

First and foremost, what we can learn from art in its most significant manifestations is that the disturbance extends to man in all his different aspects and relationships. There is the disturbance of man's relation to God. In the sphere of art this is made more palpable than anywhere else by the nature of the task that now absorbs creative energy – an energy which previously had been absorbed by the temple, the church and the sacred image. Man's new gods are Nature, Art, the Machine, the Universe, Chaos and Nothingness.

There is the disturbance of man's relation to himself. He looks upon himself – this is abundantly clear from his manner of portraying man – with mistrust, fear and despair. He feels himself delivered over to death. The world of his reason has been torn asunder from that of his instincts, and this rift is reflected in the contrast between the cult of rationality in modern building and the cult of the irrational in painting.

In Bruegel this conception of humanity has its roots in the Protestant view of man. Man is seen first and all the time as a fallen creature. Man is not deliberately wicked, yet he is a kind of personification of all the vices, of sloth, cowardice, gluttony and greed, and he is swollen with imbecile pride. He has lost his native dignity, he is no longer sublime, but has become a clod, incapable of rising by any effort of his own.

Yet Bruegel has a note which the Catholic must definitely regard as heretical, and this too derives from Protestantism, for he denies the fallen state of nature. Nature is still in tune with the eternal order, it is only on man and the word of man that disorder has seized. The early nineteenth-century Romantics were to feel much the same way. They were to feel the landscapes of nature as things untouched by the fall, things still wholly pure.

Renewal can, however, only be attempted, when the condition is recognized as being definitely one of disease, where people are clearly suffering under that condition and are ashamed that man should thus be degraded from his rightful place, and when, because of that, they are nigh to despair. Indeed, hope is most real when suffering is greatest. (...)

Despair can indeed for some men, though not for all, be an act which reveals the very depth of that being for the very first time. They must pass through the critical zero-point of their lives in order to discover the meaning which their existence here on earth is intended to have, the meaning which they are driven by an inexorable necessity to realize. (...)

As to art, some time, perhaps a very long time, may have to elapse before the empty place in the midst of its world can be filled – and if indeed it is to be filled, we must keep alive the thought that in the lost centre the empty throne awaits the perfect man. (...)

At the same time it is no untruth that even the severest break with God can turn to salvation.

Bez jakékoli aktivity z naší strany, při klidném pasivním pozorování, začnou se po delším přihlížení (a někteří diváci to vnímají ihned) lidské figury na Bruegelových typických obrazech dekomponovat, rozpadat na části a tím ztrácet svůj obsah a obvyklý smysl. Dosáhne-li tento proces vrcholu, vidíme místo figur množství plochých barevných skvrn, které jsou pevně ohraničené konturami, mají jednotné zbarvení a leží zdánlivě nespojeny a neuspořádané vedle sebe i nad sebou v nejpřednější vrstvě obrazu. Jsou to jakési atomy obrazu. Tato změna se však nedotýká celé struktury obrazu. Hluboký prostor krajiny, ve kterém se figury nacházejí, nemá tendenci rozpadat se na části ani ztrácet význam, a odolává dokonce i tehdy, když k němu od rozpadajících se figur proniká tendence k rozkladu. Je tedy paradoxní vidět, jak se na obraze vyčleňují dvě co do vlastností naprosto kontrastní oblasti, jako bychom na hotovou namalovanou krajinu, která vytváří silnou prostorovou iluzi, dodatečně nepravidelně rozmístili figury, které sestávají z kusů plochých barevných skvrn.

Aby se figury snadněji rozpadaly na barevné skvrny, jsou „komponovány“ ze stejnobarevných jasně ohraničených částí plochy. To způsobuje, že figury jsou nápadně ploché, rozhodně méně plastické než úseky výrazně ubíhajícího prostoru, ve kterém se nacházejí. Následkem toho jsou figury s okolním prostorem spojeny jen zvláště nejistě, vratce; mají tendenci vyplouvat z místa, které jim je vyhrazeno na povrch obrazu. Tam, kde se v této rovině shlukují, to vypadá, jako by se prostor jimi proměněný, vpředu zplošťoval. Aby odpoutání od prostoru proběhlo ještě jednodušeji, izoluje Bruegel figury od okolí ostrou konturou a vyhýbá se stínu, který by těla s prostorem spojil.

V *Nizozemských příslovích* nekopírují kruhovitě lívance, kterými je (vlevo nahoře) pokryta střecha, prostorový zlom obou ploch střechy, nýbrž zůstávají nezkráceny bez ohledu na zalomení svého podkladu v jedné a téže rovině, ve které se také vyskytují skvrny rozložených figur. Tento zvláštní motiv nelze, domnívám se, interpretovat jinak, než že sám Bruegel na tomto obraze ukazuje, jak rozložit obraz na jednotlivé oddělené skvrny. To je pouze umocněným projevem toho, co se skrytěji v obraze odehrává ještě i jinak. Jaký smysl však má tento dekompoziční proces?

Co se týče lidských těl, nejsou upřednostňovány artikulované trupy klasického umění, nahé či zdobně oblečené, nýbrž neforemná těla sedláků obrněná nepoddajnými látkami, především těla selských dětí. Zde jsme poprvé konfrontováni se selským prostředím, které je zvláště vhodným motivem pro Bruegelovou „macchiu“ a to i z jiných důvodů, které uvedu později. Z týchž důvodů jsou vhodné kulovité hlavy s co nejmenší vnitřní diferenciací: oči, nos a ústa se v nich vyjímají spíše jen jako tečky jako u sněhuláka. Ideálem by bylo tělo bez končetin v jednoduché formě pytle: pro takové pojetí je perfektním předmětem znázornění monstrózní shluk těl mrzáků. V *Nizozemských příslovích* a v *Nevěrnosti světa* je vždy jedno tělo vepsáno do koule.

Aby Bruegel napomohl rozpadu figur, snaží se jednotlivé části, ze kterých jsou složeny, co možná nejvíce od sebe oddělit. To znamená, že upřednostňuje takové útvary, které jsou již samy o sobě nekonzistentní, nahodile pospojované, mechanicky složené a mají tendenci se rozpadat. Kusy oděvu sedláků proto nevybírám tak, aby byly sladěné, ale náhodně je složí na určitém těle; právě tak vznikly ze všeho možného pestré obleky masopustu. Strakatá těla koní a dobytka se samy od sebe rozpadají na skvrny. Ve vizích šílenství (a snu) vznikají kusé, různorodě komponované útvary (tento proces se odborně nazývá „zhuštění“), a opět se rozpadají (*Dulle Griet*).

Nebo jsou vyhledávány určité pozice a pohyby jednotlivých těl, při kterých se končetiny jakoby uvolňují, osamostatňují: ideálním námětem pro to jsou například lidé uzavření do klády (*Spes*), jejichž nohy jsou od těla kruhovitě odděleny; nemotorné pohyby tančících sedláků (*Bauernkirmes*), které byly často kritizovány jako „špatně nakreslené“; vymknuté končetiny epileptiků. Z člověka, který padá do sudu, zbývají jen nohy (*Gula*), z toho, pod kterým se prolomil led, jen trup (*Bruslaři*). Zdají se zohavení, jsou to mrzáci.

Záměrem odpovídá tomuto rozpadu formy v říši reálného světa proces ničení. Na Bruegelových obrazech existuje nespočet motivů, v nichž se nějaký tvar tříští nebo je roztrženo, rozkouskované, roztrháno: pukající skořápky od vajíček a zlomené kmeny stromů, prasklé pytle (v *Elck*), ztroskotaná loď (*Spes*), rozbité pokladny a demolované truhlice (*Bitva kasiček a trezorů*), prolomení ohrady pro ovce (*Dobry pastýř*), rozpárání těl, sebedestrukce (démoni na rytině *Svatý Jakub a kouzelník Hermogenes*). S tím souvisí motiv přehrabování (*Elck*) a – způsobem, který vysvětlím později – pohled do vnitřku, ať už do útrob lidských či zvířecích těl nebo do pytlů a beden či do útrob *Babylonské věže*.

Figury jsou jasně uzavřeny vůči sobě navzájem i vůči prostoru, který je obklopuje a vzájemně propojuje. Tato uzavřenost jejich obrysu je názorným ekvivalentem duševní „uzavřenosti“ a izolace. Účastníci selské svatby jsou němí a otupělí, neschopní vyjádřit své pocity; snad ani jeden z nich není v duševním kontaktu s druhými. Chovají se skoro tak, jak to postuluje atomistická teorie společnosti. Uprostřed víru dětských her si každý hraje sám se sebou. Nejlépe je charakter uzavřenosti vůči okolnímu světu vystupňován ve vizi *Včelařů* (obr. 2).

Mezi izolovanými těly existuje jen vnější spojení. Lepí se na sebe jako „bodláky“ (například v *Dětských hrách*). Mechanicky spojení se pohybují ve „slepém“ řetězu (obraz *Podobenství o slepících*, obr. 3). Bruegelova „macchia“ se skládá z mnoha podobných izolovaných skvrn. To předurčuje tuto obrazovou formu k znázorňování „masy“, ať už masy nahromaděných věcí,

jako v krámku v *Elck*, nebo masy v sociologickém smyslu. Ta je pojata zvláštním způsobem: jako suma jednotlivých nepropojených „elementů“, ovládaných slepými silami.

Chaotický pohyb vzniká tehdy, když není pohyb jednotlivců v davu směřován nějakým společným smyslem, ale každý postupuje podle vlastních popudů, jako by se ani nestaral o ostatní. Mnoho Bruegelových obrazů se blíží kinetické teorii látek: *Spor masopustu s postem*, *Dětské hry*. Tento neuspořádaný, dekomponovaný pohyb může být formován vnějšími silami, může být sveden do jednoho společného směru. To je řízený chaos. Tak směřuje celý průvod v *Ukřižování* eliptickou zatačkou ke svému cíli, rozpoznatelný díky červeným sukňím jezdců, kteří jej tvoří, zatímco v okolí této „červené niti“ vládne největší zmatek. Tak se chaotická masa zápasící o víno ve *Svatomartinském vínu* díky společnému vnějšímu cíli sama od sebe formuje do přísné italské kuželovité kompozice. Jinde se neuspořádaný pohyb stupňuje k naprosté nesmyslnosti tam, kde v činnosti jednotlivých článků masy není smysl žádný: jak svátek bláznů, tak především nesmyslné dovádění opic jsou pro tuto „macchiu“ ideálními předměty znázornění. Následkem této činnosti je stav chaosu, „zmatek“ jako v *Elck*.

Co má společného skupina motivů, které jsme identifikovali jako Bruegelovy oblíbené: sedláků, dětí, lidí vadných (mrzáků, slepců, epileptiků, bláznů), mas, opic, šilenců? A přece něco společného existuje. To všechno jsou projevy života, u nichž čisté lidství hraničí s jinými, nižšími stavy, které ohrožují, otupují, deformují nebo jen napodobují jeho podstatu. Primitivové – mdlá nápodoba člověka; opice – karikatura člověka; masa – syrová, primitivnější než jednotlivec; vadní – jen poloviční lidé; děti – ještě ne zcela lidé; blázni – již ne lidé. Jsou to hraniční formy lidství, ve kterých je zpochybněna lidská podstata a které ji samy zpochybňují. Právě ony (což podotýkám jen mimochodem, abych ještě z jiné strany osvětlil vnitřní jednotu těchto oblastí) jsou předmětem a v poslední době hlavním zájmem moderní antropologie. Jako by bylo možné uchopit podstatu člověka právě skrze jeho hranice, od nichž už vchází do jiných světů (psychologie primitivů, dětí, duševně chorých, masy, opic, opojení.)

Ideálem by bylo, aby žádná část neexistovala sama pro sebe, ale aby byl tvar každé jednotlivé části pochopitelný teprve z kontextu celé situace. Namísto atomisticky-mechanické struktury dynamicky-organické kontinuum. Bruegel se tomuto ideálu zřejmě nejvíce přiblížil ve *Strace na šibenici*. Zakroucení stromů i samotných sloupů šibenice lze pochopit pouze z pohybu, který proudí celým obrazem a který je na jednotlivých stromech tak málo viditelný, jako plynutí vody na travách a řasách, kterými pohybuje. Dokonce i těch několik málo jednotlivých postav, které

v prostoru zůstaly, se účastní tohoto primárního pohybu, který ovládá prostor i přírodu: tančící sedláci se otáčejí stejně jako listy ve víru větru. (Na tomto obraze je tedy dualismus jeho částí téměř úplně zrušen, o tom ještě později.)

Na rozdíl od oblasti lidí, která je uzavřena vcítění pozorovatele a která jej udiveného a znepokojeného odmítá, je příroda vcítění, dynamickému soucitu určitým způsobem otevřena.

(...) V zásadě by se proces odcizení neměl zastavit ani před přírodou. Nejnovější malířské směry nám často ukazují, jak může být i příroda vnímána jako cizí, hrozivá, obskurní a deformovaná. Něčeho takového si občas můžeme všimnout i u Bruegela. Obecně se u něj ale příroda a krajina, tedy rámeček, ve kterém se proces odcizení odehrává, tohoto procesu sama neúčastní. (Formálně je to vyjádřeno tím, že zde nedochází k žádným „chybám“ v kresbě, takže bychom se mohli domnívat, že Bruegel je skvělý krajinář, ale nešikovný figuralista.) Zde vcítění neselhává. Příroda se divákovi nejeví jako něco cizího; naopak i tehdy, když se zdá monumentální, hrozivá a strašlivá, působí až téměř důvěrně známá.

Dualistický rozpad obrazů na barevné skvrny a pozadí vyžaduje, aby byly obě součásti od sebe co nejzřetelněji odděleny a aby mezi nimi neexistovalo žádné spojení. Elementem, který toto spojení vytváří především, je stín, šerosvit, dále vzdušná perspektiva, zapřičiňující barevné splynutí věcí a prostoru, která se proto Bruegelových figur zmocňuje nápadně málo, ačkoli ve znázornění přírody zcela převládá. Ve všech Bruegelových obrazech je téměř bez výjimky eliminován stín, a to buď realisticky odůvodnitelným nebo neodůvodnitelným nereálným způsobem. (Slabé osvětlení vysvětluje zároveň menší modelaci těl barvou, stínem i světlem, tedy jejich skvrnitost.) První případ je dán přirozeným osvětlením zatažené oblohy, rozptýleným světlem polovičního osvětlení. Neurčité pološero imaginárních fantazijních prostorů bez stínů na raných grafických listech je na obrazech pozitivně přeměněno na šedou oblohu *Dětských her* a *Masopustu*, zamračenou oblohu *Nesení kříže* a *Podzimu*, zamlženou oblohu *Vraždění neviňátek* a *Zimy*. Druhý případ se objevuje například na rytině *Léta*. Ačkoli je slunce vysoko na obloze zahaleno jen v lehkém oparu, vrhají ženci pouze slabé nereálné stíny. Bruegelovým největším extrémem v množství přímého slunečního světla je *Ikarův pád*.

Tím bylo vysloveno rozhodující slovo, které nám dává klíč k porozumění jak Bruegelově specifické „macchie“ tak jeho obrazovým motivům a obojí nám odhaluje z nového pohledu; tím slovem je **odcizení**. (...) Proces odcizení se na lidské postavě uskutečňuje na vícero úrovních. Nejdříve začnou připomínat něco jiného, **podlidského** – zvířata, rostliny, nebo neživého – panenky nebo prázdné obleky. Dřepící děvčátka v *Dětských hrách* vypadají jako

květy leknínu, *Mrzáci* jako trs jedovatých hub (Dvořák), včelaři jako chodící kmeny stromů, vlasy jako trásně klobouku, zpod kterého trčí (Tolnai). (Takových příkladů by bylo možno uvést mnoho.) Nakonec však je lidské postavě odebrán i tento metaforický smysl a ona vypadá jen jako spojení barevných skvrn. Co je člověk, díváme-li se na něj „zvenčí“? Několik barevných ploch s podivným obrysem.

Podobný fenomén odcizení existuje v oblasti lidského pohybu. V ní se prožitek odcizení uskutečňuje tehdy, jestliže je pohyb již od přírody zdeformovaný, nenormální – což je v motorice paralela ke špatnému vzrůstu. Epileptici se „svíjí“, mrzáci se plazí „jako šneci“. Nenavyklé, nejisté pohyby bruslařů, vrávorání opilců, tápavé potácení slepců, výkruty akrobatů na provaze, mechanický poklus zvířat jsou těmito „cizími“ pohyby. Uměle lze tento prožitek vyvolat, jestliže úmyslně izolujeme jednu fázi pohybu od těch, které jí předcházejí a následují a ve kterých je přirozeně zakotvena (okamžik zachycený na momentce). Pohyb se zdá cizím, mechanickým, „podobným pohybu **automatu**“.

Čím více ztrácí živé svoji živost a výraz, tím více živosti získávají neživé věci ze sféry lidí (přístroje, domy, lodě), které jsou obvykle bez výrazu. Tento protichůdný proces se aktivuje sám, kdykoli je člověk konfrontován se záhadným náčiním, jako ve světničce *Alchymisty*. Může být vyvolán uměle skrze přirovnání, například když jsou povislé dudy (*Gula*) vloženy do vidlice větve, sugestivně přirovnány k vedle visícímu oškubanému kuřeti, tedy „neživý“ předmět je připodobněn zabitému tvorů. (To nazývám „metaforickou situací“.) Také tento reciproční proces existuje na různých úrovních. Blíží se svému maximu, když neživotné věci, které jsou běžně bez výrazu, získávají tvář, pohled. (Primitivní zážitek, zážitek dětí.) To je právě možnost, jak způsobit, aby běžné věci, které jsme denně zvyklí používat, působily cize a nezvykle. Téměř na každém raném Bruegelově obraze existuje objekt, na kterém je – pars pro toto – fyziognomie neživé věci dovedena do krajnosti. To je význam antropomorfní skály ve *Válce s Filištiníci* (na okraji vpravo), do prázdna zírajících očnic vybledlé koňské lebky v *Nesení kříže*, potměšile mrkajících ok pavích per na *Sedlácké svatbě*, animálně civící díry na špunt jednoho sudu ve *Vraždění neviňátek*.