



Bruegel – socjolog

Beata Lejman

Pieter Bruegel bacznie przyglądał się transformacjom społecznym, politycznym i religijnym w Europie i w swoim kraju. Dzięki współpracy z oficyną „Pod Czterema Wiatrami” – brukselskim centrum informacji Hieronima Cocka – na bieżąco komentował współczesne wydarzenia. Wy-mownie i jakże aktualnie brzmią tytuły rycin wykonanych na podstawie jego rysunków: *Wielkie ryby pożerają małe* (1556), czy *Walka kufrów ze skarbonkami* (ok. 1563). Jego zwykle datowane prace muszą rekompensować niedobór informacji biograficznych, choć i te skąpe, uważnie prześledzone, dostarczają wielu cennych wskazówek.

Posługując się użytym przez Jürgena Müllera kluczem interpretacyjnym paradoksu¹, naszkicuję zawartą w 30 obrazach Bruegla refleksję

il. 1 P. Bruegel St., *Dwie małpy*, 1562, olej na desce, 20 x 23, Statliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, za: G. Glück, *Bruegels Gemälde*, Wien 1932, tablica 13



¹ J. Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä.*, München 1999, s. 56 (tu literatura przedmiotu).

² Erazm z Rotterdamu, *Metoda prawdziwej teologii*, [w:] *idem*, *Trzy rozprawy*, przeł., oprac. J. Domański, wyd. 2, Warszawa 1990, *passim*.

³ S. Brant, *Das Narrenschiff*, Basel 1497; *Okręt błaznów*, przeł., objaśn. A. Lam, Pułtusk 2010 (dalsze cytaty z wydania polskiego). W dziele tym Brant – doktor praw, sędzia, profesor uniwersytecki, poeta, publicysta i doradca cesarza Maksymiliana I – zabrał w rejs statkiem (metafora społeczności) do Narragonii ponad setkę błaznów, których ułomności kolejno scharakteryzował. Ta najpopularniejsza w Niemczech do czasów Goethego lektura już w 1497 r. przełożona została na język łaciński, a do końca XVI w. miała cztery wydania po niderlandzku. Zob. W. Dudzik, *Wstęp*, [w:] *ibidem*, s. V.

⁴ Niemiecki historyk kultury W. Mezger (*Obyczaje karnawałowe i filozofia błazeństwa*, przeł. W. Dudzik, „Dialog” 2001, nr 3, s. 131) twierdzi, że w czasach Branta z teologicznego punktu widzenia „błazeństwo nie było niczym innym niż synonimem grzeszności i zaparcia się Boga”. Czy w sensie socjologicznym było rzeczywiście „kwintesencją lekceważenia wszystkiego, co przez społeczeństwo uważane jest zwykle za dobre i pożądane”? Ta konstatacja wymagałaby chyba obszerniejszego komentarza. Erazm twierdził bowiem, że kto żyje bez szaleństwa, nie tak jest mądry, jak mniema; a Luter pisał: „O ile zbyt szaleństwo nie podoba się ludziom, o tyle nadmiar rozsądku nie podoba się Bogu”. Zob. W. Dudzik, *op. cit.*, s. VIII, IX. Por. Erazm, *Adagia. Wybór*, przeł., oprac. M. Cytowska, Wrocław 1973, s. 127.

na temat życia społecznego. Spojrzę na nie przede wszystkim przez pryzmat *Biblii* i jej wykładu zawartego w pismach Erazma z Rotterdamu. Malarz bowiem przetłumaczył na język malarstwa opartą na paradoksie formę obrazowania *Nowego Testamentu*. Wczesny *Pejzaż z przypowieścią o siewcy* (1557, Waszyngton) zdaje się potwierdzać ten świadomy wybór metody przekazu, zgodny z Erazmiańską zasadą akomodacji, czyli możliwości odczytywania *Biblii* na różnych poziomach, zależnych od znajomości całego *Pisma Świętego*, podobnie jak to rozumiał św. Paweł (1 Kor 9, 20–23) i jak zalecali Orygenes, Augustyn czy Erazm². Dlatego oglądanie obrazów Bruegla można porównać do czytania *Biblii* – ich zrozumienie przychodzi wraz z pogłębianiem znajomości całości jego dzieła, dopiero przez objaśnianie ciemnych miejsc, przez porównanie z innymi pracami, które rzucają na nie światło.

Dzieło

Intensyfikacji badań nad funkcjonowaniem społeczeństwa, regułami w nim obowiązującymi i procesami, którym ono podlega, sprzyjają trudne okresy w historii, nazywane przesileniami. A w takich czasach żył Bruegel. Był on świadkiem gwałtownych zmian społecznych, rozkwitu humanizmu i związanej z nim, jakże potrzebnej, reformy religii i szkolnictwa. Jego młodość przypada na okres pełen nadziei – zjednoczenia i rozwoju Niderlandów, ale w wieku dojrzałym przyszło mu obserwować, jak te wspaniałe idee zamieniały się w swoje przeciwieństwa: terror inkwizycji, fanatyzm i obnażającą cynizm władców zasadę „czyja władza – tego religia” (pokój w Augsburgu, 1555). Prace Bruegla są niezwykłym świadectwem nie tylko realistycznej oceny sytuacji, ale i autoanalizy, jaką artysta wtedy przeprowadził, wydając niezwykle celne i ponadczasowe diagnozy na temat kondycji ludzkiej, malując, jak to nazwał jego przyjaciel, Abraham Ortelius, „wiele rzeczy niemożliwych”.

Inspiracją dla pierwszych, operujących masami ludzkimi, obrazów Bruegla, które należą do grupy jego najwcześniejszych znanych prac, były *Adagia* Erazma z Rotterdamu i *Okręt błaznów* Sebastiana Branta³ (ilustrowany przez młodego Albrechta Dürera). ***Walka karnawału z polem*** (1559, Wiedeń) to świadek stoickiej postawy malarza, który – po erazmiańsku – nie opowiedział się po żadnej ze zwaśnionych stron. Tu ludzie są podzieleni na dwa obozy: ascetów i hedonistów, ale nie jest to bynajmniej prezentacja dobra i zła: protestantów i katolików. Obraz wydaje się daleki od stereotypów preferowanych przez fanatycznych i powierzchownych kaznodziejów, on wyśmiewa je, pokazując głupotę skrajnych postaw. W geometrycznym centrum dzieła kroczy błazen z pochodnią palącą się w biały dzień, symbolizując ludzi, którzy lekceważą prawa codziennego życia i wywracają świat na opak⁴. Czym dla malarza było postawienie świata na głowie, uściślają tzw. ***Przysłowia niderlandzkie*** (1559, Berlin) ze zgromadzonymi w jednym obrazie paraobyczajowymi epizodami ilustrującymi nieumiarkowanie jako zaprzeczenie mądrości. Obraz

uzmysławia jednocześnie, że szaleństwo kryje się w dosłowności odbioru tego, co się widzi. Bruegel, być może, polemizuje w ten sposób z Lutrem, który zalecał dosłowne rozumienie *Pisma Świętego*, podczas gdy Erazm czy Franck utrzymywali, że prowadzi ono do absurdu⁵. **Zabawy dziecięce** (1560, Wiedeń), *pendant* poprzedniego obrazu, o analogicznej kompozycji, to kolejna metafora szalonych ludzkich postaw i zachowań, wizja społeczeństwa bez Boga, gdzie nie rządzi rozum, ale emocje i instynkty. Na płótnie tym 230 postaci zaangażowanych w 91 gier⁶ opanowało miasto, a „gdyby tak z księżycą popatrzeć na niezliczone ludzkie mrowisko, można by sądzić, że się patrzy na ćmę much czy komarów wadzących się, walczących, czających na siebie, rabujących, bawiących się, swawolących, rosnących, marniejących, ginących. I nie chciałoby się wierzyć, ile to wzburzenia i jakie to tragedie może powodować stworzonko tak małeńkie i tak prędko przemijające”. Przytoczone słowa zawarł Erazm w *Pochwale głupoty*⁷ – satyrze społecznej z 1511 r., przedstawiającej świat jako arenę działania głupoty. Trudne i niepopularne prawdy filozof pozwolił bezkarnie wygłaszać właśnie Głupocie, która w mowie na cześć własnej potęgi i przydatności prezentuje swą wszechobecność. Bawiący się malcy fikcję traktują jak prawdę, a jak zauważył Plotyn⁸, dorośli, niczym dzieci, nie odróżniają powagi od niepoważnego, istotnego od nieistotnego. Artysta pokazuje społeczność w jej infantylnej grze, człowieka bawiącego się, którego tak znakomicie scharakteryzował François Rabelais w *Gargantui i Pantagruelu*⁹ i analizował w swojej książce *Homo ludens* Johan Huizinga, autor monografii Erazma¹⁰. Jezus o współczesnych mówił, że: „Podobni są do dzieci, które przebywają na rynku i głośno przymawiają jedne drugim [...]. Przyszedł bowiem Jan Chrzciciel: nie jadł chleba i nie pił wina; a wy mówicie: »Zły duch go opętał«. Przyszedł Syn Człowieczy: je i pije; a wy mówicie: »Oto żarłok i pijak, przyjaciel celników i grzeszników« (Łk 7, 32–34). Na tym właśnie polega dziecięca głupota dorosłych, to bezbożne sąđenje będące zaprzeczeniem sprawiedliwości. Albowiem „Nie ma zwierzęcia bardziej pysznego i bardziej szkodliwego aniżeli człowiek opanowany przez ambicję, pożądlivość, gniew, nienawiść, pociąg do zbytku i rozpusty”¹¹.

Do dyskusji o władzy włączył się malarz obrazem **Samobójstwo Saula** (1562, Wiedeń), powstałym zapewne nie bez wpływu tragedii Hansa Sachsa *Król Saul* z 1557 roku¹². Temat ten – niezwykle studium władzy – zdobył popularność w renesansie ze względu na głębię biblijnego wizerunku pierwszego króla Izraela, pełnego ludzkich przywar i ponoszącego karę za nieposłuszeństwo wobec Boga. Saul ginie pod ciosami nieodwracalnego losu, uwikłany w nierozwiązywalne konflikty z ludem, swoim następcą i z dziećmi. Jego niestały, choleryczny charakter i podatność na wpływy, stopniowe zamroczenie ducha przez zazdrość i nienawiść sprawiają, że monarcha ulega egocentrycznym nastrojom, a małostkowa nieufność wobec ludzi bliskich czyni zeń niesprawiedliwego, zgorzkniałego starca, który ugina się pod presją nowego i młodości. Liczne w tamtym okresie utwory o Saulu powstały nie bez związku z abdykacją w roku 1556. cesarza Karola V, przynięcionego przez władzę



⁵ Zob. J. Müller, *op. cit.*, s. 167. Por. S. Franck, *Paradoxa*, Hrsg. S. Wollgast, Berlin 1966.

⁶ Zob. P. i F. Roberts-Jones, *Pieter Bruegel Starszy*, przeł. I. Badowska, Warszawa 2000, s. 224.

⁷ Erazm, *Pochwała głupoty*, przeł., objaśn. E. Jędrkiewicz, Wrocław 1958, s. 96.

⁸ Zob. J. Müller, *op. cit.*, s. 44.

⁹ Odnotowywane przez M. Bachtina (*Twórczość Franciszka Rabelais'go*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975) za Ałpatowem, analogie między twórczością Bruegla i Rabelais'go – autora tej powstałej w latach 1533–1552 satyry na współczesne społeczeństwo z postaciami rodem ze średniowiecznej tradycji ludowej – wynikały, jak sądzę, ze wspólnego źródła inspiracji. Obydwaj pisarze dobrze bowiem znali dzieło Erazma, a ponadto w swojej twórczości czerpali obficie z tradycji ludowej, choć używali tego narzędzia artystycznego w odmienny sposób. Zob. M. Żurowski, *Postawie*, [w:] F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, przeł. T. Boy-Zeleński, Warszawa 1923, s. 588, 590.

¹⁰ J. Huizinga, *Erazm*, przeł. M. Kurecka, wstęp M. Cytowska, Warszawa 1964; *idem*, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

¹¹ Erazm, *Pisma moralne*, wybór, przeł., oprac. M. Cytowska, Warszawa 1970, s. 45.

¹² Zob. też Erazm, *Sparta przypadła ci w udziale, rządz nią*, [w:] *idem*, *Adagia...*, s. 143–155.



¹³ Nauczycielem urodzonego w Gandawie cesarza był humanista, profesor w Lowanium – Hadrian Florenszoon, który później jako papież Hadrian VI (1522–1523) szukał porozumienia z przedstawicielami reform, ale zdążył zdziałać niewiele, poza zamknięciem Belwederu watykańskiego – miejsca zabaw świty papieskiej.

¹⁴ Zob. J. Müller, *op. cit.*, s. 155.

nad imperium „niezachodzącego słońca”. Dobrze zapowiadające się panowanie tego władcy¹³, protektora Erazma z Rotterdamu, skończyło się porażką. Na wojny zapożyczał się on u bankierów, a gdy spirala przemocy wymknęła mu się spod kontroli, przyplącił to załamaniem nerwowym – bo źle używana władza prowadzi do utraty wiary w ludzi i siebie oraz do szaleństwa rozpacz. Cesarz, podobnie jak Saul, wpadał w melancholię, dręczył go „zły duch”. Następcą na tronie Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego został fanatyczny Ferdynand I, a Filip II objął władanie w Hiszpanii i w Niderlandach. Swym doradcą mianował Antoine’a Perrenota de Granvelle’a, biskupa z Arras, później kardynała, zwanego w pismach ulotnych „arcyłotrem i czerwonym smokiem hiszpańskim”, a prywatnie – admiratora twórczości Bruegla. Wszelkie próby bezkrwawych reform nie powiodły się. Pół wieku po przybiciu tez Lutra do wrót kościoła zamkowego w Wittemberdze przez skłóconą Europę przetaczały się kolejne fale rzezi na tle religijnym. W Niderlandach, rozdartych wojną domową, kryzysowi religijnemu i politycznemu towarzyszyły klęski nieurodzaju, głód i epidemie. W symbole deprawacji świata obfituje *Triumf śmierci* (1562, Madryt), akcentujący jej nieuchronność i traktowanie wszystkich stanów jednakowo, będąc zarazem rodzajem „morfologii społecznej”. Armia szkieletów – wysłanników śmierci, łamie wszelkie próby oporu starych i młodych, królów i chłopów, cnotliwych i hulaków, bogatych i biednych, zamieniając ziemię w cmentarzysko.

Dwie małpy (1562, Berlin) to refleksja nad ludzką naturą, nad zniewoleniem przez zmysły i naśladownictwem, nad niemożnością wyjścia z owego zamkniętego kręgu albo wręcz nad lękiem przed wolnością. Z dwóch mangab skutych łańcuchami w zaciemnionej okiennej niszy twierdzy jedna patrzy na widza, druga zaś odwraca się osowiała. W powietrzu unoszą się ptaki (symbol duszy), a na wodzie kołyszą się łodzie (symbol ludzkiego losu). Skorupki orzechów przywołują na myśl przekazaną przez Lukiana historię króla, który uczył dostojnie wystrojone małpy tańczyć, lecz gdy sługa rzucił między nie garść orzechów, zwierzęta natychmiast zapomniały o manierach i zajadły się kłócąc, obnażyły swoją prawdziwą naturę. Zadziwia bogactwo treści tego małego obrazka o małpowaniu w życiu i o *mimesis* w malarstwie, które jest oknem na świat, o twórczości jako o naśladowaniu Boga i wreszcie o Jego niewidzialnej obecności w świecie. Tak jak my nie widzimy na obrazie tego, kto rzucił małpom orzechy, symbolizujące grzechy, z których powodu są one uwięzione¹⁴ („i nie wódz nas na pokuszenie”). Myślmy, że patrzymy na małpy, a w istocie oglądamy samych siebie zniewolonych łańcuchami zmysłów.

Rok później Bruegel, porzuciwszy kochankę, ożenił się z Marią Coeck, córką swego nieżyjącego już nauczyciela Pietera, i opuścił Antwerpię. Do Brukseli przeprowadził się za namową teściowej – malarki Mayken Verhulst, która później wychowa i wykształci jego wcześniej osieroconych synów. Uczynił to także, aby zejść z oczu inkwizycji jako sympatyk nieortodoksyjnego teologa Sebastiana Francka, autora słynnych *Paradoxa* i tłumacza erazmiańskiej *Moria enkomion* na niemiecki.

Gdy porównamy dwie **Wieże Babel**, wiedeńską i rotterdamską, których powstanie dzieli według jednych badaczy rok, a według innych – kilkuletni odstęp czasu, nasuwa się wniosek, że wtedy właśnie miało miejsce zawiązanie akcji w osobistym dramacie artysty¹⁵. To okres, gdy ze szczególną intensywnością zgłębiał on anatomie głupoty i zła. Jego twórczość – heroiczna próba ostrzeżenia przed katastrofą w obliczu nasilających się patologii – jest jednocześnie analizą sytuacji społecznej, przeprowadzoną przez pryzmat *Biblii*. Antwerpia, w której mieszkał – „największy bank i targowisko Europy”, jak ją wtedy nazywano, gdzie dało się słyszeć mowę z różnych zakątków świata i własnymi „językami” posługiwali się wyznawcy rozmaitych religii – pogrążała się w kryzysie i wyludniała, dziesiątkowana terrorem i zarazami, zamieniając się w wypaloną wieżę Babel. Powodzenie ekonomiczne, stojące u podstaw rozkwitu sztuki w owym mieście sprawiło, że ten europejski „róg obfitości”, łakomy kąsek, jak cały kraj, został sterroryzowany i złupiony. Prawie nikt wtedy nie rozumiał już Erazma, twierdzącego, że każda ze zwaśnionych stron ma swoje racje. Skłócenie władcy i przywódcy religijni, coraz zasobniejsi w wolę walki, ambicje i pychę, a coraz ubożsi w zdrowy rozsądek, okopali się na swoich pozycjach¹⁶. Wiek *Biblii* okazał się stuleciem naznaczonym paradoksem.

Obydwie *Wieże Babel* górują nad podobnym, nadmorskim krajobrazem, przypominającym nizinne Niderlandy, ale różnią się od siebie zasadniczo. Pierwsza *Wieża Babel* (1563?, Wiedeń) pełna jest ludzkiej krzątania (zob. Rdz 11, 1–9). W tle rozciąga się panorama miasta, którego społeczność angażuje się w dzieło – to Antwerpia w rozkwicie. Widzimy orszak Nimroda, uchodzącego za pierwszego w dziejach mocarza, a zarazem najślawniejszego na ziemi myśliwego¹⁷ (aluzja do Karola V?), i uwijających się przy gigantycznym przedsięwzięciu budowniczych. *Mała wieża Babel* (1564?, Rotterdam) wspięła się już ponad chmury, ale nosi ślady erozji; im wyżej, tym czerwień staje się intensywniejsza, w ostatnich, nieukończonych kondygnacjach wręcz krwawa. To Antwerpia w kryzysie. Jesiennie-zimowy krajobraz przysłonięty jest nieukończonym gigantem, który zniszczył zwyczajne życie na ziemi. Jeszcze gdzieniegdzie, wysoko w występach wieży gnieźdzą się osiedla ludzkie, ale nie ma tu już nic na miarę człowieka. Mikroskopijne, pozbawione indywidualnych cech figurynki to jedynie trybiki społeczności służącej potwornemu kolosowi – symbolowi szaleństwa ludzi, którym Bóg pomieszał języki, karząc ich w ten sposób za pychę i chciwość, tudzież za zawłaszczanie atrybutu wszechmocy. Architekturę budowli na obrazach inspirowało podobno Koloseum – symbol Rzymu, którego nieprawości stały się zarzewiem schizmy religijnej i upadku cywilizacji antycznej. Obraz tętniący hierarchicznym życiem społecznym, z królem otoczonym uniozoną świtą i z pokornymi robotnikami budującymi z jego rozkazu gmach pychy, zamienił się w ahistoryczną, złowrogą maszynę, pozbawioną wiary w człowieka, a nawet w jego instynkt samozachowawczy. Bóg pokrzyżował ludziom plany i rozproszył ich z obawy, że „w przyszłości nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzą uczynić” (Rdz 11, 6). Dodajmy, iż na wy-



¹⁵ J. Francis (*Brueghel contre les pouvoirs*, Bruxelles 1969; *Bruegel przeciwko władzy*, przeł. E. Radziwiłłowa, Warszawa 1976, s. 56) twierdzi: „Nie ulega wątpliwości, że w najwyższym stopniu przejmowały Piotra Bruegla problemy polityczne, społeczne i ekonomiczne jego epoki. Wydaje się jednakże, iż rzeczywiście w pełni zdał z nich sobie sprawę około 1562, czyli w rok po wielkim Landjuweelu w Antwerpii, mniej więcej na rok przed ślubem i osiedleniem się w Brukseli”.

¹⁶ Wśród obserwatorów tych wydarzeń był także humanista z Wrocławia – Thomas Rehdiger, który prowadził interesy w Antwerpii i w Kolonii, skąd śledził rozwój sytuacji. Skompletował on galerię portretową bohaterów dramatu schizmy religijnej, głównie Niderlandów, i przekazał ją testamentem (zmarł 7 lat po Brueglu) ku przestrodze swemu rodzinnemu miastu (dziś 18 z pierwotnych ok. 60 wizerunków, które powróciły z ZSRR, można oglądać we wrocławskim Muzeum Narodowym). Powstanie tego oryginalnego zbioru podobizn inspirowały zapewne *Żywoty sławnych mężów* Plutarcha, ulubiona lektura nauczyciela Rehdigera i zarazem jego przyjaciela – Filipa Melanchtona. Kluczem do zrozumienia moralizatorskich intencji Rehdigera jest, moim zdaniem, obecność w tym zestawie konterfektu autora fresku *Sądu Ostatecznego* w Kaplicy Sykstyńskiej. Jego imię na portrecie przywołuje na myśl Archanioła Michała, który zważy dusze „sławnych” na Sądzie Ostatecznym.

¹⁷ Wyniki analizy *Wież Babel* opublikowałam w czasopiśmie „Zabytki” (2006, nr 6). O zależności Bruegla oraz niderlandzkiego malarstwa obyczajowego od myśli erazmiańskiej zob.: B. Lejman, *Historie rozmaicie opowiedziane – niderlandzkie malarstwo rodzajowe i jego erazmiański rodowód*, [w:] *Historie rozmaicie opowiedziane. Niderlandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku ze zbiorów Muzeów Narodowych we Wrocławiu, Poznaniu i Szczecinie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Szczecinie, red. A. Kolbiarz, B. Lejman, R. Makała, Szczecin 2008.

brzeżu Antwerpii zaczyna swą *Utopię* (1516)¹⁸ Thomas More, przyjaciel Erazma, ścięty z rozkazu Henryka VIII za odmowę uznania króla za głowę Kościoła w Anglii. Książka o owym dobrym, lecz nieistniejącym miejscu, wyrażającym odwieczną ludzką tęsknotę za Rajem, to wizja idealnego „państwa Nigdzie”, wolnego od wojen, nędzy i nietolerancji religijnej. Może dlatego malarz, wyjątkowo, nie datował tych obrazów?

Czemu ten Raj jest nieosiągalny na ziemi, mówi najbardziej intrygujący z *Pokłonów trzech króli* (1564, Londyn), prezentujący szpetną naturę ludzką. Obrazem tym artysta wchodzi w polemikę religijną na temat zaleceń Soboru Trydenckiego, by pokazywać nadzwyczajność świętych poprzez ich idealizację. Tutaj są oni po prostu ludźmi, a Bruegel żartuje nawet z aureol, czyniąc jedyną z nich – dla Madonny – ze słomkowego kapelusza Józefa, którym ten przysłania przyrodzenie i gruby brzuch, wsłuchując się w dworskie plotki. Orszak to zbiry, żołdacy, bezmyślnie wypełniający rozkazy, to ziemską siłą uzbrojonych po zęby bohaterów rzezi niewiniątek. Świadkowie cudu mają tępe gęby, a na twarzach królów plugastwo i okrucieństwo władzy maluje się tak wyraziście, że aż wystraszyli Dzieciątka. Parodiując tradycję tego przedstawienia, Bruegel obnaża ziemską władzę, przeciwstawiając jej moc ducha. „Bóg wybrał właśnie to, co głupie w oczach świata, aby zawstydzić mędrców, wybrał to, co niemocne, aby mocnych poniżyć, i to, co nie jest szlachetnie urodzone według świata i wzgardzone [...]” (1 Kor 1, 27–28).

Szalona Greta (1564, Antwerpia) to histeryczka, socjopatka, przed którą drży nawet piekło, ludowe uosobienie megiiery – dręczycielki mężczyzn i gwałtownicy, która chcąc siłą zaprowadzić swój własny, równie chory ład, bezpardonowo naciera pośród rojów grzesznych ludzi oddających się swoim słabościom. Ta uniwersalna figura jest, być może, także aluzją do konkretnej postaci historycznej – Małgorzaty Parmeńskiej, która została zarządczynią Niderlandów rok po objęciu władzy w Anglii przez Elżbietę I (1548), ale w odróżnieniu od niej nie zdołała przywrócić pokoju. Skłócona z Granvellą, doprowadziła do przymierza szlachty niderlandzkiej przeciw niemu. Jej przywódcami zostali ks. Wilhelm Orański, hrabia Lamoral Egmont, Filip Hoorn i Henryk Brederode. Gdy Granvella, odwołany w 1564 r., opuścił Niderlandy, szlachta przejęła zarząd nad Stanami Generalnymi i w roku 1566 doszło do tzw. Ugody Szlacheckiej z trzecim stanem. Jednak gdy powstanie objęło dolne warstwy społeczeństwa i, wymknąwszy się spod kontroli, przybrało formę ikonoklazmu, zostało zduszone. Radykalizm żądań dotyczących reform społecznych spowodował w konsekwencji przechodzenie wyższych warstw na stronę Hiszpanów, tak aby za wszelką cenę stłumić rewolucję. Filip II Habsburg zaostrzył inkwizycję i w 1566 r. wysłał do Niderlandów 60-tysięczną armię piechoty i 12-tysięczną jazdy pod przewodnictwem gubernatora Ferdinanda Alvareza de Toledo, księcia Alby. W 1567 r. regentka podała się do dymisji, a w następnym Alba powołał tzw. krwawy trybunał i, zwabiwszy do Brukseli Egmonta i Hoorna, urządził w czerwcu pokazową egzekucję na tamtejszym rynku. Aresztowania sięgały liczby 500 osób dziennie (4 I zapadły 84 wyroki śmierci). W Antwerpii bezustan-

nie płonęły stopy, trwały konfiskaty i tortury, ludzi palono albo wieszano w grupach po 4, 5 lub 20 osób. Większość skazanych – heretyków i wrogów Hiszpanii (cokolwiek przez to rozumiano) pochodziła z ludu, mniej było mieszczan i szlachty. Terror i *exodus* osiągnęły apogeum, a za represjami szła grabież kraju.

Droga Krzyżowa (1564, Wiedeń) jest najobszerniejszym z serii traktatów filozoficzno-socjologicznych Bruegla – ich podsumowaniem. Tu, poruszając problem ludzkiej sprawiedliwości, przedstawił malarz społeczeństwo ponoszące odpowiedzialność za śmierć niewinnego. Na górze, archetypicznej osi świata – jak dziś powiedzieli byśmy za Mirceą Eliadem – stoi wbrew logice (ludzkiej, dodajmy), przyciągając przeto uwagę, wiatrak – jako znak człowieczej pracy i Boskiego wsparcia, kontaktu nieba z ziemią. Zbudowana wokół tej osi obrotowa scena wskazuje na powtarzalność ofiary Chrystusa. „Jeden dzień gna drugi, świat pełen jest sensu, a rzeczy wszelkie idą po orbicie kolistej, jak słońce, niczego trwałego ani stałego na ziemi. Przeto mówi się: *omnium rerum vicissitudo* – co stało się, przeminęło, lecz znowu nastąpi. I dlatego cała *Biblia* musi dziać się coraz to na nowo, jednaka będąc w swej istocie. Upadek Adama, drzewo poznania, pokuta, podobnie jak śmierć, życie i męka Chrystusa na swój sposób codziennie się spełnia i wszelkie dzieje biblijne dzieją się w nas wewnętrznie, i jeśli się wydarzyło, że Chrystus przyszedłby zewnętrznie, jak przychodzi On co dzień i cierpi w swych członkach, krzyżowałibyśmy Go na nowo, dopełniając miary naszych ojców... Świat zaiste pozostaje zawsze światem, a kula jego musi się toczyć ciągle, ażeby to, co dzisiaj stało się, jutro nie było i znów stało się... Nic nowego pod słońcem”¹⁹.

W tym kontekście cykl pór roku (namalowany, gdy przyszedł na świat pierwszy syn artysty), na który składało się zapewne 6 obrazów, jest swoistym pocieszeniem. Ostatnim z wiedeńskiej trójki – **Powrót stada**, **Pochmurny dzień**, **Myśliwi na śniegu** (te trzy 1565, Wiedeń) – z przedstawieniem lodowiska, w którego stronę (a nie do lasu) zmierzają myśliwi, malarz nawiązał do nieco wcześniejszego **Pejzażu zimowego z pułapką na ptaki** (1564/1565, Bruksela) i do przysłowia, a zarazem ostrzeżenia, mówiącego: „Śliskie i niebezpieczne jest życie”, a językiem *Biblii*: „Czuwajcie więc, bo nie wiecie, w którym dniu Pan wasz przyjdzie” (Mt 24, 42). Czy te odwrócone od widza, anonimowe ciemne sylwetki zbrojonych nie urządzają przypadkiem polowań na ludzi, skoro na niebie unosi się sroka i kruki, symbole plotki, oszczerstwa i donosicielstwa, które tak wielu niewinnych oddały w ręce inkwizycji („Plotka to śmiertelny wróg, czarnych piór nie zmieni kruk”²⁰)? W sugestywnych opisach tych trzech scen pióra Jana Białostockiego i Michała Walickiego padają określenia: „suche gałązki jak sieć”, „posepny dzień”, „na morzu hula wiatr i topi okręty”, „wezbrana woda zalewa nadbrzeżne chaty”, „ludzie jeszcze niezupełnie ocknęli się ze snu”, „atmosfera jest ciężka, jak w złym śnie”, „kolor ciemny od zimnych, szerniałych zieleni gór przez mroczne, suche jeszcze lasy”; „zimowa noc”; „dalekie szubienice, zwiastuny śmierci”...²¹

Należące do tego samego cyklu pełne słońca **Żniwa** (1565, Nowy Jork) i **Zwożenie siana** (1565, Praga) mają, dla odmiany, radosne, ciepłe



¹⁸ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 376.

¹⁹ S. Franck, *Paradoxa*, op. cit., s. 106–108, Cyt. Za: M. Walicki, *Bruegel*, Warszawa 1972, Walicki 1972, s. 44–45.

²⁰ S. Brant, *Okręt błaznów*, s. 272.

²¹ J. Białostocki, *Bruegel – pejzażysta*, Poznań 1956, s. 25, 26; M. Walicki, op. cit., s. 88.



²² Zob. Erazm, *Metoda...*, s. 235.

²³ Dał temu wyraz w *Adagiach*, komentując przysłowie „Dla leniwych zawsze święto” (s. 156).

²⁴ *Idem*, *Zbożna biesiada*, [w:] *idem*, *Trzy rozprawy*, przeł., oprac. J. Domański, wyd. 2, Warszawa 1990.

²⁵ Zob. S. Brant, *op. cit.*, s. 132: „Komu radość dają dudy, [...] Ten wśród błaznów się nie zgubi”.

barwy. Przeniknięte są atmosferą pracy oraz zasłużonego posiłku i odpoczynku. W tej cykliczności kryje się historiozoficzny rys optymizmu: jak w naturze, tak i w życiu czy i polityce wszystko przemija, dając nadzieję na odrodzenie – nadzieję, której nie wolno tracić.

Rzeź Niewiniątek (1565, Wiedeń), o której Karel van Mander pisze, że „przedstawia [ona] również wiele rzeczy prawdziwych”, i **Spis ludności w Betlejem** (1566, Bruksela) to obrazy biurokracji, służącej kontroli społecznej, i cierpień zniewolonego i eksterminowanego ludu, jako że jeszcze przed przybyciem Alby regentka użyła najemników by tłumić ruchy wolnościowe. Jakże ironicznie w tym kontekście prezentuje się **Kraina lenistwa** (1566, Monachium) z chłopem, pisarzem, lancknechtem i pieczoną kurą na talerzu zamiast duchownego. Przedstawiciele różnych grup zawodowych (pracujących fizycznie, myślicieli, walczących i modlących się) odpoczywają w *Schlaraffii* z wiersza Hansa Sachsa. Konsekwencje dobrobytu to utrata ciężyzny fizycznej i moralnej, która czyni ludzi niezdolnymi do stawiania oporu uciskowi i tyranii i pozbawia ich hartu ducha. Ten stan uosabia rozbrojony, zniewieściały rycerz (przeciwieństwo rycerza Chrystusowego) pod przysłowiowym dachem pokrytym plackami. „Śpicie jeszcze i odpoczywacie? A oto nadeszła godzina i Syn Człowieczy będzie wydany w ręce grzeszników” (Mt 26, 45) – powiedział Chrystus do apostołów, którzy mieli z nim czuwać w ogrodzie Getsemani²².

Kazanie św. Jana Chrzciciela (1566, Budapeszt) jest zapewne aluzją dotyczącą gmin organizujących się poza prawem i potajemnych kazań zwolenników reformacji w lasach. Jednak obecność na skraju obrazu samego Bruegla i jego rodziny przydaje przedstawieniu charakteru osobistego, jest deklaracją po stronie Kościoła bez ceremoniału. To niechęć do ukształtowanej przez ludzi instytucji, o której Erazm mówił²³, że myli ona święta z festynami, czyniąc ze wspólnoty religijnej jej parodię. Tę konstatację odmalował artysta „dosłownie” w obrazie **Wino w Dniu Świętego Marcina** (1565–1568, Prado). W podobny sposób odczytywałabym **Chłopskie wesele** (1568, Wiedeń) z panną młodą, która wygląda jak panna głupia z przypowieści Chrystusa, ze spuszczonego wzrokiem wydaje się metaforą Kościoła bez Oblubieńca, bez Boga, a cała uroczystość – niezbożną biesiadą, parafrazując tytuł utworu Erazma²⁴. To uczta z dudziarzem²⁵ przygrywającym weselnikom na krzywej osi stodoły, patrzącego ze smutkiem na puste krzesło Nieobecnego z prawej. Tu Bruegel „pokazuje garnki”, czyli – w języku adagiów Erazma – przedstawia to, co myśli, i zapewne to on siedzi na beczie ze złożonymi rękami, trochę nieobecny, słuchając dominikańskiego kaznodziei, który mu coś perswaduje. A przy malarzu pod ławą widzimy łeb wychudłego psa (symbolu wierności Bogu), *nota bene* takiego jak w *Melancholii* Dürera. Artysta jest „psem Bożym” w tym Kościele na opak, tak jak podczas *Kazania św. Jana Chrzciciela* widzimy go na uboczu, ale obrazem wyrażającego wierność Słowu.

Błazen – figura Branta – występuje także na osi **Tańca wieśniaków** (1568, Wiedeń), *pendant* wesela. Wszyscy tu przekazują sobie braterskie i miłosne gesty, na pierwszym planie zaś znajduje się dzban, a pod noga-

mi tańczących – oderwane ucho innego: „I zbyt wielu ślubu łamie, jak się tłucze dzban lub garnek” – powiada Brant²⁶, a o tańcu pisze m.in.: „Taniec wiele grzechów rodzi, pychę, pijaństwo, obżarstwo, nieczystości sprzyja łatwo: gdy się Wenus mocniej chwyta, cnota długo nie wytrzyma”²⁷.

Gdy Alba przekraczał Alpy, artysta tworzył, wbrew pozorom, bardzo osobisty obraz *Nawrócenie Szawła* (1567, Wiedeń), przedstawiający incydent niczym nie tamujący nadejścia zbrojnych. Prawdziwe oświecenie przeżywa się bowiem w bólu i w samotności, bez rozgłosu. To akt intymny, nie widziany przez innych, a przecież radykalnie odmieniający życie tak ważnego dla doktryny luteriańskiej apostoła, który sformułował paradoks prawdziwej mądrości: „Wytracę mądrość mędrców, a przebiegłość przebiegłych zniweczę”. Gdzie jest mędrzec? Gdzie uczony? Gdzie badacz tego, co doczesne? Czyż nie uczynił Bóg głupstwem mądrości świata? Skoro bowiem świat przez mądrość nie poznał Boga w mądrości Bożej, spodobało się Bogu przez głupstwo głoszenia słowa zbawić wierzących” (1 Kor, 19–21).

Monochromatyczni prawie *Ślepcy* (1568, Neapol) wpadają do bagnistej strugi (zob. Łk 6, 39): „jesteś przeświadczony, żeś przewodnikiem ślepych, światłością dla tych, którzy są w ciemności”, „Ty który uczysz drugich, sam siebie nie uczysz. Głosisz, że nie wolno kraść, a kradniesz” (Rz 2, 19–21). Tak malarz ośmiesza pychę nauczycielską – stereotypy i frazesy, którymi wypchane są gęby faryzeuszy. To o nich mówi Nauczyciel: „Zostawcie ich! To są ślepi przewodnicy ślepych. Lecz jeśli ślepy ślepego prowadzi, obaj w dół wpadną” (Mt 15, 14), a chwilę wcześniej powiada: „Słuchajcie i chciejcie zrozumieć. Nie to, co wchodzi do ust, czyni człowieka nieczystym, ale co z ust wychodzi, to go czyni nieczystym” (Mt 15,10–11). Oskarża półprawdy, najniebezpieczniejszą formę kłamstwa, powód zamętu na świecie, te świństwa, które ludzie sobie szepczą na ucho²⁸. Kolejny obraz z tego samego roku, oparty na *Ewangeliu św. Mateusza* (7, 3) – *Złodziej gniazd* (1568, Wiedeń), bywa błędnie interpretowany jako przeciwstawienie człeka cnotliwego występniemu złodziejowi. Tymczasem to ilustracja dostrzegania źdźbła w oku bliźniego zamiast belki we własnym. Mądrością wszak nie jest – jakże łatwe i często chybione – rozpoznawanie błędów innych osób, lecz zrozumienie własnych. I dlatego zadowolony z siebie chłop, pełen pychy, zaraz wpadnie do rowu. Dopiero teraz nabiera logiki biblijnej przysłowie: „Kto wie, gdzie jest gniazdo, tylko wie, kto je okrada – ten ma”. Na obrazie *Kaleki* (1568, Paryż) kunie ogonki, którymi znaczone trędowatych, mają przyczepione do ubrań przedstawiciele wszystkich stanów i warstw społecznych, określonych nakryciami głowy: chłop, mieszczanin, szlachcic i duchowny. Dotknęła ich ta wymagająca izolacji choroba, oczywista metafora duchowej ułomności. Jakże niezwykła w gruncie rzeczy jest ludzka równość wobec cierpienia i śmierci, „demokracja” występku i cnoty, w której jednakowoż łatwiej żyć ubogiemu (Zob. Mt 19, 24).

Ważny dla właściwego zrozumienia filozoficznej formacji Bruegla jest *Mizantrop* (1568, Neapol). Wpisany w tondo u dołu dwuwiersz: „Ponieważ świat jest wiarołomny, przyoblekam strój żałobny”, bywa



²⁶ *Ibidem*, s. 83.

²⁷ *Ibidem*, s. 150–151.

²⁸ Por. S. Brant, *op. cit.*, s. 271: „Po tym błazna rozpoznają, że mu uszy słupka stają”.



²⁹ *Ibidem*, s. 62

³⁰ *Ibidem*, s. 287

³¹ Platon w zakończeniu *Uczty* (przeł. W. Witwicki, Warszawa 1957) powiada: „To jednak była główna treść dialogu, że im Sokrates dowodził, iż jest rzeczą jednego i tego samego twórcy umieć i tragedię napisać, i komedię ułożyć”.

³² Zgodnie z zamysłem Horacego (*Satyry*) i postulatem Cyncerona „*ridendo dicere verum*”. Por. Erazm, *Adagia...*, s. 126, 127: „Także prawda podana w formie żartobliwej łatwiej przenika do ludzkiego umysłu, byleby tylko nie obrazić nikogo”.

³³ Zob. J. Müller, *op. cit.*, s. 53, 171.

³⁴ Ten popularny w renesansie satyryk i moralista z Samosaty (Syria) żył w czasach Antoninów. Jako obrońca sądowy walczył o prawdę, piętnował fałsz i obłudę.

³⁵ Zob. Erazm, *Pochwała głupoty...*, s. 7.

³⁶ Zob. J. Huizinga, *Erazm...*, s. 62.

pojmowany dosłownie, mimo że obraz charakteryzuje tę postawę jako irracjonalną, wyśmiewa ją. Świat jest jak perfidny dzieciak, który zakapturzonemu starcowi chce odciąć kieszenie, wyglądający jak serce. Pracę tę należy interpretować w duchu biblijnego stoicyzmu, czyli jako zalecenie wyśrodkowania między *vita activa* a *vita contemplativa*. Rozumne, czyli cnotliwe życie nie polega na stronienu od świata. Ponieważ ludzi poznajemy po ich owocach, uczciwa egzystencja jest także czymś więcej niż dbałość o spokój wewnętrzny osiągniany dzięki opanowaniu irracjonalnych namiętności i nieuleganiu emocjom. W tym obrazie wyczuwa się autoironię malarza świadomego, że zanadto przygnębia go obserwacja otaczającej rzeczywistości. U Branta (*O przesadnej trosce*²⁹) kulę świata dźwiga błazen: „Kto się martwi całym światem, / Nie bacząc na zysk i stratę, / Tego też wykpią czasem”, albowiem: „Błaznem jest, kto ciężar dźwiga, / Co jest dlań za wielki chyba, / I kto sam chce rzecz wykonać, / Choć i samotrzeć by nie zdołał. / Kto cały świat ogarnąć pragnie, / Ten po krótkiej chwili padnie.” A dalej (*Przeciwienie się dobru*³⁰): „Ale Bóg nie czeka tego, / Byśmy byli mnichem, klechą, / Od świata się odwrócili, habit, kaptur założyli. / [...] Gdy trosk nadmiar, źle to płaci, / Człek od tego zdrowie traci. / Błazen jest, kto suszy głowę / Tym, czego zmienić nie może”.

Epilog

Bruegel dla swojego dialogu ze społeczeństwem wybrał odpowiednią formę i rodzaj ekspresji. Wykorzystał styl Hieronima Boscha (a nie modnych italianistów), którego wcale nie musiał znać, by zrozumieć, jak wielka siła tkwiła w przyjętym przez niego sposobie obrazowania. Preferował bryły stereometryczne, kule, sześciany, stożki i wyraziste plamy barwne. Najwyższej wagi figurą jest dla niego koło – ono symbolizuje cykliczność, jak w *Dwóch małpach*, *Drodze krzyżowej* czy w *Krainie lenistwa*. Używając nowoczesnych mediów graficznych, zapewnił sobie dostęp do szerokich kręgów społeczeństwa, a także przetrwanie swego dzieła. Dzięki rycinom oraz wykonanym przez synów i naśladowców kopiom mamy bowiem szansę dotarcia do istoty przekazu Bruegla, gdyż pomagają nam one w dociekaniach tam, gdzie nie przetrwały obrazy. Aby uzyskać efekt „socjologicznego uogólnienia”, artysta zaangażował chłopów, dzieci, a nawet – wzorem Ezopa – zwierzęta do odgrywania ról uniwersalnych typów, gwarantując tym samym ważną dla satyry³¹ anonimowość³². Jak Erazm w literaturze wskrzesił, a Szekspir rozwinął starożytną komedię, tak należący do tej samej epoki Bruegel wybrał dla malarstwa zamiast wspaniałych a niestrawnych traktatów – zabawę w ukrywanie i odkrywanie³³, w Lukiana³⁴, który był mu bliski w swoim racjonalizmie³⁵. Pokazuje niedoskonałości porządku społecznego, ośmiesza przywary, słabości i namiętności ludzkie, wiarę w cuda, ciemnotę i zabobon. Za Erazmem propaguje „złoto klasycznego intelektu” – przysłowia, stanowiące kodyfikację wielowiekowej grecko-rzymskiej mądrości³⁶. Z Erazmiańską lekcją

religii współbrzmia ryciny *Grzechów głównych* (1558) i *Cnót* (1559–1560) oraz interpretacje scen biblijnych. Bez Erazmiańskiej myśli irenistycznej³⁷ trudno sobie wyobrazić *Tryumf śmierci* albo *Szaloną Gretę*, bez *Rozmów potocznych* – nie byłoby *Szarlatana* czy *Alchemika*³⁸, a *Osta w szkole* – bez czerpiącej z myśli antycznej rozprawy *De pueris*, poruszającej zagadnienia rodziny, wykształcenia i szkolnictwa. Bruegel, jak Erazm, był realistą³⁹, o czym świadczą także jego rysunki z natury (*naer het leven*). Zdaniem Michaiła Alpatowa, „nie jako ironiczny obserwator, lecz uczestnik wydarzeń, porzucił wysoki punkt widzenia, stając nogami na ziemi”⁴⁰. A że nie miał złudzeń, świadczy rysunek *Pszczelarze* (1568, Berlin), z którego słyca „krzyk naszych wiecznie rabowanych uli”. Widział zbyt wiele, by pozostać obojętnym. Obserwował szaleństwo i nieszczęścia spadające na skłócone społeczeństwo i dlatego stworzył w malarstwie alternatywę dla idealizującego włoskiego renesansu. Nadał swoim dziełom powierzchowność Sylena, aby „zajrzawszy mu pod maskę, przekonać się, że rzecz ma się z wszystkim wręcz odwrotnie” niż w potocznym ludzkim osądzie⁴¹. „Mądrość bowiem tego świata jest głupstwem u Boga” (1 Kor 3, 19). Ta myśl przewodnia Erazmiańskiej *Pochwały głupoty* oraz istota *Paradoxów* Francka, tkwi w strukturze obrazowania Bruegla. Dlatego tak ważną lekturą są przywoływane tu po wielokroć interpretacje Müllera⁴², który dostarczył znakomitego klucza „paradoksu” do odczytywania treści obrazów Bruegla, choć niesłusznie chyba przedłożył egzegezę Francka nad jej źródło – *Biblię*.

Ów obdarzony poczuciem humoru⁴³, dystansem do ludzi, świata i siebie malarz był realistą o zacięciu moralizatorskim, służącym wzmocnieniu siły woli dobra. Wynika to z jego dzieła, w tym dobitnie z inspirowanego twórczością antwerpskiej Izby Retorów rysunku zatytułowanego *Elck* (1558, Londyn). Tu „Każdy” z zapaloną w biały dzień latarnią i okularami na nosie jest parodią diogenesowego szukania człowieka. Stanowi metaforę ludzkiej ignorancji (zgaszona świeca, wizerunek błazna), bo każdy szuka przede wszystkim własnych korzyści. Podpis: „Nikt nie zna siebie samego”, odwraca sokratejskie „Poznaj samego siebie” jako najwyższą formę poznania – wszak nie pomoże światło ni okulary temu, kto nie chce zobaczyć. *Elck* jest ofiarą pomylenia Boskiego z ludzkim, mądrości z głupotą. Zatknięte za uchem pióro symbolizuje jego fałszywą wiedzę, bo to ten, który szuka Boga w pozorach. „To wy właśnie wobec ludzi udajecie sprawiedliwych, ale Bóg zna wasze serca. To bowiem, co za wielkie uchodzi między ludźmi, obrzydliwością jest w oczach Bożych” – powiada Chrystus do faryzeusza (Łk 16, 15)⁴⁴. Owa wiedza biblijna uczyniła z artysty wytrawnego socjologa, który podobnie jak prawnik Brant wiedział, że: „Ten jest błazen z krwi i kości, Komu czyjeś dobro szkodzi, Kto na innych ludzi czyha, Choć nie stała mu się krzywda: Myśli, że są mu podobni, Gdy w błazeńskiej brei stoi. Błazny zawsze nienawidzą Tych, co prawą drogą idą”⁴⁵. Złożony śmiertelną chorobą Bruegel kazał żonie spalić prace, które mogły zaszkodzić rodzinie. W testamentie zapisał jej ***Srokę na szubienicy*** (1568, Darmstadt): obraz – ostrzeżenie przed długim językiem. Ptak ten, jak podaje van Mander⁴⁶, miał oznaczać osoby gadat-



³⁷ W 1513 r. Erazm napisał jeden z pierwszych utworów antywojennych literatury światowej – w liście do opata Antoniego von Bergen piętnuje okrucieństwa wojen, podając jako ich przyczyny: ambicje władców, chęć zdobyczy i łupów, gniew i żądę zemsty, a także podkreślając, że każda wojna i dla zwycięzcy, i dla pokonanego przynosi tylko zniszczenie i zubożenie. W *Skardze pokoju ściganego i prześladowanego u wszystkich ludów* sformułował postulat wyłączenia wojny z zasobu środków polityki.

³⁸ Zob. S. Brant, op. cit., s. 273: „Widać dobrze to w alchemii, / [...] / czym oszustwo na tej ziemi”.

³⁹ Zob. B. Lejman, *Historie...*, passim.

⁴⁰ Por. M. Alpatow, *Problema socjologii P. Brejgela*, „Trudy siekcji istorii iskusstwa” t. V (1930), s. 122 n.

⁴¹ Erazm, *Pochwała głupoty...*, s. 54.

⁴² J. Müller, op. cit., s. 90, passim.

⁴³ Zob. K. van Mander, *Het Schilder-Boeck* [...], Haarlem 1604; cyt. za: P. i F. Roberts-Jones, op. cit., s. 332.

⁴⁴ J. Müller, op. cit., s. 69.

⁴⁵ S. Brant, op. cit., s. 286–287 (*Przeciwienie się dobru*).

⁴⁶ K. van Mander, op. cit., cyt. za: P. i F. Roberts-Jones, op. cit., s. 333.



⁴⁷ S. Brant, *op. cit.*, s. 272.

⁴⁸ Platon, *Teajet*; cyt. za: Erazm, *Adagia...*, s. 146.

⁴⁹ Od zagadnienia sprawiedliwości, pojmowanej przez starożytnych jako uczciwość, zaczyna Platon Państwo, które powstało w związku ze skazaniem na śmierć Sokratesa.

⁵⁰ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przet. M. Goszczyńska, Łódź 1987.

liwe, które malarz posyłał na szubienicę, albowiem: „Tylko lekkomyślny człowiek wierzy w to, co ktoś mu powie: Plotkarz niesie ludziom szkodę. Kto łatwo wierzy niesie śmierć”⁴⁷. Znamienne, że bezpieczeństwo rodziny Bruegel przedłożył nad sławę i nad własne ambicje artystyczne. Wiedział, jak Sokrates, że „Lepiej chyba pójść, choćby kawałek, dobrą drogą, niż zająć daleko, a źle”⁴⁸.

Choć termin „socjologia” pochodzi od Augusta Comte’a, to na wysokim poziomie uprawiał ją już znany malarzowi-humaniście Platon. Dlatego Bruegel zdawał sobie sprawę z istnienia odwiecznych mechanizmów społecznych, które pojedynczego człowieka skazują na niepowodzenie, a zbiorowość na klęskę, jeśli wierzy ona w iluzję stworzenia raj na ziemi, zamiast naprawę zaczynać od siebie. Chrystus, właśnie jako realista w odniesieniu do natury ludzkiej, nie przyszedł budować królestwa z tego świata, lecz nauczać, jak zmagać się z własną słabością, aby dzięki sprawiedliwemu (uczciwemu) życiu⁴⁹ osiągnąć równowagę ducha. A – jak wiadomo – daleki był od stereotypowych ludzkich osądów (zob. *Chrystus i jawnogrzeźnica*, 1565, Londyn). Wiedział, że zło wyrządzają dobrzy ludzie. Droga Krzyżowa Chrystusa – kozła ofiarnego, jak to określił – językiem współczesnej antropologii, René Girard⁵⁰ – odbywa się wciąż na naszych oczach, a to z powodu powtarzalności lub też nieuniknioności zjawisk społecznych, wynikających z naszej ludzkiej kondycji, a skazujących i Sokratesa, i Chrystusa na śmierć.

dr Beata Lejman

Pracownik Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Zainteresowania badawcze i kuratorskie autorki obecnie koncentrują się na związkach malarstwa z literaturą i filozofią.

Summary

BEATA LEJMAN / Bruegel – a sociologist

Applying an interpretative mode of a paradox, used by Jürgen Müller (*Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä.*, München 1999), I'm sketching a reflection on social life included in Bruegel's 30 paintings. I'm looking at them mainly through the *Bible* and its lecture included in Erasmus of Rotterdam's writings. Since the painter translated into the language of painting a form of depicting the *New Testament* based on a paradox. His early *Landscape with Parable of the Sower* (1557, Washington) seems to confirm the conscious choice of a communication method, coherent with Erasmus' rule of accommodation, i.e. possibility of reading the *Bible* on different levels dependent on the knowledge of the whole of *Holy Scripture*. This was the way of understanding similar to St. Paul (1 Cor 9, 20–23), Origen, Augustine or Erasmus of Rotterdam's. Therefore we can compare looking at Bruegel's paintings with reading the *Bible* – the comprehension of the pictures appears parallel to deepening the knowledge of his whole *œuvre*, the explanation of the dark parts is provided only by comparison with the other parts which cast a light on them.