oli ju Michelangelo kaks korda elanud Strozzide palees Roomas ja saatnud Roberto Strozzile kingituseks kaks toredat raidkuju. Soovi korral võidi kõike seda hinnata kui Medicitele vaenulikku akti ja Lionardol võis selle tagajärjel halvasti minna. Ta kirjutas sellest otsekohe lellele. Vanamees hakkas närvitsema. Polnud ju midagi kergemat kui teda hirmutada. Ta saatis Lionardole vastuse, mis tarbe korral võis osutada vennapoja käes kaitse-dokumendiks. Ta kirjutas: «Lionardo, sa tegid hästi, et teatasid mulle seadusest, sest kui ma ka siia maani olen hoidunud kõnelemast ja suhtlemast emigrantidega, siis tulevikus hoidun ma sellest eriti. Seda, et ma haiguse ajal lamasin Strozzide majas, ei loe ma sugugi nende majas elamiseks. Ma olin Luigi del Riccio toas, kes oli mu suur sõber ja pärast Bartolommeo Angelini surma ajas mu asju paremini ja ausameelsemalt kui keegi teine. Pärast tema surma pole ma jalga sinna majja tõstnud. Seda võib tunnistada terve Rooma, samuti nagu seda, kuidas ma üldse elan. Ma olen alati üksi, käin vähe linnas, ei räägi kellegagi, eriti firentselastega. Kui mind tänaval tervitatakse, vastan ma muidugi mõne lahke sõnaga, kuid lähen oma teed. Aga kui ma tean, et need on emigrandid, ei vasta ma nendele hoopiski. Ja nagu ma juba ütlesin, väldin ma edaspidi neid veel rohkem. Ning pealegi on mul nii-palju teisi mõtteid peas, et lihtsalt raske on elada.»

Karistustetorm Firenze möödus Buonarrotide majast ning lell koos vennapojaga arutasid rahulikult ja ruttamata küsimust, millise neu peaks Lionardole naiseks võtma või milline mõis tuleks osta. Vähe sellest, juba umbes aasta pärast, 1549. aasta lõpus, saatis Cosimo uuesti maaklereid — nüüd oli selleks kujur Tribolo — Michelangelo juurde, et keelitada teda Cosimole töötama. Esimene kord tehti talle ettepanek lõpetada Medicite kabeli kunstiline viimistlemine San Lorenzos. Nüüd küsiti talt, milline trepp Laurenzianasse teha ja paluti üldse Firenzesse ümber kolida. Tribolol polnud rohkem edu kui Lottinil, ent Cosimo ei pannud relvi maha. 1552. aastal käskis ta Benvenuto Cellinit kirjutada suurele kunstnikule sellestasjast ja kui kiri ei mõjunud, külastas Cellini järgmisel Rooma-sõidul Michelangelot ning kordas palvet hertsogi nimel. Vanamees vastas, et ta on kinni Peetri kiriku ehitamisega, kuid Cellini ei rahunenud ja hakkas loetlema hertsogi ahvatlevaid lubadusi. Siis vaatas Michelangelo talle otsa ja küsis muiates: «Aga kas te ise olete temaga rahul?» See ilmne iroonia viis isegi Benvenuto segadusse, kes oli sunnitud ilma midagi saavutamata tagasi tõmbuma. 1554. aastal muutus Giorgio Vasari pikaks ajaks asendamatuks vanamehe Firenzesse meelitajaks, kes tüütas teda küll kirjadega, küll isiklikult. Kui ta aga oli endale liitlaseks saanud Michelangelo vennapoja Lionardo, kes samuti oli meeleldi valmis hertsogile teenet osutama — Cosimo oli tal külas käinud ja San Lorenzo fassaadi mõlemad mudelid endale palunud — pörutas kunstnik talle peale ja käskis teda mitte enam selliste palvetega tülitada. See oli 1557. aastal. Samal ajal kirjutas sellest Michelangelole, samuti hertsogi käsul, Leonardo Marinozzi ja lõpuks Cosimo isiklikult. Kui ka tema palve ei aidanud, veendus võimukandja nähtavasti, et vana vabariiklase tahe on vääramatu ning loobus lootusest sundida Michelangelot ennast teenima. Kui Cosimo 1560. aastal Rooma sõitis ja korduvalt kunstnikuga kohtus, oli ta tema vastu väga aupaklik, ta pärija Francesco aga kõneles Michelangeloga paljapäi. Firenzesse kolimise küsimust enam üles ei tõtetud.

Vana vabadusvõitleja pidi Firenzesse vaid elutu laibana tagasi pöörduma.

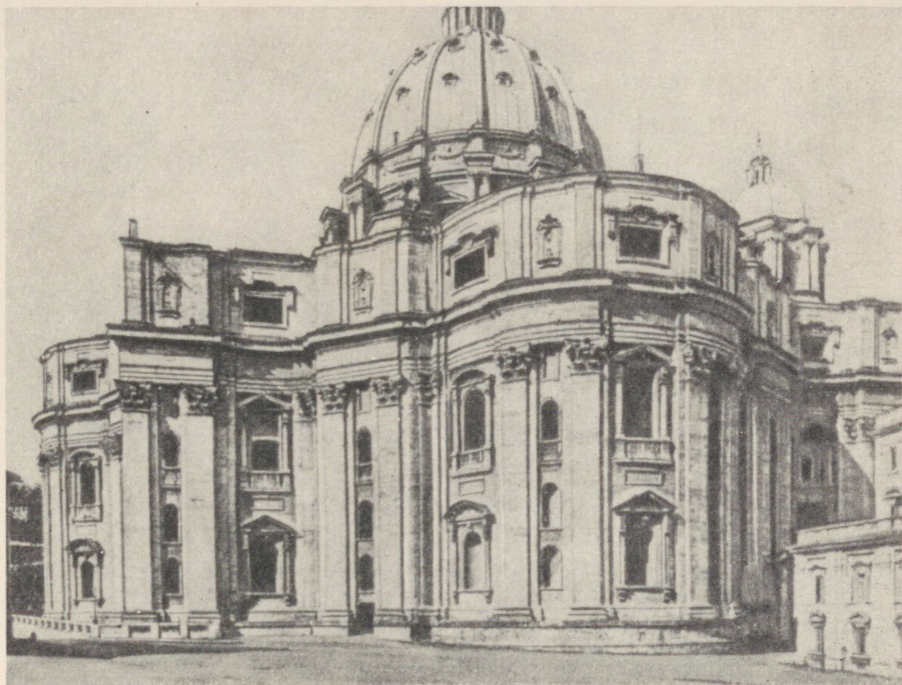
## Arhitektuurialased tööd Paul III ajal

Paavst Paul III, kes oli Michelangelole palee peaarhitekti, skulptori ja maalikunstniku uhke tiitli andnud, tahtis, et mitte ükski neist epiteetidest ei jääks ainult surnud täheks. Maalikunstnikuna oli Michelangelot Sixtuse ja Pauli kabelite kaunistamisel, võiks öelda, kuni *perinde ac cadaver*<sup>1</sup> kasutatud, nagu paavsti sõbrad jesuiidid öelda armastasid. Skulptorina oli tal samuti Julius II mälestus-sambaga rohkem kui küllalt tööd olnud. Ent arhitektina sõi Michelangelo oma leiba paavsti arvates täitsa muidu. Et sellisele ebanormaalsele olukorrale lõppu teha, leidis Paul talle selles valdkonnas ülikülluses tegevust.

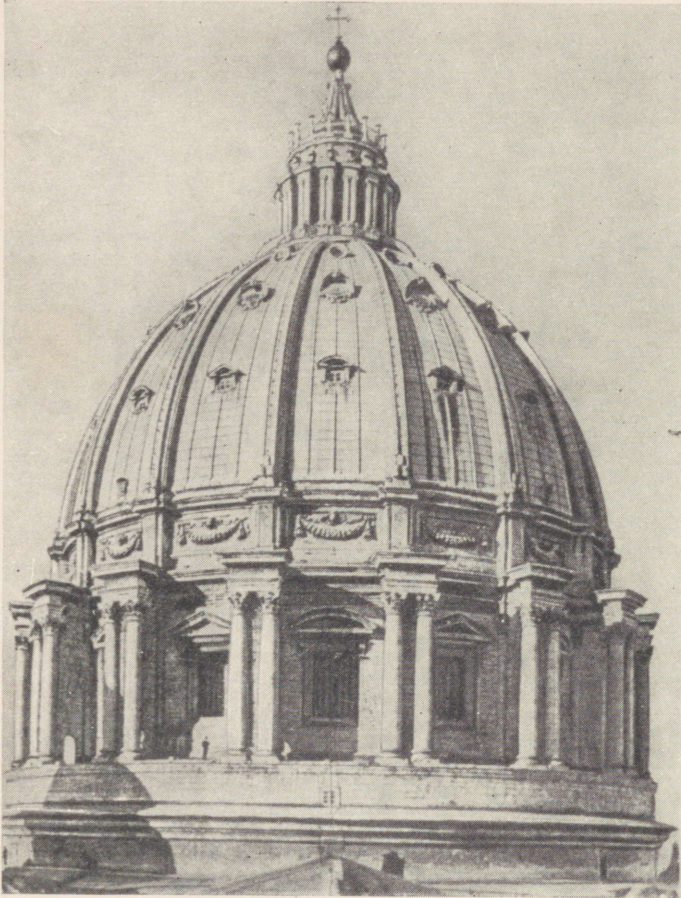
Me teame, et kui Leo X tegi kunstnikule ülesandeks San Lorenzo fassaad, Clemens VII aga alguses Medicite kabel ja pärast Laurenziana ehitada, keeldus Michelangelo kuidas võis, väites, et arhitektuur ei ole tema eriala. Kui ta aga neid hooneid ehitama hakkas, kiskus see ülesanne teda kaasa. Anda mõnele ruumile kunstiline vorm, alistada ta nii mehhaanika- kui ka kunstiseadustele, nagu õpetasid vanad rahvad, keda ka Itaalia suured *quattrocento* meistrid jäljendasid — see oli Michelangelo kõikehõlmavale geeniusel äärmiselt ahvatlev probleem. Arhitektuurilisi ülesandeid oli ta õppinud lahendama juba Ghirlandajo ateljees, sest meister kasutas oma maalides väga sageli arhitektuurilisi motiive. Et oma õpilastele ehituskunsti tutvustada, viis Ghirlandajo neid San Marco aias hoitavaid Brunelleschi mudeleid vaatama. Aga peale selle, kas Brunelleschi, Alberti, Michelozzo ja Cronaca šedöövrite pidev naabus ei lähendanud isegi keskpärast kunstnikku arhitektuurile, rääkimata juba sellisest meistrist nagu Michelangelo?

Ta esimesed, Firenze's tehtud katsed pühendasid teda arhitektuuri saladustesse. Juba seal tegi Michelangelo kindlaks — sest kõigepealt oli ta skulptor —, et arhitektuuris valitsevad proportsiooni- ja sümmeetriaseadused, mille järgi on ehitatud ka inimkeha. Ta sai aru, et kunstnik, kes armastab grandioosseid mastaape, leiab neile tõelise rakenduse ainult arhitektuuris. Tema esimesed arhitektuurilised ideed kujunesid antiiksete mälestusmärkide mõjul. Juba oma esimesel saabumisel Rooma oli ta vapustatud

<sup>1</sup> Otse laibaks muutumiseni.



*Petri kirik Roomas.*



*Peetri kirik Roomas.*

antiiksete ehitiste mastaapidest ja Roomas tärganud ruumilise ülevuse tunne ei lahkunud temast enam kunagi. Oma esimesi muljeid antiiksete hoonete põhjalikust vaatlemisest ja uurimisest sai ta parimal viisil alles Peetri kiriku ehitamisel kasutada. Ega ilmaaegu, nagu hiljem näeme, ole selles jumalakojas midagi kolosseumlikku.

Vanaaegse ehituskunsti uurimine sai Michelangelo, nagu enamjao tema kaasaegsete arhitektide juures uue hoo, kui ilmus Vitruviuse itaaliakeelne tõlge. Ent vastupidi peaaegu kõigile oma kaasaegsetele ei kaldunud ta sellepärast akademismi: selleks oli ta liiga suur kunstnik ja ta peas tungles liiga palju algupäraseid ideid. Ta ei võinud kedagi pimesi jäljendada. Kui ta oma mõttelend tööle hakkas, unustas ta otsekohe nii Vitruviuse kui ka Bramante, keda ta meistrina, hoolimata kõigist tolle intriigidest, üli väga austas.

See tema iseseisvus ja originaalsus, tema põlgus ebakriitilise ja loomingulise sädemeta akademismi vastu viis teda vastuollu akadeemiliste traditsioonide kaitsjatega Roomas, kui ta 1534. aastal lõplikult sinna elama oli asunud. Akademistide eesotsas seisis Antonio da San Gallo, Giuliano vennapoeg, selle Giuliano, kes noore Buonarroti eest nii hellalt oli hoolitsenud, kui see Roomas esimesi samme astus, ja kes talle Vatikani ukсед oli avanud. Antonio oli Bramante õpilane ja abiline ning andekas konstruktor. Et aga tõeliseks kunstnikuks saada, selleks ei jätkunud tal fantaasiat ning puudus see omaenda ideede allikas, mis Michelangelos ammendamatuks ja tormiliselt kees. Algul arvas Antonio, et Michelangelo tegevus ei ole talle ohtlik, sest 1534. aastal ei ilmutanud Buonarroti oma arhitektikalduvusi, vaid oli tunnustatud üksnes skulptorina ja maalikunstnikuna. See, et ta otsekohe asus «Viimset kohtupäeva» maalima, rahustas Antoniot veel rohkem. Ent Antonio oli unustanud ühe asja, mida ei unustanud Michelangelo: kui Michelangelo põlastades lükkas tagasi Alessandro Medici ettepaneku abistada teda nõuannetega Firenze kindluse ehitamisel, oli San Gallo meeleldi valmis seda tegema. Ta aitas Alessandrol ehitatud kindluse tugeval kivivundamendil vägivallavalitsust kindlustada. Antonio vaatas asjale lihtsameelselt, käsitöölise seisukohalt: tellimus on tellimus ja arhitekt ehitab seal, kus talle selle eest makstakse. Michelangelo aga nägi siin otsest reetmist.

Seni kuni Michelangelo Sixtuse ja Paolina seinu maalis,

töötas Antonio agaralt arhitektina. Ta ehitas Rooma kindlustusi — Paul pidas seda ülesannet väga pakiliseks pärast seda, kui Bourboni konnetaabli hispaanlased ja landsknehtid olid 1527. aastal äkkrünnakuga Rooma vallutanud —, eriti selle linnaosa kindlustusi, mis kandis vanaaegset nimetust Borgho ja kus asus Vatikan. Ühtlasi ehitas ta Cappella Paolinat, Palazzo Farneset Campo dei Fioril ja juhtis Peetri kiriku ehitustöid. Teda jätkus kõikjale. Nii laiaulatusliku haarde puhul pidi ta ju Michelangelo kokku puutama.

Paavst Paul andis Michelangelole esimese arhitektuurilise ülesande, kui too veel «Viimset kohtupäeva» kaugeltki lõpetanud polnud. 1536. aastal külastas Roomat keiser Karl V, kes pärast sõjakäiku Tuneesiasse pöördus tagasi Euroopasse. Kuigi ta edu Aafrikas just väga rabav ei olnud, korraldati talle viisakusest triumfaalne vastuvõtt. Ent triumfikäik läks nurja, kuna selgus, et on võimatu pidulikku rongkäiku sinna juhtida, kuhu ammusest ajast saadik olid suundunud kõik triumfaatorid — Kapitooriumi. Pühal mäekingul valitses äärmine korralagedus, varemete vahel kõrgus vaid nukralt kaks paleed — Senaatorite ja Konservatiivide paleed.

Karl V triumfikäigu läbikukkumine oli häbiväärne sündmus ja paavst otsustas selle linna ajaloolise keskuse viibimata korda seada. Tõsi küll, seni kui üritus lõpule viidi, möödus aastakümneid. Kuid algus oli pandud otsekohe ja Michelangelo geenius andis sellesse oma osa. Küsimust sellest, kelle hoolde Kapitooriumi ümberehitamine usaldada, üles ei kerkinudki. Nii paavstile kui ka kõigile teistele, vististi San Gallolegi oli selge, et seda suudab vääriliselt teostada ainult Michelangelo. Ja ta ei keeldunud. Koos Tommaso Cavalieriga, kes teda südilt toetas ja aitas nagu suutis, koostas Michelangelo kähku plaani ja niisama kähku hakkas seda ellu viima. Seda tunnistab väljaku keskele püstitatud Marcus Aureliuse staatua soklil leiduv daatum: aasta 1538; tähendab, piinlikust loost Karli triumfikäiguga oli möödunud kõigest kaks aastat. 1569. aastasse kuuluv Duperaci gravüür annab selge pildi Michelangelo plaanidest. Selles oli ette nähtud ümber ehitada Senaatorite palee, mille fassaadi kaunistas kõrge sissekäigu juurde kahelt poolt tõusev oivaline trepp, muuta Konservatiivide paleed ja ehitada veel üks palee Konservatiivide palee vastu, mis seisis samuti nurgaga Senaatorite palee poole. Mäekingule

pidi viima lai trepp, mis veidi muudetud kujul on nüüd tuttav igale turistile. Väljaku keskele oli asetatud Marcus Aureliuse antiikne ratsafiguur. Pärast Michelangelo surma juhtis Kapitooriumi ehitustöid Tommaso Cavalieri. Kui Michelangelo arhitektina ka midagi muud poleks teinud, siis Kapitooriumi ümberehitamisest üksi oleks piisanud, et talle surematut kuulsust luua. Rooma kodanikuõiguste andmine (1546) oli vaid tema tohutute teenete kasinaks hinnanguks.

Seni kui Michelangelo arhitektuuriline tegevus ei ületanud Kapitooriumi kingu kitsaid piire, ei puutunud ta kokku Antonio da San Galloga. See ei kehtnud aga kaua. Kui paavst Paul alles kardinal oli, hakkas Antonio talle ehitama paleed, kuulsat — kuigi mitte Antonio tööde tõttu — Palazzo Farneset. Ehitus neelas palju raha ja edenes aeglaselt. Kui Farnese kardinal aga paavstiks sai ja ta tuluallikad määratult kasvasid, pani ta ehituse täie hooga käima. Antonio oli jõudnud teise korruseni. Polnud ehitatud kolmandat, koos krooniva karniisiga, ja väikest õue. Paavst polnud seni ehitatuga just väga rahul. Ta saatis — vist 1544. aastal — kogu ehituse joonised ekspertiisiks Michelangelole. Ta sai Michelangelolt väga põhjaliku arvamuse — see on säilinud —, milles täie veenvusega tõendati, et palee on nii kunstiliselt kui ka konstruktiivselt seisukohalt ehitatud halvasti. Arvustus põhines seejuures Vitruviuse teesidel, mis San Gallole, kes pidas end pea-aegu kõige paremaks Vitruviuse tundjaks, oli eriti solvav. Arvustus oli ehk teravam kui tarvis. Ent Michelangelo polnud unustanud ega andestanud Alessandro Medici tsitadelli. Eriti tehti maha San Gallo karniisi. See arvamus oli niivõrd mahategev, et paavst pidas ennast õigustatuks karniis kõlbmatuks tunnistada ja kuulutada välja konkurss uue kavandi saamiseks. Konkursist võtsid osa Pierino del Vaga, Vasari ja Sebastiano del Piombo. Oma kavandi esitas ka Michelangelo ja tuli muidugi kergesti võitjaks. Surm (1546) päästis San Gallo alandusest töötada oma võiduka vastase projekti järgi. Pärast ta surma usaldati kogu ehitustöö Michelangelole. Ta ehitas palee lõpuni, valmistas oma karniisi, kõige kaunima kogu Roomas ja võib-olla kõigi renessansiaegsete paleede karniiside hulgas, ehitas välja väikese õue ja jaotas ära siseruumid. Palazzo Farnese on Rooma erapaleedest õigusega kõige hiilgavamaks tunnistatud.

Michelangelole langes veel teine Antonio da San Gallo pärand — Borgho kantside ehitamine. Tema arvamust Antonio plaanide kohta oli paavst juba varem küsinud. Ka oma vaenlase sellesse töösse suhtus Michelangelo kriitiliselt, kuid mitte norivalt. Antonio püüdis tema kriitikat halvustada, seletades, et Michelangelo kui maalikunstnik ja skulptor ei taipa kindlustustöödest midagi. Sellega tegi ta Michelangelo hirmsasti vihaseks ja too ütles talle rohkesti häbematusi. Olles rahunenud, tunnistas ta endiselt Antonio plaani häid külgi. Võtnud kindlustustööde juhtimise enda peale, tuli Michelangelol vanu mälestusi elustada ja meenutada, kuidas ta hulga aastate eest Firenze kindlustamisel töötanud oli. Raske on selgesti kujutleda, milles Michelangelo ja Antonio seisukohad lahku läksid ja kuidas nad suhtusid nõupidamistest osa võtnud sõjaväeekspertide arvamusse. Michelangelo nähtavasti toetas sõjanõunike vastu seda da Gallo seisukohta, et kindlustuste võõndit Borgho ümber ei tarvitse rohkem kokku tõmmata. Tema töö polnud sel alal igatahes kuigi intensiivne.

Paavst Paul ei elanud ei Palazzo Farnese ega Borgho kindlustustööde lõpetamiseni. Järgmise nelja paavstiga, kelle valitsemise ajal katoliiklik reaktsioon üha süngemaks muutus, polnud tema suhted isiklikku laadi. Need paavstid olid: Julius III, Marcellus II, Paul IV ja Pius IV. Nad kõik austasid teda väga. Marcellus, kes kardinaliks olles tülitses temaga, oli kõigest kakskümmend päeva paavstiks ega jõudnud kunstnikule midagi teha. Need paavstid ei takistanud, vaid isegi soodustasid igati kunstniku tööd. Michelangelo jõud oli pühendatud muidugi peamiselt Peetri kiriku ehitamisele, kuid sellest kolossaalsest ülesandest haaratunagi jõudis ta ajuti end vähem tähtsate ehitustööde jaoks lahti kiskuda.

1559. aastal tegi Michelangelo San Giovanni dei Fiorentini kiriku plaani. Kirikut tahtsid püstitada Rooma Firenze koloonia liikmed. Hertsog Cosimo oli selle kavatsusega innukalt päri ning Michelangelo õpilane Tiberio Calcagni tegi oma õpetaja näpunäitel üksikasjalised joonestused ja mudeli. Selle projekti valisidki firentslased Michelangelo esitatud viie projekti hulgast, ja ta oli kõige rikkalikum. Kunstnik ütles siis neile, et kui nad selle projekti ellu viivad, siis ületavad nad oma templiga nii kreeklasi kui ka roomlasi. «Taolisi sõnu,» kõneleb Vasari, «pole ei enne ega pärast tema suust tulnud, sest ta oli äärmiselt tagasi-

hoidlik inimene.» Ent ihned Firenze kaupmehed hakkasid kulusid kartma ja asi nurjus. Michelangelo oli sellepärast väga õnnetu.

Samal ajal seisis Laurenziana raamatukoguhuone Firenzes lõpetamata. Suur saal ühes käsikirjade hoiuruumiga oli valmis, kuid vestibüüli ja trepi ehitamisega ei saadud kuidagi hakkama. Ammanati, kes juhtis ehitustöid, ja Vasari, kes keerles hertsogi läheduses ning täitis tema kunstialaseid käske, pidasid Buonarrotiga agarat kirjavahetust, et saada talt juhtnööre, kuidas vestibüüli ja treppi ehitada. Vanamees oli nähtavasti tõepoolest unustanud, kuidas see osa hoonest tal kavatsatud oli, kuid midagi ikkagi meelde tuli ja ta teatas neile peasjad. Nende juhendite järgi viidigi ehitus lõpule. Tema põhiidee oli nähtavasti alles jäänud. Trepp, vestibüül ja saal jätavad hämmastava mulje: inimene liigub otsekui äkilist tõusu mööda üles kitsasse, igast küljest kokkusurutud mäekurru, siis aga avaneb ta ees avar tasandik, täis õhku ja valgust. Nõnda pidi mõjuma mõtte ja kirjandusliku loomingu pühamu: võideldes teadmiste juurde.

Pius IV Medici ajal tegi Michelangelo paavsti palvel kolm projekti Porta Pia, linnamüüris oleva värava jaoks. Paavst valis nende hulgast välja selle, mis nõudis vähem kulusid. Värav seisab praegugi omal kohal, kaunistatud paavsti vapiga, ja kuigi ta segastiil kutsub praegu esile asjatundjate kriitika, on ta ikkagi väga ilus. Michelangelo ideest annab täpsema ettekujutuse 1568. aasta projekti reprodutseeriv gravüür. Kuid kõik need olid teisejärgulised tööd, mis Michelangelot peamise — Peetri kiriku juurest ära kiskusid.

### Peetri kirik

Antonio da San Gallo surm muutis Michelangelo peaaegu automaatselt tema järglaseks kõigis ta töödes ja ametites. Talle langes ka Peetri kiriku ehitaja tühjaks jäänud koht. Otsuse Michelangelo määramisest sellesse ametisse kirjutas paavst alla 1. jaanuaril 1547. Ta oli nimetatud «tööde komissariks, prefektiks, inspektoriks ja arhitektiks, jättes talle volitused muuta kiriku mudelit, kuju ja struktuuri oma äranägemise järgi, samuti ka kõrvaldada ja vallandada mainitud ehituse töölisi ning järelevalvatajaid».

Michelangelo keeldus kaua sellest ametikohast, korrates ikka ja uuesti, et arhitektuur ei ole tema eriala. Lõppude lõpuks aga pidi ta ka seekord paavsti otsesele käsule alistuma. Ta palus vaid, et oleks märgitud üks asjaolu: ta ei soovi selle töö eest mingit tasu, vaid teeb seda armastusest jumala vastu.

Oli möödunud seega üle neljakümne aasta sellest ajast, kui tema idee paavst Juliuse hauamonumendi püstitamisest Peetri kirikusse andis põhjust vana pühakoja lammutamiseks ja uue ehitamiseks ning nüüd pidi ta juhtima kogu ehitustööd. Neljakümne aasta jooksul olid proovinud selle ehituse kallal jõudu parimad meistrid ja kuna seda oli alustatud grandioossetes mõõtmetes, siis mitte ükski arhitekt polnud oma konstruktiivseid ja kunstilisi ideid lõpuni teostada suutnud.

Esimese projekti, nagu teada, koostas Bramante ning see oli ruumiliste komplekside harmoonia, alistumise ja tasakaalu seisukohalt kõige selgem projekt. Ta andis grandioosse hoone täiesti renessansi vaimus — ühepikkuste harudega kreeka ristina, mida panteoni eeskujul katavad üks poolkerakujuline kuppel ja neli väikest kuplit. Valgusküllase ja rõõmsana pidi see hoone täiel määral kehastama Leon Battista Alberti ideed *concinnita*'st, ehituskunsti vahenditega teostatavast harmooniast muusikalises mõttes, ja kandis endal Leonardo arhitektuurilise idee pitselit veel nendest aegadest, kui da Vinci ja Bramante ühel meel Lodovico Moro juures Milaanos olid töötanud.

See plaan jäi paberile. Bramante jõudis ehitada väga vähe ja selles väheses oli tehtud üsna suur viga: tugisambad, millel pidi lasuma kuppel, osutusid liiga nõrkadeks, nii et Michelangelol tuli pärastpoole neid kindlustada.

Pärast Bramante surma (1514) usaldas paavst Leo X ehituse jätkamise Raffaelile, andes talle konsulantideks ning abilisteks Giuliano da San Gallo ja *fra* Giocondo, ent viimane suri samuti õige pea, Giuliano aga palus paavsti lasta teda kõrge ea tõttu erru ja sõitis Firenzesse. Siis pakkus end Raffaelile abiliseks Giuliano vennapoeg, noor Antonio da San Gallo. Nad kahekesi muutsid põhjalikult Bramante plaani, venitades kreeka risti esiharu pikemaks ja muutes risti niiviisi ladina ristiks. Kuid 1520. aastal suri Raffael ja paavst määras tema asemele Baldassare Peruzzi, kes pöördus Bramante põhiidee, see on kreeka risti juurde tagasi, parandas aga tema konstruk-

tõivsed vead ja muutis kiriku siseruumide jaotust. Kirik pidi muutuma kaunimaks ja tugevamaks kui Bramantel. Antonio da San Gallo jäi käealuseks meistriks ka Baldassare ajal. Ent Peruzzi ei saanud oma plaani teostada. 1521. aastal suri paavst Leo. Hadrianus VI ajal jäi töö peaaegu seisma, kuna see «barbarite soost» paavst polnud kunstist huvitatud, Clemens VII aga ei jätkunud Rooma jaoks iialgi raha. Alles 1535. aastal käskis Antonio da San Gallo soosija Paul III tal tööd jätkata, kunstilise külje jättis aga Peruzzi hooleks. Kuid Peruzziil polnud nüüdki rohkem õnne. Kahe aasta pärast ta suri, jättes Antonio ehitustöö täielikuks peremeheks.

San Gallo säilitas suures osas Peruzzi skeemi, eriti peamiste tugisammaste konstruktsioonis ja seinas, kuid lisas omalt poolt mitu kabelit ja suure vestibüüli, minnes Bramante plaanist seega veel rohkem lahku, kuplile aga lisas kaks teravat gooti tippu, mis rikkusid järsult templi stiililist ühtlust.

Michelangelo tundis hästi ehituse iseärasusi ja mõistis San Gallo töö teravalt hukka. Kui ta väga vastumeelselt paavsti soovile järele andes tööle asus, nägi ta, et palju sellest, mida Antonio ehitada oli jõudnud, tuleb lihtsalt maha lõhkuda ja teisiti, paremini teha. Et saada paavstilt õigust toimida nii, nagu talle õigena tundus, pidi ta esmalt kõigi San Gallo käealuste kangekaelse vastupanu murdma. Sellega nägi ta palju vaeva, kuid saavutas siiski oma eesmärgi. «Lõppude lõpuks,» ütleb Vasari, «kiitis paavst heaks Michelangelo mudeli, mille järgi kiriku mõõtmed pidid vähenema, kuid grandioossus kõigi asjatundlike inimeste rõõmuks suurenema, ehkki mõni kuulu järgi asjatundja (kes tegelikult seda ei ole) sellega päri ei olnud. Ta leidis, et neli Bramante ehitatud ja Antonio da San Gallo poolt säilitatud piilarit, mis kannavad kogu kupli raskust, on liiga nõrgad, ja täiendas neid kahe keerdtrepiga, mille astmed on niivõrd lauged, et neid mööda veetakse eeslite seljas koormaid päris ülemisse otsa, samuti võivad ka inimesed ratsutada hobustel kuni arkaadide tipuni. Ta tegi travertiinist valmistatud kaarte kohale ringkarniisi, mis on imekspandavalt tore teos ega sarnane teistega; kaunimat selletaolist teha ei saagi. Ta hakkas tegema ka mõlemat suurt ristlöövi nišši, ja sinna, kuhu enne Bramante, Baldassare ja Raffaeli plaani põhjal (nende eeskujule järgnes ka San Gallo) oli tehtud kaheksa taber-

naaklit, ehitas ta, tabernaaklite arvu kolmeni vähendades, kolm kabelit kalmistu poole, nende kohale aga travertii-nist võlvi ja rea mitmekujulisi heledaid, tohutu suuri aknaid.»

Ent asi edenes aeglaselt. Paul III suri ja Julius III ajal tuli Michelangelol uuesti kaitsta oma plaani peaaegu algusest peale. Veel 1555. aastal tuli ta San Gallo ehituse kriitika juurde üha uuesti tagasi. Nii kirjutas ta siis skulptor Ammanatile: «*Messere Bartolommeo*, armas sõber! Peab tunnistama, et oma arhitektitalendilt ei jäänud Bramante muinasajast alates kuni meie päevini kellestki maha. Ta koostas Peetri kiriku esimese, vassinguvaba, selge ja lihtsa plaani, mille järgi kirik oli valgusküllane, kõigest ümbritsevast eraldatud ega seganud paleed.<sup>1</sup> See plaan tunnis-tati suurepäraseks ja see on praegugi igale inimesele selge. Nii et igauks, kes on loobunud Bramante plaanist, nagu seda tegi San Gallo, on loobunud tõest. Et see nii on, seda võib iga eelarvamusteta inimene näha tema mudelist. See, millega ta on templit väljastpoolt ümbritsenud<sup>2</sup>, röövib Bramante skeemilt kõigepealt kogu valguse. Ja mitte ainult see: seal ei leidu üldse mingit teist valgusallikat. Seetõttu on temas, üleval ja all, palju pimedaid salaurkaid, mis muudavad hõlpsaks kõiksugused ulakused: bandiitide varjupugemise, valerahategijate töö, tiivaripsutamise nun-nadega ja igasuguse muu kõlvatuse. Pimeduse saabudes aga, kui on tarvis kirikut sulgeda, läheb vaja inimest kaksikümmend viis, et seal peidus olevaid sulisid üles leida, ja sellestki on veel vähe, et kõiki neid kinni püüda. Ja on veel teine puudus: kui kõik San Gallo juurdeehitused Bramante plaanil ellu viia, tuleks templi ümbert lammutada Cappella Paolina, piombo, ruota<sup>3</sup>, ja palju muud Vatika-nis. Ei jää terveks võib-olla Sixtuse kabelgi. Pole tõsi, et San Gallo senised juurdeehitused olevat maksnud 100 000 skuudot; nad ei läinud maksma 16 000. Nende lammutani-sest tekkiv kahju ei ole suur, sest nende vundamentide kive läheb väga tarvis, kogu ehitis aga hoiab kokku 200 000 skuudot ja kolmsada aastat. See on minu täiesti erapooletu arvamus, sest minu jaoks on võit selles küsimu-

<sup>1</sup> Vatikani.

<sup>2</sup> Antonio kabelite pärg.

<sup>3</sup> P i o m b o — tuba, kus kirjutati ja varustati pitsritega paavsti bullasid. R u o t a — paavsti juristide ruum.

ses võrdne kaotusega.<sup>1</sup> Ja kui Te suudate seda paavstile selgitada, siis teete mulle suurt meelehead, kuna mu enesetunne on halb.»

See oli kirjutatud veel Julius III ajal. Michelangelole anti uuesti voli ehitada, kuidas ta tahab, ent pahandused ei lõppenud. 1560. aasta septembris tuli tal vastata kardinal Pio da Carpile, kes pidi ehitamist jälgima ja kes avaldas ümberehitamise puhul oma kahtlust. «Ma arvan,» kirjutas Michelangelo uhkelt, «kui see vaid endakiitusena ei kõla, et võin Teile kindla sõnaga kinnitada, et sellest, nagu ehitustöö praegu läheb, ei saa ta paremini minnagi.» Siinsamas palus ta kardinali vabastada teda sellest koormast, mida ta «paavstide käsu kohaselt juba seitseteistkümmend aastat ja tasuta kannab». Natuke aega hiljem, ilmselt samal aastal, vastas Michelangelo kardinali mingisugusele uuele märkusele suurepärase kirjaga, milles on esitatud mõni teoreetiline kaalutus arhitektuuri kohta. Kiri lõpeb Michelangelole äärmiselt iseloomulike sõnadega: «Pole mingit kahtlust, et arhitektuuriteoste osad on inimese kehaosade sarnased (*dipendono*). Kes pole iialgi osanud või ei oska hästi inimese kuju reprodutseerida, eriti selles, mis puutub anatoomiasse, see ei saa sellest kunagi aru.»

Me ei tea, kas need auväärse kunstniku sõnad kardinalile mõistuse pähe panid. Ehitamine jätkus. Tambuur oli juba valmis. Ent ka aastad läksid. Kuppel asus Michelangelo kavatsustes kesksel kohal ja kunstnik muutis mitu korda oma otsuseid. Lõppude lõpuks ehitas ta oma kupli 1558.—1560. a. mudeli järgi Brunelleschi kupli eeskujul, mille uurimist ta oli alustanud hiljemalt 1547. aastal.<sup>2</sup> Sellest viimasest mudelist jutustab Vasari: «Kuigi Michelangelo nägi, et kiriku ehitamine edenes aeglaselt, oli ta selleks ajaks valmis ehitanud suurema osa akende kohal olevast friisist, nii seestpoolt kui ka väljastpoolt — kaksiksambad tambuuri ümber, millele, nagu edaspidi jutustame, püstitatakse kuppel. Tema paremad sõbrad — kardinal da

---

<sup>1</sup> Vihje sellele, et ehitus oli talle peale sunnitud ja et ta kartis selle kallale asuda.

<sup>2</sup> Ta tundis seda üsna üksikasjaliselt ka varem. 1529. ja 1530. aastal oli ta Firenze *Signoria* eriloal korduvalt ärklitorni tippu tõusnud, et vaenlaste laagrit lähemalt silmitseda ja suurtükitelevastaseid kaitseabinõusid leida. Võimatu on oletada, et ta seejuures kupli konstruktsiooniga ei tutvunud.

Carpi, *messere* Donato Gianotti, Francesco Bandini, Tommaso dei Cavalieri ja Francesco Lottini veensid teda, et kuna ta ise näeb, kuidas kupli püstitamine venib, valmistagu ta siis vähemalt mudel. Mitu kuud ta kõhkles, lõpuks aga hakkas tööle ning voolis väheldase savimudeli, et selle ning tema joonestatud plaanide ja profiilide järgi võiks teha suuremõõtmelise puumudeli, mille jumbes aasta pärast valmistaski tema juhendite kohaselt meister Giovanni Francese väga korralikult ja tähelepanelikult, seejuures nii suure, et kõik selle väikese pühakoja mõõtmed ja proportsioonid, võttes mastaabi aluseks muinasrooma vaksa, vastasid täiesti suurema pühakoja mõõtmetele. Hoolikalt on teostatud kõik ehituse osad: karniisid, postamentid, kapiteelid, ukсед, aknad, sambad, eendid, lühidalt, iga üksikasi. Ta teadis, et säärase ehituse jaoks vähemat teha ei tohi, selleks et ristirahval ja kogu maailmaski ei leiduks paremini kaunistatud ja grandioossemat hoonet.»

Kupli ehitas pärast Michelangelo surma arhitekt Giacomo della Porta aastail 1588—1590. Kui ta kalduski Michelangelo mudelist kõrvale, siis õige vähesel määral. Kuppel ehitati nii, nagu Michelangelo oli kavatsenud. Mõõtmeid ja proportsioone on täielikult arvestatud. Käesoleval ajal mõõtis üks prantsuse matemaatik selle kupli kõveruse ja leidis, et see annab tasakaaluseadustele vastavalt kogu ehitusele maksimaalse tugevuse.<sup>1</sup> Konstruktoriinstinkt sisendas Michelangelole ülesande õige lahenduse, kusjuures seda ülesannet oli tema ajal matemaatiliselt võimatu lahendada — Giacomo della Porta töös polnud tempel kaotanud stiili, mille oli andnud talle tema looja, sest Peetri kiriku looja on Michelangelo ja mitte keegi teine. Kirik — nii kuppel kui ka kogu hoone — on loodud tema ideede järgi. Kõik kolm risti ümardatud otstega haru koos nende ühenduskohtadega on nii arhitektuurilt kui ka sisekujunduselt Michelangelo kui kunstniku ja konstruktori looming. Kõik, mis lisati juurde pärast seda, kui Giacomo della Porta oli kupli püstitanud, on kunstniku kavatsust rikkunud.

Michelangelo eesmärk seisis selles, et luua vaatlejal kupli ja apsiidide mõõtmete vahekorraga teatud mulje. Kupli kõrgus on 132 meetrit, teineteise vastas olevate apsiidide

---

<sup>1</sup> Sedasama on kindlaks tehtud ka Michelangelo kupli algkuju — Brunelleschi kupli suhtes.

dide vaheline kaugus 150 meetrit. Kuppel on ehitatud nii, et ta kõrgus võlvi algusest kuni ärklitorni alguseni on võrdne tambuuri kõrgusega, kuid ta jätab sellise mulje, et ta on tambuurist palju kõrgem. See on saavutatud kupli liigendamisega kuuteistkümneks siiluks, mis ülespoole ahenedes kisuvad vaateleja pilgu kõrgusse. Ümberpöörduvalt, tambuuri vertikaalne liigendus annab sellele kokkusurutuse ilme. Michelangelo variandis ei seganud miski muljet, et hoone püüdleb kõrgusse. Mitte liiga kõrge ega ka mitte liiga lai portikus templi ees ei varjanud midagi ega rikkunud Bramante plaani kohaselt kreeka risti kujuliseks jäänud majesteetliku ehituse harmooniat. Kõik kokku kandis klassika pitsarit.

See oli renessanss, mitte barokk. Kui aga Maderna venitas kreeka risti esiharu — peafassaadipoolse haru — pikaks ja andis templi üldilmele uuesti ladina risti kuju, nagu oli Raffaelil ja Antonio da San Gallol, kui ta ehitas fassaadi paleede barokkfassaadide vaimus, kui Bernini püstitas oma sammastiku, siis oli Michelangelo idee moonutatud. Võib nõustuda, et Maderna fassaad on ilus. Võib pidada vaieldamatuks, et Bernini sammastik on oivaline. Ent nii üks kui teine on ilus omaette võetuna, aga mitte ühendatuna Michelangelo ehitusega. Fassaad varjab kupli alumist osa ja apsiide, jättes uhke *palazzo* mulje, mille kujudega ehitud harja tagant paistab pool mingisugust kuplit. Sammastik sobib hästi väljakuga, kuid killustab üldmuljet templist. Sel kujul, nagu Peetri kirikut praegu näha võib, on ta barokk-, aga mitte renessanslik ehitus.

Kiriku sisemus on imeilus. Bramante oli kavatsenud kreeka risti igast neljast võrdsest otsast sissekäigu ehitada, Michelangelo jättis alles ühe sissekäigu eestpoolt, kus ei ole apsiide. Tema plaani järgi sattus sisseastuja kohe tempelisse. Tal polnud vaja läbida pikka vestibüüli, mis häiris templi sisemuse ruumilist harmooniat. Kuid rikkuda seda harmooniat ei suutnud ka vestibüül. Peetri kiriku pindala on umbes 15 000 ruutmeetrit — see on kõige suurem tempel maailmas. Seesviibijale aga ei tundugi ta mõõtmed kolossaalseina. Püha Sofia kirik Konstantinoopolis, mille pindala on ainult 6900 ruutmeetrit, jätab võrratult grandioosema mulje. See suuruse varjamine oli samuti sihilik. Kunstnik ei taotlenud tohutust avarusest tekkivat efekti. Tema eesmärk oli teine. Kuppel väljastpoolt ja kuplialune ruum seestpoolt olid Michelangelo skeemis kesksel kohal. Ta

saavutas selle tulemuse proportsioonide sihikindla muutmise teel Bramante projektis. Ta vastandas ühelt poolt ristumiskoha ja teiselt poolt risti harude otsad koos neid ümbritsevate ruumidega. Ta kärpis risti harusid, kaotas nurgatornid, surus kokku nurgapealseid ruume. Niisiis oli kogu ümbritsev ruumikompleks koondatud selle osa ümber, mis lõpeb kupliga. Nüüd hakkas kogu keskmine osa kuidagi türanlikult kõigi teiste üle valitsema. Ümbritsevad ruumid tungivad ristumiskohale peale, muljuvad teda, kuid tema säilitab võidukalt oma valitseva asendi. Kõigest õhkub võitlust, vastupidi Pühale Sofiale, kus kõik on rahu.

Nagu Sixtuse kabeli plafoonil, nagu Medicite kabeli skulptuurides, nagu «Viimses kohtupäevas» oli kunstnik ka siin väljendanud oma hingepiinu. Ta jäi truuks endale isegi sellises kunstis, kus pole ei plastilisi ega pitoreskseid kujusid. Tema tööotsinguist tulvil mõte ja tormiline temperament täitsid elutud ruumid tundega ja kallasid nendesse inimlikke kirgi. Kõrge iga ei suutnud takistada seda Michelangelo võimsa geeniuse uut võitu.

### Michelangelo luule

Arhitektuur oli Michelangelo raugaea kunst. Kui vasar ja peitel jäid jõuetuks muutuvatele kätele raskeks, nägemine aga kaotas endise teravuse ega olnud võimeline valitsema jooni ja värvi, oli talle endiselt jõukohane ruumiliste komplekside kujundamine mehhaanika ja matemaatika seaduste alusel. Kaheksakümne viie aastane meister jõudis luua oma kuplimudeli, mida keegi ei julgenud moonutada, sest see, kes sellest mudelist kõrvale kalduks, kalduks kõrvale tõest, nagu ta ise Bramante kohta oli ütelnud.

Ent mitte üksi arhitektuur ei täitnud loomiserutusega suure kunstniku viimaseid eluaastaid. Üksildastel jõudesilmapilkudel külastas teda sagedamini kui varem luulemuusa. Tollest ajast saadik, kui ta lõplikult Rooma kolis ja Macello dei Corvisse, Kapitooliumi naabrusse elama asus (Kapitooliumi iidse suuruse oli taaselustanud tema enda geenius), hakkas ta harrastama luulekunsti, mis tal aga sugugi nii kergesti ei läinud. Nende hulgas, kes aegapidi tema sõprade ringi astusid, oli inimesi, kes armastasid luulet, nagu Luigi del Riccio ja Tommaso Cavalieri, oli ka

tõelisi luuletajaid, nagu Vittoria Colonna. Nendega suhtlemine ergutas ka Michelangelo luuletamisindu. Luigi, kirglik värsside koguja, õhutas teda luuletama teatud teemadel ja saatis talle naljatamisi tasuks tema lemmikmaiususi. Tommaso ja Vittoria ei tellinud talt midagi, kuid sõprus nende vastu tekitas temas ise meeolusid, mis kippusid värssides väljenduma. Michelangelo säilinud värssidest ongi enamik neile pühendatud.

Michelangelo elu viimased kolmkümmend aastat olid luuletuste poolest eriti rikkad.<sup>1</sup> Tema luulepärand tekitas palju tüli neile, kellel seda avaldada tuli: ta kolmandast põlvest vennapojale Michelangelo Buonarroti-nooremale — Lionardo pojale, hiljem aga kõigile neile, kes pärast teda suure kunstniku luulevisandeid uurisid.

Michelangelo luulepärand oli kaootilises seisukorras. Tihtilugu olid joonistuste kõrvale või nende tagaküljele kritseldatud värsid alustatud ja lõpetamata jäänud; nähtavasti ei tahtnud mingisugune mõte või kujund värsiridadesse mahtuda ja poeet katkestas kirjutamise; juhtus vahel ka nii, et sonett, madrigal, kantsoon oli kaks, kolm, viis, kuni üheksa korda ümber kirjutatud, seni kui polnud saavutatud vorm, mis nõudlikku kunstnikku rahuldas. Sõnavara, lauseehitus ja stiil jätsid palju soovida. Oli segaseid värse ja täiesti arusaamatuid ridu. Mõte ronis värsist välja ja teda tuli sinna kõige mitmekesisemate filoloogiliste lõikeriistade abil tagasi litsuda — mitte ühelgi Itaalia luuletajal ei esine nii palju apostroofe ja sellist hulka elisioone kui Michelangelol. Tuleb tunnistada ilma klausliteta: tema luuletamistehnika lonkab tugevasti. Tundub, et võimetus väljendada mõtet sõnades teeb teda kärsituks ja ärritab niivõrd, et ta hülgab alustatud luuletuse. Seda teha oli kaugelt kergem kui hüljata pooleliolevat skulptuuri, mis millegipärast ei tahtnud kujuneda niisuguseks, nagu kunstnik oli kavatsenud. Ja me teame, et mõnikord on ta pooleli jätnud ka neid.

See Michelangelo luule omapära sundis Michelangelo II, tema luuletuste esimest kirjastajat asuma nende redigeerimisele. Ise hea luuletaja, võttis ta suure kunstniku luuletuste kirjandusliku viimistlemise julgelt enda peale. Tema

<sup>1</sup> Michelangelo ligikaudu 200 luuletusest ei ole ükski pärit Firenze ajajärgust. Arvatakse, et varajasemad luuletused on ta hävitanud. Kuni 45-nda eluaastani on ta kirjutanud 11 luuletust, kuni 50-ndani 24, kuni 60-ndani 65, ülejäänud on hiljem valminud.

sule alt väljusid need silutuina ja *secento* šabloonile sobitatuina; nendest oli kadunud kõik, mis nende autorile nii tüüpiline oli: tema tormiline jõud, rabavalt mõjuv siirus ja tema, kui nii võiks öelda, saamatus. Kui siis ilmusid trükist Michelangelo luule algtekstid, näisid nad tõelise ilmutusena ja täiendasid suurepäraselt kõikehõlmava kunstniku vaimset palet, kelles Benedetto Varchi leidis tervenisti viis hüpostaasi: skulptor, maalikunstnik, arhitekt, luuletaja, armastuslaulik.

Michelangelo luulelooming seisab üksildasena ega liitu tolle poleeritud, ilusate ja õõnsate värsside kärarikka vultiseva vooluga, tema ajastu kõige osavamate värsimeistrite toodanguga. Kõrvutades tema värssi selle kaunikõlalise riimis mulinaga, ütles Francesco Berni, ise hea luuletaja ja kriitik: «Tema kõneleb asjalikult, teie aga teete sõnu.» Kuid seesama Berni juhtis kohe tähelepanu ka tema luule ühele peamisele lättele — platonismile:

Mis tahes tema värssi peast ma tean,  
ja kui mul otsustada oleks luba,  
siis jalamaid ma kihla veaks:  
kõik, mis tal on, see Platonil on juba.

Vormilt polnud Michelangelole Petrarca järelkäijate platoniseeriv lüürika võõras. Kuid sisult erines ta luule sellest põhjalikult. Tema luulel on alati mõte, seda kannavad alati kunstilised kujud. Ta on seetõttu palju lähemal *dolce stil nuovo* lüürikale kui ta kaasaegsetele, Petrarca jüngritele. Ega siis ilmaaegu polnud «magusa uue stiili» suurimaks poeediks Dante, meie kunstniku ebajumal. Ta pidas oma kohuseks mälestada Dantet kaks korda, kahes tema luule paremiku hulka kuulavas sonetis. Üks lõpeb sellise kolmerealise värsiga:

Kuis teda kadestan! Ta pagenduse,  
ta kurva saatuse ja geeniuse eest  
ma annaks suurima maapealse õndsuse.

Teise soneti lõpurida aga kõlab:

Teist nagu tema või temast suuremat — ei ole sündind.

Dante polnud Michelangelo jaoks mitte üksnes suur poet. Ta oli talle lähedane oma patriotismi, oma viha

poolest kõige alatu ja labase vastu, oma oivalise kunstniku-uhkuse poolest. Austus «jumaliku» lauliku vastu meelitas Michelangelot teda jäljendama, ent ta oli lüürik ja jäljendada võis ta vaid Dante lüürikat.

*Dolce stil nuovo* lüürika oli talle omane ideelise küllastatuse, mõtterikkuse ja filosoofilise sügavuse poolest. Kui Michelangelo oleks saanud välja arendada oma luule sisule samaväärse värsitehnika, oleks ta tõusnud üheks Itaalia suurimaks lüürikuks. Kuid sedagi, mis ta on andnud, pidasid kaasaegsed, seejuures kõige haritumad, küllaldaseks stiimuliks tema ülistamiseks. Benedetto Varchi pidas Firenzes Michelangelo üksikuile sonettidele pühendatud loenguid ja avaldas need hiljem raamatuna.

Millised on siis Michelangelo lüürika motiivid? Neid pole kerge kindlaks teha, sest värssides püüdis tema loominguline innustus visalt abstraktset kuju omandada ja vältis seejuures konkreetsust. Otsekui vässides oma plastiliste kujude loomisest maalikunstis ja skulptuuris, põgenes ta värssides vaimuriiki, otsis varjupaika abstraktsuse ääretuis kõrgustes. Seepärast hakkaski ta vahel ükskõiksel eputama. Siis ütles ta hea maitse mõnikord lihtsalt üles ja ta luule kaotas igasuguse mõtte. Just neil puhkudel, tundes, et ta on õiget rada kaotamas, viskas ta värssid poole sõna pealt minema ja valas meelepaha välja vihaste ääremärkustena: *Cose goffe! La fonte e secca!*<sup>1</sup>

Põhimeeleoluks tema luules nagu pärast Sixtuse kabeli plafooni ka maalikunstis ja skulptuuriski on kurbus. Kurval tagapõhjal sähvatab vahetevahel huumorisäde, ent tema huumorgi, kuigi see sisaldab mõnusat muhelust, kõlab peaaegu alati nagu naer läbi pisarate. Ei leidunud tema hinges rõõmu- ega optimismiallikaid. Pessimism oli tunginud kõigesse. Tal ei ole ühtki luuletust, kus võidukalt kõlaks loomisrõõm. Aga loomisrõõm tal ometi oli, ta ei saanud mitte luua. Kunstnikul, kelle loominguline elu oli nii rikas võitudest — isegi mitte välise edu, vaid omaenda rangete nõudluste rahuldatus mõttes —, pidi ju olema võidurõõmuhetki. Olles lõpetanud «Boriss Godunovi», kepsles Puškin mööda tuba ja kisas: «Vaat seda Puškinit, vaat seda võllarooma!» Puškin oli päikesepaistelise iseloomuga. Michelangelost aga ei lahkunud nukrus isegi ta raugaea kõige õnnelikumail silmapilkudel — kui ta Vittoria

<sup>1</sup> Kohmakas asi! Allikas on ära kuivanud!

Colonna kloosterlikes kambrites tahtis õrnale sõbrale heameelt teha ja rääkis talle oma salajastest mõtetest kunsti kohta. Värssides voolas tal nukrus iseenesest välja.

Kurbust täis on ka tema usuline tunne, millele ta alataasa otsib värssides luulelist väljendust. Selleks andsid talle kõige suurema tõuke vestlused Vittoriaga. Olles kirikureformi pooldajatega läbikäimises kahtlustatuna inkvisitsiooni järelevalve alla antud, mõtles Vittoria sellest, kuidas usutunnete siirust inkvisitsioonikeeldude ja käskudega lepitada. Platonism ja müstika olid talle halbadeks palliatiivideks sellel raskel teel. Vaevalt et Michelangelo talle mingisugust väljapääsu näidata sai. Ta kinkis Vittoriale vaid oivaliselt valmistatud joonistusi ristilöödud Kristusest, mis oma mitmekesise kompositsiooniga andsid Vittoriale lõputut materjali usulisteks mõtisklusteks.

Kui Michelangelo võtab oma luuletuste aineks usuteemad, siis räägib ta kõige rohkem patukahetsusest, hirmust, harva sõandab ta avaldada ujedat lootust. Lähedase surma kummitus ei jäta teda enam maha ja teravdab patukahetsustundeid. Vahel kostab tema värssidest tõeline hirm, kui ta räägib võitlusest oma pattude ja jumala vahel või kui ta ütleb lahti tühistest mõtetest kuulsusele, mis viivad, nagu ta on veendunud, tema hinge igavesse hukatusse. Tundub, otsekui meenuksid talle siin tema enda «Viimse kohtupäeva» pildid ja ilmuksid ta ette surmaeelse lüüpanajana kuradi võimusesse kistavate patuste inimeste näod, mida ta ise nii vapustava jõuga loonud oli.

Mõnikord püüab ta ilus jumalikku elementi leida, samuti ühel meelel Vittoriaga, ja need platonismi vastukajad ei tundu talle nähtavasti patuna. Ilu ja armastus loovad tema luulemõtete ammendamatu allika. Need on kõige sagedamini mõtted armastuse suurest võimust, ta väest, ta puhastavast jõust. Ent on üks motiiv, mis kõlab tal eriti visalt nagu painav mõte, mis tüütab, vaevab ja samal ajal teda kuidagi nukralt taltsaks teeb — see on motiiv võitlusest vana inimese armuuima vastu. Mõistusega taipab ta oma emotsioonide tarbetust. Nii moraal kui ka religioon näitasid talle pidevalt ta armastuse tühisust, kuid tema ei suuda võita armastust, sest selles ei ole midagi alatut, vaid üksnes õilistav jõud. Isegi mõte, et vanameest varitseb surm, ei võida armastust, kuna puhas armastus on surmast tugevam.

Sellel armastuse jumaldamisel on üks iseärasus. Armas-

tus, millest räägib Michelangelo, on nii isikupäratu, nii abstraktne, et need värvid ei meenuta isegi *dolce stil nuovo* luulet, vaid veel abstraktsemat näidist, provanssaalide kurtuaasset lüürikat. Tema armastusepalangute isikupäratus torkab niivõrd teravalt silma, et on avaldatud koguni arvamust, et neil värssidel ei ole mingit, isegi mitte salajast objekti, vaid nad on kirjutatud lihtsalt harjutusena armastuselüürika teemadel.

Siirus ja jõud, haruldaselt ere pilt kannatustes puhastunud hingest — see just ongi, mis Michelangelo värssides on veedelnud ja veetleb praegugi, hoolimata vormi ebataiuslikkusest.

Michelangelot kui luuletajat ei unustata Itaalia Parnassi eredate kujude keskel seni, kui kõlab veel itaalia keel.

### Viimased aastad. Viimased tööd. Surm

Oma elu viimaseil aastail töötas Michelangelo peamiselt arhitektina. Tema viimaste aastate luuletused väljendasid kas vahetult või platooniliste motiivide kaudu esijoones ilu jumalikkuse ideed; usulised teemad vastasid Michelangelo raugaeameeleoludele ja ta mõtteväsimumusele. Neid samu meeleolusid kajastasid ka ta vähesed peaaegu ainult usulise sisuga joonistused: krutsifiksid Vittoriale ja pärast ta surma tema mälestuseks tehtud visand vist ühe suure maali jaoks, mida isegi ei alustatud. Tõelist temperamenti skulptoritöökse tal enam ei olnud jäänud, sest silm ja käsi ei kuulunud enam sõna. Ent vanameister tundis igatsust skulptuuri järele. Ta käis paavsti kunstikogudes, kompis Herkulese torsot, mis maneerilt oli temale kõige lähedasem, silitas Laokooni kuju kumerusi. Kui ta aga õhtuti Vatikanist kojü pöördus, siis töötas ta tasakesi, ruttamata, peitliga, ilma et ta vasar endist viisi marmorist terveid kamakaid lahti oleks raiunud. Vanad inimesed magavad vähe ja Michelangelo veetis pikki unetuid öid oma viimaste skulptuuride juures. Kuna pimedas oli raske töötada, siis valmistas ta endale pappkiivri, mille külge oli kinnitatud küünal. See valgustas alati neid skulptuuri osi, mille kallal ta töötas — käed jäid tal seega vabaks. Seejuures ei tarvitanud ta mitte suitsevaid vahaküünlaid, vaid puhtast kitserasvast küünlaid. Töötada oli tal väga mugav.

Ta leidis üldse, et peitliga töötamine hoiab alal ta ter-  
vist.

Neil aastail valmistatud skulptuurid on kõik patukahet-  
susteemalised, enamasti «Pietà'd». Kõige suurem ja kind-  
lasti kõige kaunim nendest on grupp «Ristilt mahavõt-  
mine», mis seisab nüüd Firenze toomkirikus. Michelangelo  
oli määranud selle oma hauamonumendiks ja ühele  
kujule — neid on neli —, vanamehele Nikodeemusele,  
andis ta omaenda näojooned. Vasari kirjeldab seda gruppi  
nõnda: «Ristilt võetud Kristust toetab altpoolt madonna,  
keda aitab tema taga seisev Nikodeemus ja üks Mariadest,  
nähes, et emal kaob jõud ja murest murtuna ei suuda ta  
poega kinni hoida. Kristuse ihuliikmed on lõtvunud, ta  
variseb kokku; ühtki surnukuju ei saa temaga võrdseks  
pidada, seesugust poosi pole veel ei Michelangelol ega teis-  
tel kunstnikel esinenud. Palju vaeva on maksnud see teos,  
mis on haruldane ka selle poolest, et oma jumalikkuse  
juures on ta ühest rahnust välja raiutud. Õnnetuseks on ta,  
nagu allpool selgub, lõpetamata jäänud, kuigi Michelan-  
gelo oletas, et tolle altari jalal, kuhu ta selle skulptuuri  
asetab, saab olema tema haud.»

Condivi täiendab seda iseloomustust viitega, et figuurid  
on üksteisest selgesti eraldatud ja isegi riidevoldid ei lähe  
kellelgi segi. Grupp ei jäänud mitte üksnes lõpetamata.  
Michelangelo purustas selle ükskord kärsitusehoos, sest  
marmor oli liiga kõva ja sisaldas palju smirglit, mille taga-  
järjel tekkisid praod. Kui figuurid osutusid üksteisest lahu-  
tatuiks, mangus tema viimane teener Antonio Franzese  
need endale, sellelt aga ostis need Michelangelo õpilane  
Tiberio Calcagni Firenze rikkale emigrandile Francesco  
Bandinile. Calcagni ühendas figuurid, kuid grupis midagi  
olulist ei muutnud. Bandini pärijatelt osteti grupp Firenzes  
asuva Medicite kabeli jaoks, hiljem aga (1722) paigutati  
see Cosimo III korraldusel toomkiriku altarisse. Seda, et  
töö on lõpetamata, on figuuridelt selgesti näha. Sellest hoo-  
limata jätab grupp oma dramatismi tõttu väga tugeva  
mulje. Michelangelo töötas ta kallal aastail 1550—1556.  
Ühtaegu töötas ta ka teise «Pietà» kallal, mis seisab  
praegu Rondaninide *palazzo's*<sup>1</sup> Roomas. See on veel vähem  
viimistletud ja veel vähem õnnestunud.

Olevat teisigi skulptuursete «Pietà'de» katsetusi olnud,

---

<sup>1</sup> Nüüd asub see Milaanos Sforzade kastellis.

kuid nende kohta ei saa midagi kindlat öelda. Need olid igatahes tema peitli viimased tööd, «Taaveti», «Öö» ja «Moosese» looja luigelaul.

Michelangelo tundis, et ta jõud kahaneb ega püüdnudki tõsisist tööd alustada. Ligineva surma ootamine tegi ta meele pidulikult alandlikuks. Seda süvendas veel asjaolu, et kadus üha rohkem talle lähedasi inimesi. 1555. aasta novembris suri viimane järelejäänud vendadest — Gismondo, detsembris aga tema truü teener Urbino, keda ta kuidagi süngelt, ent samal ajal õrnalt armastas. Venna, eriti aga Urbino surm mõjusid talle äärmiselt valusasti. Gismondo oli üksik. Pärast tema surma ei jäänud kedagi, kelle eest oleks vaja olnud hoolitseda. Urbinolt jäid järele naine ja lapsed. Michelangelo jagas Urbinole juba ta elu ajal ohtralt kinke, kui too aga suri, siis külvas ta tema perekonna üle igasuguste heategude ja meeltliigutava hooliga. Urbino asemele asus noor maalikunstnik Ascanio Condivi, kes kasutas hiljem Michelangelo vahetus läheduses viibimist materjali kogumiseks tema eluloo jaoks.

Lähedaste inimeste kaotamisel tugevnes Michelangelos omaenese lõpu aimus. Ta kartis surma, eriti sellest ajast peale, kui ilmnisid tõsise haigestumise nähud. Juba kirjutas 1548. aasta 2. maist kurtis ta Lionardole: «Viimastel päevadel tundsin end kusepeetuse pärast väga haiglasena, see tekitas mulle suurt valu. Nüüd on mul parem. Kirjutan Sulle sellest, muidu mõni lobamokk luiskab sulle teab mida, et Sind rahutusest karglema panna...» Need olid esimesed sümptoomid sellest haigusest, mis tema nähtavasti hauda viis — prostata hüpertroofiast, mille tagajärjel ta sai kusemürgituse. Alguses polnud valud siiski nii väga tugevad. Teda raviti veidi ja ta võis veel töötada. Aga ta ei lasknud end nagu kord ja kohus ravida ja kergendas tõbede hävitustööd igati oma äärmiselt ebahügieenilise eluviisiga.

Ta oli, nagu teame, rikas ja helde. Juhuse korral ei hoolinud ta sadadest ega tuhandetest tukatitest, kui oli vaja kellelegi midagi kinkida või puudusekannatajaid abistada; vennapojale tegi ta alatasa ülesandeks leida vaeseid neiusid, kellele oli vaja kaasavara anda. Enda jaoks aga, oma mugavustele kartis ta liigset soldotki kulutada. Ta ei maganud ööde kaupa, sõi viletsalt, elas sõna otseses mõttes mustuses — nähtavasti mäletas ta isa vanu õpetusi — magas lahti riietumata, nädalate kaupa ei võtnud jalanõu-

sid jalast, nii et kui tal ükskord jalad paistesse läksid ja saapad ära tõmmata tuli, siis saabastega koos tuli ka nahk maha. Ta kannatas peavalu, hambavalu, nägemisnõrkuse, peapöörituse ja unepuuduse all, millega kaasnesid piinarikkad tunded. Uhtelugu kurtis ta, et on kaotanud töövõime, et kui ta töötab päeva, siis peab puhkama neli. Mis siin tõeliste kannatuste, mis närvide ja haiglase ettekujutuse vili oli, on raske otsustada. Igatahes töötas ta kõigest hoolimata visalt. Ja ta ainult ei töötanud, ta tundis väga suurt huvi ka omaste olukorra vastu.

Neljakümnendate aastate lõpus ja viiekümnendate alguses esineb Lionardoga peetud kirjavahetuses kaks põhimotiivi: Lionardo naisevõtt ja igasuguse kinnisvara omandamine linnas ja maal. Vanamees andis vennapojale nende ostude jaoks ohtralt raha ja naise valikuks vajalikku nõu. Lionardo, kes rikka lallega peetud konsultatsioonide tõttu mitu head kosimisvõimalust mööda oli lasknud, abiellus lõpuks 1553. aastal Cassandra Ridolfiga. Michelangelo oli väga rõõmus, sest võis Buonarroti Simoni soo tuleviku pärast rahule jääda. Ta kirjutas vennapoja naisele peaaegu galantseid kirju, saatis talle kalleid kingitusi ja oli ta vastu igati tähelepanelik, kui vähe see talle ka omane oli. Cassandra õigustas kiiresti vanamehe lootusi: üheteistkümnne kuu pärast sünnitas ta poisi, kellele kuulsa sugukonnapea soovil pandi vanaisa auks nimeks Buonarrotto. Järgmistel aastatel sündisid ja surid ruttu tütarlapsed, see aga Michelangelot eriti ei kurvastanud, kuna tütarlapsed ei kannu sugukonna nime edasi. Lionardo teine poeg, Michelangelo II, tulevane poeet, dramaturg ja suure kunstniku värsside kirjastaja ning võltsija, sündis juba pärast Michelangelo surma.

Lionardo perekonnaloode olid Michelangelo viimaseks rõõmulätteks. Iga aastaga sagenevad kirjades kaebed tervise üle. Ta piinadel pole enam vahet, nad kurnavad ta viimase jõu. Töötamine muutub üha raskemaks. Nii piinles ta 1563. aasta lõpuni. Puudus mõni kuu üheksakümnest eluaastast, kuid sõbrad nägid juba, et teda ei ole enam kauaks ja hakkasid korraldusi tegema. Vasari palus Firenze saadiku Serristori kaudu paavsti organiseerida valve Michelangelo ja ta maja järele, et kunstniku äkilise surma korral majas olevaid kallihinnalisi kartoone, joonistusi ja teisi kunstiteoseid ära ei varastataks. Tommaso Cavalieri, Tiberio Calcagni ja Daniele da Volterra seadsid

sisse märkamatu valvekorra, et kunstnikku mitte hetkekski üksi jätta. Teenrile, Antonio Franzesele, anti vastavad instruksioonid. Arstid külastasid teda pidevalt. Veebruar algusest peale kirjutasid Tiberio ja noor kunstnik Diomede Leoni, kellesse Michelangelo oli hästi suhtunud, Lionardole, kiirustades teda Rooma sõitma. Vanamehe seisukord halvenes järjest. Saanud teada, et tal on halb, tuli Tiberio neli päeva enne ta surma nagu juhtumisi tema juurde. Sadas vihma, kuid kunstnik seisis õues. Tiberio ütles, et vanameistri tervisele on kahjulik vihma käes olla. «Mida te tahate,» vastas Michelangelo, «ma olen haige ega leia endale kuskil asu.» Ebakindel jutt, segane vaade, juba elutu näovärv erutasid Tiberiot tugevasti. Enne seda oli Michelangelo iga päev kaks-kolm tundi ratsutada armastanud. Nüüd ta enam väljas ei liikunud, vaid veetis aega kas voodis või poollamaskil tugitoolis. Ta suri 18. veebruaril 1564. aastal kella viie paiku õhtul. Juures viibisid kaks arsti, notar ja sõbrad — Cavalieri, Daniele ja Diomede. Otsekohe pitseeriti majas kõik kinni ja pärast seda, kui surnukeha oli välja kantud, kirjutati kõik üles. Lionardo saabus kolme päeva pärast ja sai pärandi kätte. Majas leidis laekake 9000 tukatiga, väga vähe joonistusi, sest natuke aega enne surma oli Michelangelo peaaegu kõik need ära põletanud, ja mõningad alustatud skulptuurid.

Hertsog Cosimo ja firentselastest sõprade soovi täites oli Lionardo ammu otsustanud oma kuulus lell Firenzesse matta. Kuid roomlastest sõbrad pidasid Michelangelot omainimeseks ega tahtnud tema keha loovutada. Nad valmistasid talle ühes Rooma kirikus sarkofaagi. Seepärast viis Lionardo põrmu kaubapakina salaja ära ja toimetas Firenzesse. Seal oli juba kõik ette valmistatud: hertsog oli määranud erilise komisjoni, millesse kuulusid kaks Firenze parimat maalikunstnikku ja kaks parimat kujurit: Vasari, Bronsino, Ammanati ja Cellini. Varchi pidas piduliku kõne. Vasari oli ehitanud kaunis andetu hauamonumendi, mille all tänaseni puhkab suure kunstniku põrm. Kirst asub Santa Croce kirikus, selles Firenze panteonis, nii patriotismilt kui ka oma pessimistliku hingeängistuse poolest sugulasliku geniuse Niccolò Machiavelli haua lähedal.

Väljaspool oma loomingut oli Michelangelo harilik inimene, mõnikord lihtsalt väike inimene, keda võisid huvitada ka tühiasjad, ta oli kergesti ärrituv, kade, despootlik ja võis isegi lähedaste inimeste vastu halastamatu olla. Ka need, keda ta tõeliselt armastas, ei võinud pidada end kindlustatuks mõne toore vembu vastu, mille oli põhjustanud tema umbusklikkus või see, mida ta oma kapriisiks — *bizzarrie*'ks — nimetas. Tagasihoidlik ja truu Tommaso Cavalieri pidi kirjas millegipärast vabandust paluma. Luigi del Riccio pidi kuulama tema pahuraid pretensioone kusagil kellegi poolt trükitu kohta ja seletust andma. Mõnikord kainestas vastupanu Michelangelot. Leonardo da Vinci ei reageerinud millegagi tema rumalaile vempudele: Rafael aga, keda ta kord Roomas naerualuseks tahtis teha, ütles talle nii vastu, et ta pidi vait jääma ja tasapisi kaduma. Noort kunstnikku nähes, keda harjunud kombe järgi ümbritsesid õpilased ja austajad, ütelnud Michelangelo: «Sa oled saatjaskonnaga nagu väejuht.» Ja sai vastu-seks: «Sina aga üksinda nagu timukas.» Iseasi olid vennad ja vennapoeg, kes pälvisid palju halvemat. Kuid enamik kannatas süütult. Vähe sellest, peaaegu alati andestati ta tormakad puhangud tema mõistuse ja südame aarete pärast, mida ta teistsuguses meeolus olles võis ohtrasti jagada, ning suuremeelsuse ja oivalise helduse pärast, mis tuli tal nii loomulikult välja. Vaesel Francesco Granaccil polnud vististi kerge unustada teda kui inimest ja kunstnikku häbistavat juhtumit Sixtuse kabeli lae maalimisel. Ta unustas ja andestas. Kuid niisamasugune *fra* Sebastiano solvamine tõi kaasa lahkumineku. Mida kõike aga pidid taluma tema käealused meistrid: Montorsoli, Montelupo, Calcagni, Domenico da Volterra!

Ta oli raske iseloomuga inimene. Ent ta oli Michelangelo. Kui me nüüd, olles sajandite võimuses, teda mõista püüame, hakkame, vähemalt hakkame leidma täiesti loomulikke seletusi sellele, milles tema, suur kunstnik, oli väike. Seletus võib otsekohe olla kahesugune: üks on füüsiline, teine sotsiaalne. Kõigepealt oli tal nähtavasti ikkagi mingisugune psüühiline defekt, midagi tagakiusamismaania taolist, mille vastu ta ei suutnud võidelda. See sundis teda nägema riukaid ja intriige mitte üksnes seal, kus neid tõeliselt sepitseti, vaid ka seal, kus neid uneski polnud nähtud. See suurendas ta sünnipärast kartlikkust kuni kabuhirmuni ja tõukas seesugustele tegudele, mis peaaegu tema au röövisid. Põgenemise piiratud Firenzest 1529. aastal oli põhjustanud ainult haiglane kabuhirmuhoog. Kuidas muidu seda seletada?

Sellisele sündimisest saadik haigele psüühikale ladesusid lõpmatu roduna suured ja väikesed õnnetused, pahanused ja kõige mitmekesisemad äpardused. Michelangelo polnud maast madalast nagu Machiavelligi eales täiuslikult õnnelik olnud. Saatus ja olud ei tahtnud seda. San Marco aias oli tal Lorenzo Toreda ajal hea põli, ent ta polnud kaugeltki õnnelik. Kui paavst Julius II oli ta Carrasse oma mälestussamba jaoks marmorit murdma saatnud, hakkas ta juba end õnnelikuna tundma — seda kibedam aga oli pettumus, kui ta Rooma tagasi jõudis. See oli algus. Ta muutus kogu eluks paavstlike kapriiside mängukanniks. Kõik paavstid, keda ta teenis, näisid teda armastavat ja hindavat. Mõned neist — Paul III, Julius III — pidasid temast väga lugu. Kuid kõik sundisid teda töötama mitte nii, nagu tema tahtis, vaid nii, nagu neile meelepärane oli, ja mis veel kõige halvem, sundisid Michelangelot alistama oma geniaalset kunsti nende isiklikule maitsele, mis kajastas katoliikliku reaktsiooni mõjul langetavat ühiskondlikku maitset. Michelangelo ei jõudnud veel tööga nagu kord ja kohus kohaneda, sellest loomisrõõmu tunda ja inspiratsioonitulest põlema süttida, kui see töö temalt ära võeti ja talle teine anti. Julius II mälestussamba tragöödia oli kõige suurem, ent kaugeltki mitte, nagu teame, ainus tragöödia.

Juba ainuüksi see oli suuteline rikkuma ka kõige ingelikuma iseloomu. Pealegi põlgas Michelangelo kuulsust, põlgas kõrgemat seltskonda ja kuigi ta teenis paavste, siis ainult hädasunnil. Francisco da Hollanda tunnistust mööda

«paavstid tüütasid teda ja vihastasid tihtilugu oma vestlustega». Peab lisama veel seda, et Michelangelo oli kogu eluaja tegelikult üksik. Tal leidus sõpru, me teame. Ja kui tal mõnikord halvasti läks, tulid sõbrad talle appi. Kaks korda, kui ta raskesti haige oli, võttis Luigi del Riccio ta enda juurde ja ravis terveks. Kui ta Roomast mitu aastat ära oli, valvas Angiolini tema maja, vara ja Rooma jäänud töid. Tundmatud sõbrad päätsid ta elu, peites teda 1530. aastal valge terrori määramise ajal Firenzes. Säärased juhtumid polnud ta elus vähe. Ent kui palju neid ka oli, ei saa nad varjata seda mahajäetust, milles ta elas. Iialgi polnud ta tundnud naiselikku hellitust, naiselikku hoolt, märkamatu naiselikku tähelepanu, mis ilustab elu, iialgi polnud ta tundnud kodust mugavust. Teenrite hoolitsemine ei saanud muidugi mingil määral asendada armastava ja truud naise hoolitsemist. Vittoria Colonna pidas temast lugu ja austas tema geeniusi. Michelangelo armastas Vittoriat, kuidas suutis, ent lähedaid suhteid see ei loonud. Nad kohtusid nähtavasti ainult inimeste silme all. Vittoria aga, me teame, oli ainuke naine, keda ta oma elu jooksul oli armastanud. Naiste seltskonda ta ei vältinud. Naisi, keda ta oli kohanud, me ei tea. Igatahes olid nad muidugi teistsugustel põhjustel, kuid niisama vähe nagu Vittoria suutelised tema elu kaunistama ja tema üksildust hajutama. Üksildus ja mahajäetus andsid end teravalt tunda veel seetõttu, et ta kulutas isiklikeks vajadusteks väga kokkuhoidlikult, peaaegu et ihnsalt. Ei saa unustada Condivi erapooletut märget Michelangelo ühe iseloomujoone kohta: «Ta ei söönud mõnu pärast, vaid hädasunnil, eriti kui ta töötas. Sel ajal leppis ta kõige sagedamini leivapalaga, mida sõi ilma tööd katkestamata.» Suur kunstnik loob meistriteoseid, näsides leivakoorukest ja leidmata mahti inimese moodi lõunat süüa. Meenutagem vaid Raffaeli, Tiziani või Rubensit, kes vaevalt et temast rikkamad olid. Kui härraslikult nad elasid!

Teiste jaoks sadu ja tuhandeid loopida oli talle tühi asi, enda heaks aga oli kahju mõnda liigset soldot kulutada. Ta olevat Condivile öelnud: «Ascanio, kuigi ma olen väga rikas, elanud olen kehvikuna.» Ja raske on mõista, kumba peitus neis sõnades rohkem — kas kurbust, et see nii on olnud, või veendumust, et nii oli vaja.

Kõik see määras kunstniku ebaõdusale ja rõõmutule olemisele ning teravdas tema psüühika haiglasise isearasuse.

Muidugi rikkus see ka ta iseloomu ja muutis ta lähedastele ajuti täiesti talumatuks. Kuid tuletagem meelde geniaal-seid sõnu:

Ent kuni taas Apollo nõuab  
Poeedilt ohvrit pühamat . . .

Ainult selle silmapilguni võis Michelangelo olla väike inimene. Kui ta aga pintsli või peitli pihku haaras, muutus kõik nagu nõiaväel. Siis tuli esile kõik parim, kõik õilsaim, kõik see, mis peitus tema põhiloomuses, sest kunstnik, kes oli loonud Rooma «Pietà», Sixtuse kabeli freskod, «Moosese», «Vangid», Medicite kabeli marmorkujud, «Brutuse», pidi olema õilis inimene. Tema elu oli ühte põimunud Itaalia suure tragöödiaga: «barbarite» vallutusretkedega, Rooma rüüstamisega, Firenze vabaduse hukkimisega, feodaalse reaktsiooniga, võõramaise orjastamisega, katoliikliku reaktsiooniga. Kõige lihtsam oli selle kõigega leppida: unustada, et purustatud on kultuur, mis kahe sajandi kestel oli olnud valgusallikaks kogu inimkonnale, unustada, et riigis mängivad peremeest võõramaalased, et on hävinud arvutud rikkused, et rahvas on puruvaeseks jäänud, et reaktsiooni käpa all hävib tema vabadus. Unustada kõik ja tegelda oma asjadega. Võimalused sääraseks kompromissiks olid küllalt suured. Nii toimisid paljud. Michelangelo aga seda ei saanud. Kogu ta olemus tõstis mässu selle vastu, et väiklaselt kurjuse ja vaimupimeduse võidutsemisega, barbaarsuse tagasitulemise ja vabaduse hukkimisega leppida. Ta võitles. Võitles kui kunstnik ja kui kodanik. Võitles hingeahastuses, teades, et võidab mitte see, mida kaitseb tema. Relvi ei pannud ta maha isegi siis, kui lahing oli kaotatud.

Firenze kaitsmine oli Michelangelo elus haripunktiks. Ta oli varemgi, Sixtuse kabeli lae maalimisel kodumaa pärast valutavat südant puistanud. Kuid Firenze epopöas tundis ta end rahva pojana, kes ohverdas kõik, et päästa vabadust. Ta võitles reaktsioonijõudude vastu õlg õla kõrval rahva esindajatega. Suur kunstnik tunnetas, et rahvas oli ainuke renessansi kultuuriväärtuste kaitsja, sest rahvas üksi kaitses neid, sellal kui rikkad vaenlaste leeri jooksid. Ta sai aru, et tema kunst muutub alles siis tõeliseks kunstiks, kui hakkab tõlgitsema rahvakultuuri poolt loodud väärtusi.

Ka enne Firenzet esines Michelangelo kunstis kaks elementi, milleta ei saa sündida meistriteoseid: kirk kui tõekeht ja humanism kui tuum. *Terribilità* — see ju polegi midagi muud kui kirk, mis leegitseb vastu marmorikujust või maalitud seinast ega lase vaatlejat ükskõikseks jääda. Aga kas ei ole humanismist läbi imbunud kõik tema suurteosed ka enne 1529. aastat: Rooma «Pietà» oma humaansuse apoteoosiga; marmorist «Taavet» — see võimas hümn inimese väärtusele, enesekindla jõu apoloogia, sest see jõud on suunatud õige asja kaitseks; Sixtuse kabeli fresko kujud — ühed, kes ülistavad inimese vägevust ja kehailu ning tema loova vaimu saavutusi, demiurgi loovat tööd inimsoo kasuks, teised, kes nutavad kõige selle pärast, mis hävitab inimest, tema tööd, kultuuri ja vabadust.

Veel enne Firenze eepööad hakkas nii kirge kui ka humanismi tiivustama võitluse stiimia, liitus tema teostega ja laskis mingil moel avalduda ka pessimistlikel eelaimustel. Lootusesäde tema pessimismis ei kustunud kuni raugaeani ja sundis astuma selliseid samme, nagu pöördumine François I poole palvega seada uuesti jalule Firenze vabadus ja töötusega püstitada talle selle eest *Signoria* ajaloolisele väljakule kuninga ratsakuju. Võitluse stiimiast on läbi imbunud nii «Taavet» kui ka Sixtuse freskol olevad kujud, nii «Mooses» kui ka «Vangid». Pärast Firenze lange mist paistab see veel rohkem silma Medicite kabeli marmorikujudes, «Viimses kohtupäevas», Brutuse büstis ning hingestab isegi tema arhitektuurigeeniuse loomingut. Võitluse ideest õhkuvad pilastrite ja karniiside jooned Laurenziāna vestibüülis, veel rohkem tundub seda aga Peetri kiriku kupli all asuva ruumi jaotuses.

Michelangelo meisterlikkus ei olnud ta elu kestel ühesuguse maneeriga. Ta alustas renessansi maneeri truu jäljendajana «Bakhoses» ja «Pietà's», kuid tema temperament ei mahtunud ta kaasaegsete rangesse stiili. Juba «Taavetis» hakkas kunstnik oma kirele alistuma ning kiskus end lahti tolle aja kunstikaanonitest. «Cascina lahing» on veel järjekindlas renessansivaimus kunstiteos. Kõik edaspidine, alates Sixtuse kabeli laemaalist, oli läinud juba kaugemale, kajastades humanismi algavat kriisi. Kuid tõeline murrang Michelangelo loomingus saabus alles pärast Firenze piiramist. Medicite kabeli marmorifiguurid, Cavalieri jaoks tehtud mütoloogilise sisuga joonistused — see on tema uue maneeri algus. Selle maneeri

suursaavutuseks kujunes «Viimne kohtupäev» — maal, mis tema enese ennustust mööda pidi niipalju inimesi «rumalaks tegema». Ja tegigi. Tulevane manierism maalikunstis sai alguse sellest maalist, nagu barokk arhitektuuris pärineb Peetri kiriku stiilist.

Kuid oma vaimulaadilt, tiivustavalt innustuselt, sotsiaalselt sisult ja kultuuriliselt mõttelt moodustab Michelangelo kunst ühise terviku mitte manierismi ja barokiga, vaid renessansi tüüpilisemate meistrite kunstiga. Oleks ebaõige korrata XVIII ja XIX sajandi alguse kirjanduses laialt levinud arvamust Michelangelo ja ta suurimate eelkäijate formaalsest ühtsusest. Tuleb just rõhutada renessansikunsti evolutsiooni, mis kajastus ka Michelangelo loomingu. Michelangelot ühendavad ta eelkäijatega esijoones üldkultuurilised ja -sotsiaalsed momendid. Ainult renessansiajastu humanism, selle ajastu sisemised vastuolud ja kriis võivad Michelangelo loominguilise kompleksi kogu keerukust selgitada.

Michelangelo meisterlikkuse dialektikast on kerge aru saada, kui meelde tuletada, millistes ühiskondlikes ja poliitilistes tingimustes kunstnik oma teosed lõi, kui meelde tuletada, millises katoliikliku reaktsiooni tihenunud udu, hispaania pedantsuse, aristokraatliku ülespuhutuse ja feodaalõukondliku paraadlikkuse õhkkonnas tal töötada tuli. Humanismi ideaale õnnestus tal puhastena hoida. Veel enam, tema teosed propageerisid neid kõige rasemas ja vaenulikumas õhkkonnas. Ent propageerimise viis, maneer ja stiil kaotasid pikkamööda puhtuse ning said languse alguseks. Michelangelo geniaalsus hoidis tema teosed sellel küündimatul kunstilisel tasemel, millele ta Itaalia kunsti oli tõstnud. Ta vähem geniaalsetele järelkäijatele jäi see tase kättesaamatuks. See, mis Michelangelole oli vaid üheks etapiks vormi evolutsioonis, muutis ta järelkäijad süsteemiks.

Michelangelo tähtsus kultuuriajaloos on tohutu. See on seletatav asjaoluga, et tema teosed kasvasid kaugele üle kunsti raamide. Michelangelo maalikunst, skulptuur ja arhitektuur — see on suur lõik maailmakultuurist.

Tema surma-aastal, kui Itaalias hakkas kasvava jõuga märatsema feodaalne ja katoliiklik reaktsioon, kui kunst langes üha madalamale, kiduraks jäänud ja eputav kultuur aga muutus aristokraatliku vähemuse omandiks, tuli kaugel Inglismaal ilmale kaks poeti — Christopher

Marlow ja William Shakespeare. Daatumite kokkusattumine on muidugi juhuslik, kuid selles peitub sügav mõte. Marlow sai otsekui Michelangelo *terribilità* pärijaks ning jätkas oma kirest ja võitlusvaimust õhkuvais titaanlikes figuurides humanismi jutlustamist. Vähem tormakas, kuid laiahaardelisem ja sügavam Shakespeare aga valas humanismi ideoloogia, niisama rahvaliku humanismi nagu Michelangelol, säärasesse kujude galeriisse, millel maailmakirjanduses võrdset ei leidu, millega ühel tasemel on vaid kujude galerii Sixtuse kabeli freskodel ning paavst Juliuse hauamonumendil ja Medicite kabelis.

Michelangelo surmaga kustusid Itaalias kunagi silmi-pimestava renessansi tule viimased sädeimed. Pärast Michelangelot kestis «inimkonna poolt seni läbielatud suurim progressiivne murrang» (Engels) teise taeva all edasi. Ning teise taeva all jätkus võitlus humanismi ja rahvalike ideaalide eest kunstis ning ühiskondlikus elus, võitlus, mida oli pidanud Itaalias oma elu viimase kolmekümne aasta jooksul täiesti üksik, täis pessimistlikku südame-ängistust, suur kunstnik Michelangelo Buonarroti.

Õiged on meie suure kaasmaalase loodusteadlase I. P. Pavlovi sõnad: «Kõidikud purustanud kirest õhkub ajajärk, mida mitte asjata pole nimetatud renessansiajastuks, vaba kunsti ja vaba juurdleva mõtte alguse ajastuks inimkonna uuemas ajaloos. Selle kirega ühinemine jääb praegusele kunsti- ja uurimistööle alati võimsaks tõe- jõuks.

Seepärast just selle ajajärgu kunsti- ja teaduslikud teosed peavadki alati praeguste põlvkondade silme ees seisma...»

Möödunud ajastute kultuurihiiqlaste hulgas, kelle loomingu pärijaks on proletariaat, seisab nõukogude inimestele oma vaimulaadilt eriti lähedal kõrgrenessansi geenius Michelangelo, sest tema looming on küllastunud kangelaslikkusest, vankumatust usust mõistuse võimsusse, usust inimese kõikevallutavasse jõusse. «Ideaalne inimene», kellest unistas Michelangelo, on võitnud meie maal — maal, kus sotsialistlik kord sünnitab kangelasi, võitjaid, inimesi, kes hävitavad iganenut ja loovad oma õnneliku elu.

---

MICHELANGELO  
ELU JA LOOMINGU PÕHIDAATUMID

- 1475, 6. märts. Lodovico Buonarroti perekonnas Capreses (Casentino maakonnas), Firenze lähedal, sünnib Michelangelo.
- 1488, aprill — 1492. Isa annab ta kuulsa Firenze kunstniku Domenico Chirlandajo juurde õppima. Veidi rohkem kui aasta pärast siirdub ta Chirlandajo juurest Medicite aeda, kus tema õpetajaks saab kujur Bertoldo di Giovanni. Lorenzo Toreda palees tutvub Michelangelo kõige rikkalikumate kunstikogudega, imbub läbi humanistlikest ideedest. Sellest ajast on säilinud kolm reljeefi: «Apollo ja Marsyas», «Kentauride võitlus» ja «Madonna trepil».
- 1494 — 1495. Michelangelo lahkub kodulinnast ja suundub Põhja-Itaaliasse. Pärast lühikest Veneetsias viibimist elab ta Bolognas. Siin uurib ta kuulsa skulptori Jacopo della Quercia teoseid. Valmistab kolm statuetti (San Petronio, põlvitav ingel kanda-laabriga ja Püha Proculus), mis puudusid dominiiklaste kiriku kuulsal figuuridega sarkofaagil. Siis pöördub ta tagasi Firenzesse.
- 1495 — 1497. Teeb mitu väiksemat tööd Firenzes («Giovannino», «Magav Amor»), seejärel aga ka Roomas. Uurib seal tähelepanelikult antiikmonumente.
- 1497 — 1499. Raiub marmorist välja Bakhose figuuri.
- 1499 — 1500. Loob kuulsa «Pietà».
1501. Michelangelo tuleb tagasi Firenzesse.
- 1501, 13. september — 1504, jaanuar. Loob «Taaveti». Teeb mitu teist skulptuuri.
- 1504 — 1505. Tegeleb hoogsalt maalikunstiga. Maalib «Püha perekonda», tondot «Pitti» jm. Vaevalt alustanud kartooni «Cascina lahingu» fresko jaoks, siirdub paavst Julius II kutsel Rooma. Saab tellimuse paavsti hauamonumendi valmistamiseks. Teeb esialgsed skitsid, muretseb marmoril, asub tööle.
- 1506, aprill. Lõhe paavstiga. Põgenemine Firenzesse. Kunstnik lõpetab kartooni «Cascina lahingu» fresko jaoks, töötab teiste teoste kallal. November — saabub Bolognasse. Lepib paavstiga.
- 1506 — 1507. Valab Julius II pronkskuju.
- 1508, veebruar. Sõidab Bolognast Firenzesse, siis pöördub paavsti kutsel tagasi Rooma.
- 1508, 10. mai — 1512, oktoober. Maalib Julius II tellimuse põhjal Sixtuse kabeli lae.

1513. Varsti pärast paavsti surma sõlmib tema pärijatega lepingu hauamonumendi lõpetamiseks. Asub monumendi valmistamisele.
- 1516, 8. juuli. Pärast seda, kui «Mooses» ja kaks «Vangi» on hauamonumendi jaoks enam-vähem valmis, vaadatakse leping uuesti läbi. Võetakse vastu veel kasinam variant. Kunstnik jätkab tööd.
- 1516 — 1517. Teeb rea skitse San Lorenzo kiriku fassaadi jaoks Firenzes.
- 1519 — 1520. Töötab Kristuse marmorkuju kallal.
- 1523 — 1524. Laurenziana raamatukogu plaanid.
- 1520 — 1528. Töötab Medicite kabeli ning Lorenzo ja Giuliano Medicite sarkofaagide kallal San Lorenzo kirikus Firenzes.
- 1529 — 1530. Võtab agaralt osa Firenze vabariigi kaitsmisest kõigi kindlustustööde peainsenerina.
- 1530 — 1534. Pärast Alessandro Medici monarhistliku võimu kinnitumist Firenzes varjab ennast, siis aga jätkab paavsti ettepanekul uuesti tööd Medicite sarkofaagide juures. Töötab ka teiste teoste kallal.
- 1532, 29. aprill. Kirjutatakse alla uuele, kolmandale lepingule Julius II hauamonumendi ehitamiseks, mis tühistab eelmised lepingud. Hauamonumendi mõõtmeid vähendatakse veelgi.
- 1534, september. Michelangelo lahkub Firenzest ja asub elama Rooma.
- 1534 — 1564. On kirjutatud suurem osa tema luuleteostest: sonaadid, madrigalid, lüürilised luuletused.
- 1535 — 1541, 25. detsember. Maalib Sixtuse kabeli altariseinale fresko «Viimne kohtupäev».
1538. Algab sõprus Vittoria Colonnaga. Kunstnik hakkab töötama Kapitooliumi väljaku kavandi kallal.
- 1539 — 1540. Brutuse büst.
1542. Julius II hauamonumendi lepingu neljas revideerimine.
- 1542 — 1550. Michelangelo maalib Cappella Paolina freskosid Roomas.
1545. «Hauamonumendi tragöödia» jõuab lõpule. Töö on lõpetatud.
- 1547, veebruar. Vittoria Colonna surm.
- 1546 — 1564. Kunstnik jätkab tööd Kapitooliumi väljaku projekti kallal. Juhatab Peetri kiriku ehitamist. Aitab lõpetada Farnesede palazzo't Roomas. Teeb San Giovanni dei Fiorentini kiriku projekti.
1564. 18. veebruar. Michelangelo sureb Roomas.

## TEKSTIS ESINEVATEST TÄHTSAMATEST ISIKUTEST JA MOISTETEST

Alberti, Leon Battista (1404—1472) — Itaalia arhitekt, üks vararenessansi meistreid, kirjutas kunstiteoreetilisi teoseid, millest eriti kuulus on *De re aedificatoria*; on ehitanud kirikuid Firenze, Rimini ja Mantuas.

Albornos — kardinal, paavsti väejuht XIV sajandil, sünnilt hispaanlane; «Avignoni vangipõlve» ajal, kui paavstid põgenesid Roomast, oli ta palgaliste väesalkade juhiks ja hävitas väiketüranne, kes kirikuriigi maa-alasid olid haaranud.

Aldovrandi, Gianfrancesco — Bologna valitsuskolleegiumi liige, kes soosis Michelangelot ja muretses üheksateistkümnenda sajandi kunstnikule mitu tellimust.

Apsiid — poolümmargune või hulknurkne juurdeehitus kirikus pealitari taga.

Aretino, Pietro (1492—1556) — Itaalia kirjanik ja luuletaja, terav satiirik.

Ariosto, Lodovico (1474—1533) — luuletaja, tuntud on tema eepos «Orlando furioso».

Atika — madal sein või korrus hoone peasimsi kohal.

Baptisteerium — ristimiskirik. Üks kuulsamaid baptisteeriume asub Firenze ja on pühendatud linna patroonile Ristija Johannesele.

Boccaccio, Giovanni (1313—1375) — Itaalia renessansi luuletaja ja humanist, itaalia proosakeele looja; on kirjutanud novellikogu «Decamerone», armastusromaani «Fiammeta», poemi «Filost-rato» jm.

Borgia, Cesare (1476—1507), paavst Aleksander VI vallaspoeg, oli aastast 1493 kardinaliks, 1498. a. loobus vaimulikust seisusest ja aastail 1499—1502 alistas Romagna, Umbria ja Siena.

Bottega — kauplus või töökoda, ühte viisi nii kunstniku studio kui ka töökoda villavabrikus.

Botticelli, Sandro Filipepi (1444—1510) — Itaalia maalikunstnik, on maalinud mütoloožilistel ja usulistel teemadel freskosid jm.

Bramante, Donato d'Angelo (1444—1514) — Itaalia arhitekt ja maalikunstnik, itaalia renessansi üks suurmeisterid, valmistas Rooma Peetri kiriku ümberehitamise kavandid.

Breve — paavsti lühike ametlik kiri.

Brunelleschi, Filippo (1377—1446) — Itaalia skulptor ja arhitekt, vararenessansi ehituskunsti rajaja, on ehitanud Firenze toomkiriku kupli jm.

Calcagni, Tiberio — Michelangelo õpilane ja abiline «Brutuse» viimistlemisel.

Capponi, Niccolò — Firenze *gonfaloniere* piiramise ajal, Medicite poolehoidja.

Caraffa — kardinal, äge katoliikliku reaktsiooni pooldaja, tuntud paavst Paul IV-ndana.

*Casa* (it. k.) — maja.

Cavaliere, Tommaso — kunstiharrastaja, arhitekt, Michelangelo ustavaim ja armsaim sõber.

Cellini, Benvenuto (1500—1571) — skulptor, Michelangelo õpilane, on töötanud Firenzes, Roomas, Prantsusmaal. Ühendas renessansi- ja barokkstiili.

Cervantes, Miguel de (1547—1616), hispaania kirjanik, on kirjutanud näidendeid, luuletusi, novelle ja maailmakuulsa rüütliromaane naeruvääritava humoristlik-satiirilise romaani «Don Quijote».

Clemens VII (1478—1534) — paavst aastail 1523—1534; liitus Prantsusmaaga ja Itaalia riikidega Saksa-Rooma keisri Karl V vastu.

Colonna, Vittoria (1492—1547) — kuulsa kondotjeeri, Itaalia ühe suursugusema suguvõsa esindaja tütar; luuletaja, kellega Michelangelot sidus sügav sõprus.

Condovi, Ascanio — kunstnik, Michelangelo õpilane ja biograaf.

Demiurg — maailma looja.

*Dolce stil nuovo* — «magus uus stiil», suund itaalia XIII sajandi luules, saavutas kõrgpunkti Dante lüürikas.

Donatello (1386—1466) — *quattrocento* skulptor, on teinud Prato ja Firenze toomkirikuisse lapsi kujutatavaid reljeefe jm.

Fattucci, Francesco — preester, paavst Clemens VII usaldusmees.

Ferrucci, Francesco — Firenze viimase vabariigi väejuht 1527—1530. Võitles ennastsalgavalt paavsti rõhuvas ülekaalus olevate vägede vastu, teadis, et võit on võimatu, kuid ei andnud alla ega tahtnud minna neutraalsele territooriumile, milleks talle võimalus anti. Langes haavatuna vangi ja tapeti.

Ficino, Marsilio — Platoni akadeemia juht Firenzes.

*Fra* (lüh. it. k. *frater*) — vend.

San Gallo, Antonio — arhitekt, juhtis Peetri kiriku ehitamist, on ehitanud Capella Paolina, Palazzo Farnese jm.

San Gallo, Giuliano — kuulus arhitekt, Michelangelo soovija ja sõber.

Ghiberti, Lorenzo (1373—1455) — renessansi meister Firenzes, on valmistanud sealse baptisteeriumi uste pronksreljeefid ja teisi figuraalseid töid.

Ghirlandajo, Domenico (1449—1494) — Firenze koolkonna silmapaistev esindaja, on valmistanud freskosid ja tahvelmaale usuilistel ainetel. Michelangelo esimene õpetaja.

Giannotti, Donato — Firenze publitsist, vabariiklane, Michelangelo sõber.

Giovanni, Bertolde — Donatello õpilane, Michelangelo õpetaja.

Gonfaloniere — täht-tähelt lipukandja. Õigluse *gonfaloniere* valiti liisu teel ja ta oli iga kahe kuu tagant vahelduva valitsuskolleegiumi, priorite kolleegiumi juht Firenze. Medicite ajal olid ilma tegeliku võimuta. 1502.—1512. aastail oli *gonfaloniere*-amet Veneetsia doodži ameti eeskujul muudetud eluaegseks. Ainsaks eluaegseks *gonfaloniere*'ks oli Piero Soderini. Kiriku *gonfaloniere* oli paavsti sõjaväe ülemjuhatajaks.

Granacci, Francesco — Ghirlandajo õpilane.

Gregorius VII — paavst XI sajandil, kes paavstivõimu presitiži jaluleseadmiseks väga palju korda saatis. Püüdis kirikut «algse evangeelse puhtuse» rüppe tagasi tuua.

Grolaye, Jean Williers — Prantsuse kuninga Charles VIII saadik; kardinal, kelle tellimisel Michelangelo valmistas kuulsa «Pietà» Rooma linnale.

Guicciardini, Francesco — kuulus ajaloolane, paavst Clemens VII välispoliitika juht, kirikuriigi asevalitseja.

Hadrianus VI — esimene ja viimane mitteitaallane paavstitroonil. Oli kunsti vastu ükskõikne, põlgas antiikseid kujusid, nimetades neid paganlikeks puuslikeks, käskis sulgeda Belvedere, kus asusid Julius II ja Leo X kõige väärtuslikumad antiikkunsti kollektsioonid.

Herm — madalavõitu tulp selle peal oleva büstiga. Nimetuse on saanud sellest, et kaubandusjumala Hermese büstid olid esimesteks niiviisi asetatud büstideks.

Holland, Francisco — portugali miniaturist.

Innocentius III — XIV sajandi paavst, kes kindlustas paavstivõimu visas võitluses ilmaliku võimu esindajatega. Võrdles paavstivõimu päikesevalgusega, kuningavõimu aga kuuvalgusega, mida see päikeselt laenab.

Julius II (1443—1513) — paavst aastail 1503—1510, endine kardinal Giuliano della Rovere, karm, tark, energiline, sõjakas, kunsti-huviline katoliku kiriku pea; soosis eriti Raffaeli ja Michelangelot, kuid samuti teisi kunstnikke. Paavsti tellimisel valmistas Michelangelo tema suure pronkskõju, oma maailmakuulsa Sixtuse kabeli laemaali ja Juliuse hauamonumendi, Julius II käsul alustati Peetri kiriku ümberehitamist.

Kampaniil — kirikuhoonest lahus seisev kellatorn.

Kartoon — ettevalmistav joonistus fresko jaoks.

Kastell — kindlustatud loss.

Kenotaaf (kr. k.) — tühi sarkofaag. Hauamonument isikule, kes on maetud mujale.

Kondotjeer — palgasõdurite juht.

Landino, Cristoforo — Dante kommentaator.

*La passione* (it. k.) — afekt, erutus.

Leo X (1475—1521) — paavst aastail 1513—1521, Lorenzo Toreda

poeg, edendas teadusi ja kunsti. Käskis Michelangelot Medicite sugukonnakiriku San Lorenzo fassaadi kaunistada, kuid loobus hiljem oma tellimusest.

Lippi, Filippino (1406—1469) — maalikunstnik, arvukate tahvelmaalide ja freskode looja.

Machiavelli, Niccolò (1469—1527) — Itaalia poliitik, ajaloolane, kirjanik; on kirjutanud Firenze ajaloo, satiirilisi komöödiaid jm. Pooldas tugeva Itaalia riigi loomist.

Marlow, Christopher — Inglise humanist, luuletaja.

Masaccio — Firenze kunstnik, *quattrocento* uue maneeeri rajaja.

Medicid — Firenze rikkaim suguvõsa: saavutas XV sajandil Firenze võimu; pagendati 1494. aastal, pöördus Firenzesse tagasi 1512. a. ja valitses 1737. aastani. Tähtsamad esindajad:

1. Cosimo dei Medici (1389—1464), arendas kaubandust, toetas teadust ja kunsti.

2. Lorenzo Tore (1449—1492) — populaarne valitseja, andekas luuletaja, edendas kunste ja humanistlikke teadusi, asutas skulptuurikooli, kus õppis ka Michelangelo.

3. Giovanni Medici — viimne Itaalia väljapaistev kondotjeer, tulevase suurhertsogi Cosimo isa. Juhatas niinimetatud Musta sõjaväge, parimat palgalist väge Itaalias XVI saj. 20-ndail aastail. 1516. a. sai surma kokkupõrkes landsknehtidega.

4. Cosimo I (1519—1571) — Firenze hertsog, hiljem Toskaana suurhertsog.

5. Giovanni Medici (1475—1521) — kardinal, aastail 1513—1517 paavstiks Leo X nime all.

*Messere* (it. k.) — härra.

Mirandola, Pico della — keeleteadlane, filosoof, teoloog.

Moro, Lodovico — Milaano hertsogiks saanud õnneliku kondotjeeri Francesco Sforza poeg. Oli oma alaealise vennapoja hertsog Gion Galeazzo eestkostjaks, peale selle surma (1494) aga surus keiser Maximiliani abil tema poja troonilt kõrvale ja haaras võimu. Saanud prantslastelt 1499. a. lüüa, langes nende kätte vangi ja suri vangipölvves.

Nepotism (lad. k. nepos — õe või vennapoeg) — paavstide poolt lähimatele sugulastele osutatav iselaadi protektsioon, ainuke nende dünastilise poliitika teostamise viis (onupojapoliitika). Paavstide õevõi vennapoegadeks nimetati viisakuse pärast paavstide poegi, kui need olid olemas, sest katoliku usu keeldude tõttu ei saanud paavstidel olla «seaduslikke» lapsi.

Niccoli, Niccolò — humanist; jõukas mees, kes kogu oma varanduse kulutas antiiksete käsikirjade ja antiikkunsti teoste omandamiseks; ta maja oli tõeline muuseum. Niccoli oli üks esimesi rooma ja kreeka muististe kogujaid.

Or San Michele — üks toredamaid Firenze kirikuid, ehitatud villamanufaktuuri tsunftile kuulunud kaubahoonest. Peeti kõigi Firenze tsunftide kirikuks ja tsunftid, võisteldes omavahel, kaunistasidki teda. Kirikus asub Orcagni oivaline tabernaakel, vahekoja niššides — Donatello, Verocchio ja teiste skulptorite staatuad.

*Palazzo* (it. k.) — palee, loss.

Paul III Farnese (1468—1540) — paavst aastail 1534—1549. Kinnitas 1540. a. jesuiitide ordu, asutas 1542. a. Roomas inkviitsiooni-kohtu, mille etteotsa seadis usumäratseja kardinal Caraffa, pärastise paavst Paul IV. Paul III oli viimaseid kunstihuvilisi paavste, tema nõudel maalis Michelangelo Sixtuse kabeli altarifresko «Viimne kohtupäev» ja Cappella Paolina freskod.

Perugino, Petro (1450—1523) — maalikunstnik, töötas Firenzes ja Roomas, oli Raffaeli õpetaja; on maalinud usulistel teemadel.

Petrarca, Francesco (1304—1374) — kirjanik ja teadlane, esimesi humaniste.

Pinturicchio (1454—1513) — maalikunstnik; töötas Roomas ja Perugiaas.

Piombo — tuba, kus kirjutati ja varustati pitseritega paavsti bul-lasid.

Plafoon — reljeefide või maalidega kaunistatud lagi.

Podestà — linnavalitseja, kes valiti alguses linnakodanike poolt tingimata teise linna elanike hulgast. Medicite ajal — Firenze linnade ja alevite valitseja, kelle määrasid ametisse Firenze võimud.

Poliziano, Angelo — Firenze humanismi juht, luuletaja, keeleteadlane.

Pollajuolo, Antonio — Firenze skulptor ja maalikunstnik.

Popolano'd — poliitiliselt täieõiguslikud linnakodanikud.

Putod (it. k.) — täht-tähelt imikud; alasti lapsefiguur skulptuuris või maalikunstis.

Quercia, Jacopo — kuulus Siena skulptor.

Rabelais François (1494—1553) — Prantsuse renessansi suurim esindaja, kirjanik; tema renessansiajastu suurromaan on «Gargantua ja Pantagruel».

Raffaell (1483—1520) — kuulus maalikunstnik, on töötanud Firenzes ja Roomas; lõi klassikalist ilu ja harmooniat kehastavaid madonnailte ja võimsaid seinamaale («Sixtuse madonna» jm.), juhatas Peetri kiriku ehitamist.

Riccio, Luigi — Michelangelo sõber ja soosija, kes ravis ja hoolditses kunstniku eest viimase haiguspäevil.

Ruota — paavsti juristide ruum.

Savonarola, Girolamo (1452—1498) — kuulus dominikaani munk, patukahetsemisjutlustaja, omandas XV sajandi 90-ndail aastail Firenzes määratu mõju; hukati 1498. a. ketserina tuleriidal.

Sforza, Francesco — aadlik, Milaano valitseja.

Signore (it. k.) — härra.

Signorelli, Luca — maalikunstnik, kes on Michelangelot mõjutanud eriti oma Orvieto toomkiriku freskodega, mis kujutavad Antikristuse lugu, maailma lõppu, viimset kohtupäeva jne.

Signoria — valitsus Itaalia linnriigis.

Soderini, Piero — Firenze gonfaloniere.

Tabernaakel — tornikujuline kapp armulaualeiva säilitamiseks; kaitsekatus altari, kantsli vm. kohal.

Tambuur — kupli hulktahkne või silindriline allehitus.

*Terribilità* — hirm, õudus, koledus.

Tiaara — kolmekordse krooni kujuline paavsti peakate.

Travertiin — tufi liik, mida selle kerguse pärast renessansiaegses ehitustöös väga laialt tarvitati.

*Trecento, quattrocento, cinquecento, secento* — itaalia keeles kolmsada, nelisada, viissada, kuussada. Itaallased märkisid sajandeid sadade järgi. Seetõttu *trecento* tähendas XIV sajandit, *quattrocento* — XV, *cinquecento* — XVI, *secento* — XVII sajandit.

Tsunftid — käsitöölise, kaupmeeste ja haritlaste ühingud, millesse kuuluvusest piisas poliitiliste õiguste saamiseks. Firenzes oli enne vabariigi langemist 1530. aastal 7 vanemat (kaupmeeste ja haritlaste) ja 14 nooremat (käsitöölise) tsunfti.

Ubal dini, Lucrezia — Michelangelo võõrasema.

Urbano, Pietro — Michelangelo õpilane.

Urbino, Francesco — Michelangelo teener ja abiline.

Vasari, Giorgio (1511—1574) — skulptor, arhitekt, kunsti-teadlane, Michelangelo ja teiste renessansi kunstnike biograaf, Michelangelo õpilane.

Venusti, Marcello — Michelangelo sõber ja austaja, kes tegi koopia tema «Viimsest kohtupäevast» (asub Naapoli muuseumis).

Verocchio, Andrea — Firenze maalikunstnik.

Da Vinci, Leonardo (1452—1519) — suur kunstnik ja teadlane; töötanud Firenzes, Milaanos ja Roomas, 1516-st aastast Prantsusmaal; omas haruldasi teadmisi maali- ja ehituskunstis, tehnikas, astronoomias, füüsikas ja anatoomias. Tähtsamaid maale: «Püha õhtusöömaaeg», «Mona Lisa» jt.

Volterra, Daniela — maalikunstnik, Michelangelo õpilane, kes pidi oma suure õpetaja maalitud alasti inimkehasid «Viimse kohtupäevas» «riietama».

---

# SISUKORD

|   |     |
|---|-----|
| Medicite <i>Signoria</i> loojakul . . . . .   | 5   |
| Lapsepõlv . . . . .   | 5   |
| Ghirlandajo stuudios . . . . .  | 7   |
| Medicite aias . . . . .   | 9   |
| Esimesed tööd . . . . .   | 13  |
| Ideeline kasvamine . . . . .  | 19  |
| Esimesed meistriteosed Roomas ja Firenzes . . . . .   | 25  |
| Michelangelo Bolognas . . . . .   | 25  |
| Väiksemad tööd Firenzes ja Roomas . . . . .   | 27  |
| «Bakhos», «Cupido», «Apollo» . . . . .  | 33  |
| Rooma «Pietà» . . . . .   | 35  |
| Michelangelo perekond. Tagasipöördumine Firenzesse . . . . .                                      | 39  |
| Marmorist «Taavet» («Davide») . . . . .   | 40  |
| Uusid töid Firenzes . . . . .   | 45  |
| Michelangelo ja Leonardo «Püha perekond» . . . . .  | 47  |
| «Cascina lahing». Kolimine Rooma . . . . .  | 51  |
| Julma paavsti teenistuses . . . . .   | 54  |
| Julius II ja ta hauamonumendi projekt . . . . .   | 54  |
| Maali «Cascina lahing» lõpetamine . . . . .   | 61  |
| Julius II pronkskuju Bolognas . . . . .   | 64  |
| Sixtuse kabeli lage maalimas . . . . .  | 67  |
| Sixtuse freskode lõpetamine . . . . .   | 71  |
| Kuidas plafooni maaliti . . . . .   | 74  |
| Plafooni kirjeldus . . . . .  | 78  |
| Itaalia poliitiline olukord . . . . .   | 83  |
| Sotsiaalpoliitilised ja humanistlikud motiivid . . . . .  | 85  |
| Plafooni kunst . . . . .  | 95  |
| «Hauamonumendi tragöödia» . . . . .   | 98  |
| Kunstnik ja paavst . . . . .  | 101 |
| Medicite soost paavsti ikke all . . . . .   | 103 |
| Leo X ja ta tellimused. San Lorenzo fassaad . . . . .   | 103 |
| Tööd Firenzes . . . . .   | 109 |
| Hadrianus VI. Clemens VII troonile astumine. Medicite kabel San Lorenzos ja Laurenziana . . . . . | 114 |
| Rahutused Itaalias. Medicite väljaajamine . . . . .   | 120 |
| Firenze piiramine. Michelangelo poliitilised vaated . . . . .                                     | 123 |
| Michelangelo osa Firenze kaitsmisel . . . . .   | 129 |
| Tööd Firenzes. Kolimine Rooma . . . . .   | 135 |
| Medicite kabel . . . . .  | 145 |

|  |     |
|--|-----|
| Katoliiklik reaktsioon riigis . . . . .  | 153 |
| Paul III ja katoliikliku reaktsiooni algus. Töötamine<br>«Viimse kohtupäeva» kallal. Michelangelo kunst<br>«Viimses kohtupäevas» . . . . . | 156 |
| Vittoria Colonna ja Michelangelo . . . . .   | 159 |
| Julius II mälestussamba lõpetamine . . . . .   | 164 |
| Cappella Paolina. Michelangelo sõbrad ja omaksed . . . . .   | 168 |
| Michelangelo ja Medicid. «Binetus» . . . . .   | 171 |
| Arhitektuurialased tööd Paul III ajal . . . . .  | 176 |
| Peetri kirik . . . . .   | 181 |
| Michelangelo luule . . . . .   | 188 |
| Viimased aastad. Viimased tööd. Surm . . . . .   | 193 |
| Lõppsõna . . . . .   | 198 |
| Michelangelo elu ja loomingu põhidaatumid . . . . .  | 205 |
| Tekstis esinevatest tähtsamatest isikutest ja mõistetest . . . . .   | 207 |

---

Дживелегов Алексей Карпович

МИКЕЛЬАНДЖЕЛО

На эстонском языке

Оформление В. Варе

Эстонское Государственное Издательство

Таллин, Пярнуское шоссе, 10.

\*

Toimetaja H. Heinoja

Kunstiline toimetaja H. Tikand

Tehniline toimetaja J. Pedari

Korrektorid V. Põlde ja O. Kajando

Ladumisele antud 3. V 1962. Trükkimisele antud 17. VII 1962. Paber 54×84, 1/16. Trükipoognaid 13,5+12 kleebist. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 12,3. Arvestuspoognaid 13,77. Tiraaž 10 000. Tellimise nr. 3609.

Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2.

Hind 75 kop.

7—11

A

24663

177901

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00328366 2