

Hans Sedlmayr (1894-1984)

BRUEGELOVA „MACCHIA“¹

I

1

V jednom působivém článku představil Benedetto Croce teorii barevné skvrny – „macchie“, kterou uveřejnil italský literát Vittorio Imbriani ve své útlé knize *La Quinta Promotrice* v roce 1868.² Podle této teorie je „macchia“ „vyobrazením prvního vzdáleného dojmu nějakého objektu či scény, první a charakteristický efekt, který se umělci vtiskne do oka, ať už určitý předmět či scénu spatřil reálně, nebo je zachytil ve své fantazii či paměti. Je do očí bijícím bodem, charakteristickým³ (...), vytvořeným specifickým seskupením různobarevných osob a věcí. Říkám-li *vzdálený*, nemám tím na mysli vzdálenost reálnou, ale spíše morální,⁴ která spočívá v tom, že to, čeho si všímáme, jsme ještě nepojali se všemi detaily; přiblížení docílíme jedině dlouhým pohroužením za láskyplné/oddané? pozornosti.“

2

Mezi tímto obrazem zachycujícím první dojem, vysvětluje Croce, a obrazem hotovým, na kterém jsou všechny detaily pečlivě vykresleny, se odehrává celý umělecký proces: „Obraz zhotovit, dokončit, neznamená nic jiného než se vnitřně co nejvíce přiblížit předmětu, ozřejmit a upevnit to, co nám jako oslepující paprsek vniklo do oka. Chybí-li však onen první harmonický soulad, nepodaří se ani sebevýznamnějšímu umělci zhotovit a dokončit jej tak, aby nás vnitřně pohnul, vzbudil v divákovi nějaký pocit, zatímco pouhá nahá „macchia“ je zcela schopna v nás tento pocit bez jakéhokoli bližšího konkrétního určení vyvolat.“

3

„Tato nauka o barevné skvrně“, pokračuje Croce, „musí být bezpochyby zbavena mnohých podivností; také je nutné mít na paměti, že „macchia“ se objektivně nenachází v objektech, nýbrž je výtvořem umělce, který se následně může domnívat, že ji nachází v objektech, na které

² Benedetto Croce: *Kleine Schriften zur Ästhetik*, I. díl, s. 249. – Německé dějiny umění vděčí za objevení a překlad těchto prací Juliovi von Schlosser.

³ Zde vynechávám slova „*působením světla*“, která tento fenomén příliš úzce vymezují.

⁴ V našem případě by bylo vhodnější mluvit o „*duševní vzdálenosti*“.

ji přenesl.“ Odhlédneme-li od těchto nezbytných oprav a doplnění Ibrianiho výroků, musíme se spolu s Crocem podívat tomu, „že tento směr nebyl dále rozvíjen výtvarnou kritikou, naopak skoro vymizel, aniž by zanechal nějaké stopy (...).“ Sám autor si nemohl být zcela vědom významu toho, o co se ve své studii pokusil.

4

Croceho pohled mě pohnul k vydání této studie, která byla v hrubých rysech sepsána ještě dříve, než jsem se seznámil s jeho pojednáním o Imbrianim. V boji proti výkladu Bruegelova umění, který jeho obrazy chápe – v souladu s „ideománii“ malířů, proti které se Imbriani staví – jako ideogramy filozofických myšlenek⁵, jsem zastával názor, že nelze vůbec pochopit jejich význam, pokud nevyjdeme z jejich specifické „formy“, skrze níž a díky níž právě nabývají určitého významu. Nejsilnějším argumentem, který jsem na podporu tohoto názoru uvedl, byl ten, že z pochopené malířské koncepce Bruegelových obrazů, z jejich „čisté“ obrazové formy – tedy z toho, co Imbriani nazývá „macchiou“ – lze nejenom názorně odvodit většinu Bruegelem upřednostňovaných motivů, ale také obecnou atmosféru (neboli to, co Imbriani nazývá „pocit“), do níž jsou ponořeny různé znázorněné předměty a která jim teprve propůjčuje jejich zvláštní významové zabarvení, které se může projevit pouze na „obrazech“. Navíc obrazové obsahy vyvozené z pozorování Bruegelovy „macchie“ tvoří duševní jednotu, kterou až dosud nezaregistroval nikdo z badatelů.

5

To, že může existovat taková vnitřní spřízněnost mezi danou individuální „macchiou“ a určitými obrazovými obsahy, přestože barevná skvrna se objektivně nenachází v předmětech, předpokládá i Imbriani. Také on si je vědom toho, že určitá „macchia“ vyvolává vždy tentýž pocit a tím i určité obrazové představy, zatímco jiné vylučuje, například určitá „macchia“ v žádném případě nepřipouští „zahalené figury, jiná mužské figury, jiná zobrazení smyslné nahoty.“

II

⁵ Myslím tím knihu Karla Tolnaie: *Die Zeichnungen Pieter Brueghels*, R. Piper & Co., München 1925.

Bruegelovy obrazy jsou v určitém smyslu obzvlášť vhodným dokladem Ibrianiho teorie, protože i když jsou dokončeny, stále kupodivu obsahují onu první vzdálenou vizi.⁶ Abychom rekonstruovali „barevnou skvrnu“, ze které vzešel dokončený obraz, nemusíme při tom dle mého názoru nejdříve uměle odhlížet od předmětného obsahu, jako bychom měli vizuální agnózii, nýbrž samotný obraz, nebo přesněji jedna z jeho dvou základních složek, na něž se on sám bez našeho přičinění rozpadá, má tendenci ztrácet předmětný význam a jevit se divákovi čistě jako pestrý vzor složený z barevných skvrn. 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 zabarvení a leží zdánlivě nespojeny a neuspořádány 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.⁷

Celkový dojem, který tímto způsobem vzniká a který je u diváka provázen zážitky údivu a znepokojení, je zcela typický pro téměř všechny Bruegelovy malby, třebaže na obrazech s velkými figurami se projevuje s jistými odchylkami. Je to Bruegelova specifická „macchia“, která jej vyvolává.

⁶ Budu-li mluvit o Bruegelových obrazech obecně jako o typu, myslím přednostně na skupinu polyfigurálních maleb, kterými Bruegelova malířská tvorba začíná: „Nizozemská přísloví“, „Spor masopustu s postem“, „Dětské hry“ apod., v nichž se specifická Bruegelova „macchia“ prvně zřetelně zformovala. Přechod od těchto obrazů jak k pozdějším, tak k dřívějším výtvorům je popsán v IX části.

⁷ „Rozložené na scéně jako vzor na koberci“ (Dvořák). Zde a v dalších poznámkách doplnit plnou citaci.

Není pochyb o tom, že Bruegel tento popsáný efekt vytvořil naprosto záměrně. Popsáný dojem by nevznikl, kdyby Bruegel neprovedl určité změny ve způsobu, jakým byla u starších podobných obrazů pojata výstavba obrazu, což znamenalo vzdát se určitých „výdobytků“ malířství raného 16. století. Všechny tyto změny slouží jednomu společnému cíli, prozatím nesrozumitelnému. 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 zvlášť 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, ve předu 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.

9

Z pohledu renesanční „macchie“, kde bychom nenašli nic podobného ani na obraze dálek, jsou tyto vlastnosti a s nimi další dosud nezmíněné rysy (jako například podivná nevýraznost obličejů) pouze závažnými nedostatky. Je však zcela vyloučeno, vykládat je jako opravdovou nešikovnost⁸ při Bruegelových zobrazovacích schopnostech, které se skvěle osvědčily na těch úsecích obrazů, kde je znázorněna krajina. V *Nizozemských příslovích* (obr. 1) 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? Odpověď na to nalezneme tím, že zodpovíme následující otázku.

⁸ Jako například Alex Romdahl, který se domnívá, že plochost a neforemný obrys zvířat v obraze *Podzim* lze vysvětlit Bruegelovou nedostatečnou praxí.



Obr. 1 Pieter Bruegel starší: *Nizozemská přísloví*, 1559, olej na dřevě, 117 x 163 cm, Berlin, Gemäldegalerie

III

10

Předpokládáme tedy existenci výše popsané Bruegelovy „macchie“. Kterým obrazovým motivům je tato forma vlastní? Následující odpověď je nesystematickým a neúplným výčtem takových vyobrazených předmětů. Jako u každého velkého umělce si i u Bruegela forma a obsah obrazu vnitřně odpovídají. Jedno je stvořeno pro druhé.

1

11

Vhodnou součástí této „macchie“ jsou předměty, jejichž projekce v ploše se co nejvíce podobá do sebe uzavřeným skvrnám nebo z nich může být sestavena. Tedy všechny útvary, které se blíží jednoduchým základním geometrickým tvarům – kruhu, kouli, oválu, kuželu, krychli.

12

Těmi jsou ve sféře neživé přírody a lidských přístrojů především kotoučovitě útvary všeho druhu. Na Bruegelových obrazech je jich proto hodně: kola a obruče, misky, talíře a pánve, hrnce a kelímky, síta a kádě, čepice a klobouky, kukly, misky na holení, zrcadla, ciferníky, kruhová okna, paví oka, bubny, patky sloupu, víka sudů, průřezy kmenů, hlavně děl a tak dále

v nepřeborném množství. (Obzvlášť bohatou nabídku kotoučovitých tvarů skýtá kresba *Superbia*.) Dále kulovité, pytlivé a měchýřovité útvary všeho druhu: dělové koule, hrací kuličky, glóby, míče, pytle, vaky, měšce, bochníky, dudy, ulity, granátová jablka atd. Kuželovité: koše, džbány, úly, zvony, pláště zvonů (*Superbia*). Oválné: vejce, mušle, měchy. Válcovité: sudy, vědra, konve, lampiony, sloupy, špalky, kmeny. Čtvercovité a kubusové: desky stolů, křídla dveří, knihy, šachová prkna, bedny, truhlice, stavební a hrací kostky.

13

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 zvlášť vhodným motivem pro Bruegelovou „macchiu“ a to i z jiných důvodů, které uvedu později. Z těchto 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.

14

Zdrojem takových forem je obraz *V zemi peciválů*: lívance, misky, talíře, džbán, deska stolu, vejce, kulovité hlavy a válcovitá těla žroutů a prasete a dále kaktus, ve své téměř typické podobě, složený pouze ze šesti kotoučů. Další podobnou sbírkou těchto forem je vypleněný krátek na rytině *Opic*. V hojném počtu se objevují i na mnoha dalších obrazech.

2

15

Aby Bruegel napomohl rozpadu figur, snaží se jednotlivé části, ze kterých jsou složeny, co možná nejvíce 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*).

16

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.

17

Tomuto rozpadu formy odpovídá záměrem v říši reálného světa proces ničení. Na Brugelových obrazech existuje nespočet motivů, v nichž se nějaký tvar tříští nebo je roztříštěn, rozkouskovan, roztrhán: 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*.

3

18

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 postulují 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).



2 Pieter Bruegel starší: *Včelaři*, 1565, žlutá perokresba, 20,3 x 31 cm, Berlín, Kupferstichkabinett

Toto /prvoplánové, zdánlivé téma, které zřejmě jako mnoho jiných Bruegelových maleb navazuje na větší téma ročního koloběhu, se tím stává hlubokou pesimistickou alegorií o podstatě člověka. Tito lidé bez obličeje jsou protějškem k jinému znázornění lidí, kteří nemají „obličej“, kterým je vnější svět uzavřen, ke slepcům.

19

Mezi izolovanými těly existuje jen vnější spojení. Lepí se na sebe jako „bodláky“ (například v *Dětských hrách*). Mechanicky spojeni se pohybují ve „slepém“ řetězu (obraz *Podobenství o slepcích*, obr. 3).



Obr. 3 Pieter Bruegel starší: Podobenství o slepcích, 1568, olej na plátně, 86 x 154 cm, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte

4

20

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. Je Bruegelovým nejoblíbenějším tématem snad skoro na všech obrazech, na kterých se vyskytují malé figury: sestavené masy v *Masopustu* a *Dětských hrách*, fantaskní masové vymírání v *Triumfu smrti*, masové zabíjení ve *Vraždění neviňátek*, vojenské masy v *Obrácení sv. Pavla* a ve *Válce s Filištinci*, masový fenomén shluku lidí v okamžiku *Nesení kříže* a boj všech proti všem v hromadném opojení *Martinským vínem*.

5

21

Množina barevných skvrn je neuspořádaná, různě pomíchaná; mimoto se zdá, jako by se skvrny neuspořádaně pohybovaly, jako by se proplétaly všemi směry jedna přes druhou. Tomu odpovídá ve sféře předmětů neuspořádanost věcí a těl, která se stupňuje do „zmatku“, „vřavy“ a zcela nesmyslného *chaosu*, stejně jako neuspořádané a chaotické formy pohybu. Obojí úzce souvisí s fenoménem masy.

22

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 sukním jezdců, kteří jej tvoří, zatímco v okolí této „červené niti“ vládne největší zmatek. Tak se chaotická masa zápasící o víno ve *Svatomartinském víně* 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*.

V extrémě se tento charakter nesmyslné spojitosti a chaotické zmatečnosti objevuje v těch vizích šílenství, ve kterých mizí jakákoli rozumová souvislost, ve kterých byly předměty odděleny a odtrženy od svého významu; prodchnuty a smíšený se prolínají jako nestrávená hmota: to je absolutní chaos *Dullen Griet*. To, co se na tomto obraze díky Bruegelově specifické „macchie“ stalo viditelným – ne šílenci a jejich chování, ale struktura šíleného světa –, by nebylo možno ani přibližně zachytit žádnou obrazovou formou novějšího malířství.⁹ Teprve nejnovější umění expresionismu a zvláště surrealismu přináší podobné možnosti.

Bruegelova „macchia“ tedy udává určité výrazové rejstříky, Imbriani by řekl „pocity“, které nacházejí odezvu pouze ve velmi specifických předmětech a významech. Těmito výrazovými hodnotami, „rejstříky“, nebo podle Alleschova návrhu „intencemi“, jsou: těžkopádnost, tupost, nesrozumitelnost, primitivnost; roztržštění, sestavení, rozložení; uzavřenost, izolace, atomizace; masovost; zmatek, vřava a chaos. Tyto „vlastnosti“ jako by tvořily přechod od nahé „macchie“ k určitým obrazovým námětům, které díky nim vytváří s „macchiu“ jen uměle narušitelnou jednotu. A protože Bruegelova „macchia“ vzniká dle Imbrianiho pojetí z jednotné vize, spojují se také všechny znázorněné předměty, které vyvolává, do jedné silné duševní jednoty. Ta však není viditelná na první pohled. Co má společného skupina motivů, které jsme identifikovali jako Bruegelovy oblíbené: sedláků, dětí, lidí vadných (mrzáků, slepců, epileptiků, bláznů), mas, opic, šilenců?¹⁰ 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 –

⁹ Abychom konkrétněji pocítili neoddelitelnost „macchie“ a tématu, zkusme si představit tento námět převedený do jiné obrazové formy.

¹⁰ Mohli bychom ještě připojit *opojení (Svatomartiské víno)*.

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, opojených, intoxikovaných.)

6

26

Tato vyzorovaná deformace na Bruegelových obrazech zasahuje výlučně sféru lidí. Sféra přírody se chová v každém směru protikladně.

27

Pro znázornění hloubky prostoru pozadí, které kontrastuje se shluky skvrn, se tudíž nejlépe hodí předměty, jejichž tvary jsou vytvořeny zcela v protikladu k těm, o nichž jsme doposud hovořili, tedy co nejméně do sebe uzavřené, co nejvíce splývající s okolním prostorem. Z tohoto důvodu je například upřednostňovaný takový tvar zeleně, který je nejméně podobný celistvosti figur: nikoli tedy husté koruny listnatých stromů vytvářející skvrnu, nýbrž krajina bez listů či „oblak prachu“ na větvi s několika lístky. Pokud se uzavřené formy výjimečně vyskytnou (například cypřiše v *Obrácení sv. Pavla*), je jejich plocha i okraj jemně traktována jako u mraků.

7

28

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.)

6 až 7

29

Na rozdíl od oblasti lidí, která je uzavřena vcítění pozorovatele a která jej udiveného a znepokojeného odmítá, je příroda určitým způsobem otevřena vcítění, dynamickému soucitu, zároveň se nám však stává cizí. Správně zdůraznil Tolnai, že princip, který vytváří vnitřní jednotu mezi přírodními objekty není vzduch, toto vnější médium, ale ztělesnění viditelně působících sil.

8

30

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 splnutí 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 beze 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 nevinátek* 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*.

IV

„*Multa pinxit hic Brugelius quae pingi non possunt*“
Abraham Ortelius

„Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle – sondern Erfahrungen“/přeložit??

Rilke

31

Že Bruegel tuto obrazovou formu se všemi jejími zdánlivými nedostatky vytvořil *vědomě*, lze dokázat tím, že z ní odvozené motivy tvoří smysluplný celek. Tím však ještě není zodpověděna otázka, kterou jsem položil v závěru druhé části: „Co je smyslem tohoto zvláštního procesu atomizace a dekompozice?“ Teprve po jejím zodpovězení můžeme hlouběji pochopit, proč Bruegel upřednostňoval znázornění určitých předmětů.

32

Odpověď je přinejmenším z části obsažena v popisu celkového zážitku, který tyto obrazy zprostředkovávají, podobně jako jsou zvláštní výrazové obsahy Bruegelových motivů již obsaženy v popisu „macchie“. Výsledkem těchto pozoruhodných procesů, které se odehrávají při pozorování jeho obrazů, je ztráta smyslu celých částí obrazů, odcizení znázorněných předmětů a tím i celého obrazového smyslu. Tento proces je v pozorovateli provázen zážitkem údivu, znepokojení, u velmi citlivých recipientů dokonce stísněností a mírným strachem.

33

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*.

34

Tato zkušenost je každému důvěrně známá jako jedna ze stálých možností vnímání. Určité duševní stavy jsou mu blízké.¹¹ V nich náhle ztrácí důvěrně známá slova svůj obvyklý a jasný smysl, až o něj zcela přijdou a znějí tak, jako by patřily do jiného jazyka. Nakolik se to děje, natolik získává jejich obsahově vyprázdněný, čistě senzuální zvuk na intenzitě a jeví se nám tak, jako bychom ho nikdy předtím neslyšeli. Stejný zážitek můžeme mít u gest, mimických výrazů, pohybů atd. Například zachycení pohybu na momentce může nabývat tohoto charakteru

¹¹ Kupříkladu opakované monotónní vyslovování jednoho a téhož slova posiluje vyprázdnění jeho obsahu, „zírání“ vyprázdnění obrazového významu.

odcizení, nesrozumitelnosti. Je však třeba trvat na tom, že toto odcizení se (v našem prožívání) vždy odehrává na předmětech, kterých se týká, a nesmí být zaměňováno se subjektivními zážitky, které se při tom odehrávají v člověku, který změnu vnímá.

35

Bruegelovo malířské dílo začíná tímto základním fenoménem odcizených světů. Na jeho prvním typickém obraze, *Nizozemských příslovích* (obr. 1) se svět řeči „stal obrazem“, proto působí jeho znázornění podivně odcizeně. Tato malba je zviditelněním bezbřehého světa fantazie, která vyplývá z „obraznosti“ řeči. Komu se při vyslovení přísloví ještě vybaví obraz, který v sobě zahrnuje? Řeč nás neustále obklopuje světem obrazů, které jsou skurilní, absurdní, šílené, hrozné a komické zároveň jako bájně světy obrazu *Neřestí*, které za svoji existenci vděčí výhradně obrazné fantazii malíře.

36

Dalším z těchto odcizených světů je svět „masek“ (*Spor masopustu s postem*). Skrže ně na sebe bere známá a důvěrná lidská tvář podivnou, cizí a démonickou, směšnou a přitom hroznou podobu.¹²

37

Maska – tento „nejhlubší bytostný klam“, který zakrývá podobu a zaměňuje obsah – je jakoby instrumentovanou podstatou tohoto procesu odcizení, který se může zcela zmocnit všech předmětů a událostí. Existuje aktivní jednání způsobující, že všední věci působí i bez použití masky stejně neskutečně a podivně, podezřele a záhadně jako maskování aktéři „*Masopustu*“. Toto chování spočívá v tom, že popřeme svoje znalosti o navyklém a samozřejmém smyslu každodenních životních procesů (předstíráme, jako bychom neznali smysl a funkci osob a věcí), což je umělý a abstraktní přístup. Pak odhalí všední svět svoji dosud skrytou fantastiku.¹³ Prvním a typickým produktem tohoto odcizujícího pohledu, aplikovaného na každodenní život, jsou *Dětské hry*. Odhlédneme-li od toho, čím nám dětské hry jsou, jaký význam mají pro nás i pro děti, pak je to, co děti dělají, absurdní, hrozné a podezřelé, jako počínání houfu bláznů nebo jiných nám nepochopitelných bytostí. V nich existují příšery s deseti nohama a třemi

¹² Vzpomeňme si na nádherné líčení této zkušenosti v Rilkových *Zápisích Malte Laurids Brigge*, které obsahují vzácnou sbírku různých zážitků odcizení.

¹³ „*Groteskno a bizarnost nachází přímo v životních situacích*“ říká o Bruegelovi Dvořák. „*Skutečnost se sama proměňuje v utopii*“, všímá si bystře Fraenger.

hlavami; chlapec, který poslepu s holí v ruce hledá hrnec připomíná kata, člověk na chůdách mrzáka; zkroucené pozice, způsobené při hře, odkazují na křeče epileptiků, podivná hračka na magický přístroj, celý ten shon vypadá jako jedna „nepopsatelná mánie“. Mimořádným případem odcizení běžného života je však velmi hrozivý obraz *Včelařů* (obr. 2).

38

Zvláště působí tato aura odcizení tam, kde se zmocňuje historie, především té náboženské. Tam lze dosáhnout odcizení tím, že scénu pozorujeme všedně, tedy tak, jako bychom nevěděli nic o jejím náboženském významu; například sledujeme-li *Nesení kříže* bez vědomí toho, o které mimořádné nesení kříže se jedná. Jako by nám Bruegelův obraz zprostředkoval sociologický aspekt veřejného mučednictví, které se může odehrát kdykoli, i dnes: zástupci soudní moci, uspořádání popraviště, okounějící dav, do toho děti a štěkající psi – kdesi v tom hemžení jen stěží rozeznáme zločince. A jen zpětně tak můžeme podle připojené fragmentární scény v popředí, ukazující postavy světců v tradiční podobě, kterou měli na pašijových obrazech předchozího století, identifikovat scénu která se „vnějškově“ ničím neliší od utrpení obyčejného člověka jako onu scénu neporovnatelného utrpení Kristova, podobně jako když identifikujeme obraz skrze připojenou signaturu.

39

Považujeme-li odcizující pohled za centrální prvek Bruegelova umění, pak okamžitě pochopíme vztah mezi Bruegelem upřednostňovanými tématy a tímto centrem. Právě světy primitivů, dětí, slepých a mrzáků, mas, šilenců a opic jsou hraničními světy lidského, „ve kterých se lidská podstata stává spornou – protože se stává cizí“. Zároveň se tím však přirozeně vysvětluje velké množství určitých motivů, které se na Bruegelových obrazech stereotypně objevují. Lze se na ně dívat jako na prostředky k vyvolání tohoto aspektu odcizení v divákovi. Některé z těchto prostředků vyjmenuji.

40

Na lidskou figuru nahlížíme distancovaně, nově a nedůvěřivě, jestliže ji hyzdí deformace. Proto jsou věčným námětem Bruegelových maleb těla přehnaně tlustá či tenká, zmrzačená nebo pokroucená. Na normálních nezdeformovaných tělech se odcizení formy projevuje v určitých neobvyklých situacích či je způsobeno „převletem“, zvláště se také ukazuje při přímém pohledu zezadu. Proto je tento motiv nespočetněkrát opakován, některé Bruegelovy obrazy sestávají pouze z figur zachycených zezadu. Na svých kresbách *naer het leven* (ze života, podle

živé předlohy) studoval Bruegel, jak právě tato specifická forma ztrácí svůj význam.¹⁴ Stejnému cíli slouží redukce výrazu obličejů. Tvář a její výraz vytváří duševní spojení mezi námi a ostatními lidmi a zabraňuje tomu, abychom se na druhé dívali pouze „zvenčí“ jako na objekty.

41

Obličej cizích ras, jejichž výrazu nerozumíme, působí hrozivě jako masky, které přece také zakrývají především obličej. Na Bruegelových obrazech jsou obličejové buď bez výrazu jako třeba tupé, bezvýrazné tváře sedláků nebo stěží rozpoznatelné netečné výrazy dětí, které se zdají nerozlišitelné a prázdné. Veškerí nositelé výrazu – především pohled – jsou redukováni.¹⁵ Obličej neprozrazují nic o tom, co se za nimi odehrává, jsou němé. Vystupňováním tohoto fenoménu jsou strnulé obličejové slepců, které působí téměř jako přirozená maska a konečně lidé „bez obličejové“, jejichž tvář je skryta v kapuci, helmě nebo ochranné masce či je zakryta věcmi, které nesou (nosiči pytlů v *Prudentia*; žebřák, který si přetahuje halenu přes hlavu v *Caritas*), a často opakovaný, Bruegelem záměrně „nesprávně“ nakreslený motiv košíku neseného na hlavě, který téměř vyrůstá z krku místo hlavy. Na rytině *Léto* lze z jedenácti osob v popředí vidět jen dva obličejové, a ty jsou naprosto bez výrazu.

42

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 (Max Dvořák), včelaři jako chodící kmeny stromů, vlasy jako třásně klobouku, zpod kterého trčí (Karl 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. Jak však tento proces pokračuje, získávají barvy a formy, téměř osvobozeny od smyslu, který měly, nepoznaný vlastní život, stejně jako slovo zbavené významu zní nově a zvlášť kouzelně.

43

¹⁴ Proto je tak často „postava svým oděvem svázána, většinou dokonce pohlčena“ (Tolnai, Beiträge).

¹⁵ „Dokonce i fyziognomický zájem se musel podřídit tvaru bloku“, míní Dvořák. Ve skutečnosti vychází redukce fyziognomie stejně jako tvar bloku ze záměru odcizení.

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“.¹⁶

44

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.¹⁷ 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 nevinátek*. Nejlepší zobrazení tohoto motivu však nalezneme v *Dětských hrách*: čtyři čepice, které spadly jejich majitelům na zem, tři černé a jedna červená, tvoří oči, nos a ústa grimasy, která se dívá na diváka. Jakmile si jí povšimneme, dalece intenzitou výrazu předčí bezvýrazné masky dětí. Nebylo by správné podsouvat tomuto motivu anekdotický význam (například že se tento obličej divákovi vysmívá), a to už z toho důvodu, že výraz tohoto útvaru je, jako u Bruegela vždy, absolutně neurčitý. Tento motiv je spíše typickým případem dvojaké základní tendence Bruegelových obrazů: tendence k rozkladu figurálního a k vytváření výrazu

¹⁶ Jak Dvořák, tak Fraenger si toho na Bruegelových figurách všimli. Také Tolnai si těchto zvláštností všiml, aniž by však odhalil zdroj, ze kterého pramení: „Bruegel znázorňuje nejen vrozené komično špatného vzrůstu, nýbrž i děsivé komično, které záluďně provází každý nejběžnější pohyb člověka.“ „Celá figura není na obraze ničím jiným než jedním nápadným gestem izolovaným z činnosti, která mu předcházela a nadcházela, téměř celým svým bytím zmražená do siluety jednoho gesta.“

¹⁷ „Vypadá to, jako by dokonce i neživé věci ožily“, konstatuje Dvořák.

z neživého. Stejně jako lívance na střeše v *Nizozemských příslovích* je tento motiv názorným návodem k hlubšímu porozumění obrazu.

45

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.¹⁸ 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 důvěrně známá. Teprve v kontrastu se zdeformovaným pojetím člověka lze vysvětlit a pochopit Bruegelovo jedinečné pojetí přírody: specifické splynutí prostorové šířky a duševní blízkosti, *Weltlandschaft* a *paysage intime*. Tak prostupuje typické Bruegelovy obrazy i v předmětné oblasti určitý rozpor, který dokázalo odhalit čistě formální pozorování, odhlížející od znázorněného: vcítující se a blízká sféra přírody pojímá cizí a skepticky viděný prostor lidského, který se stal podezřelým a sporným.

46

Odcizení se tedy zmocňuje pouze jedné z obou znázorněných oblastí na obraze, na které se tento „rozpadá“, zato se však specifickým způsobem ještě jednou zmocňuje obrazu celého. Jako by byla mezi diváka a obraz působením Bruegelovy „macchie“ vložena tenká vrstva ledu.¹⁹ Obraz, který se chová zcela odlišně než jsme na to zvyklí u jiných obrazů, který se téměř od sebe rozpadá a třísť před našima očima, se zdá tomu, kdo si tohoto procesu všimne, cizí a divný. Pozorování výjevů s lidskými aktéry může vyvolat otázku: „Co je to vlastně člověk?“; pozorování obrazu vyvolává jinou: „Co je to vlastně obraz?“ Odpověď by mohla znít: obraz sám nosí masku.²⁰ Má povrchní smysl pobavit naivního pozorovatele – tuto stránku nelze obrazu upřít; za tím se však skrývá druhá tvář, o které ta první nic neprozrazuje.

47

¹⁸ Například v *Prospectus Tiburtinus*.

¹⁹ Výborně to chápe Tolnai: „*Propast mezi okolním světem diváka a touto cizí sférou obrazu zůstává nepřeklenutelná, ať se mu prostor obrazu přibližuje sebevíce.*“ Zde dokonce padlo slovo, které umožňuje přístup ke zdroji Bruegelových vizí.

²⁰ Tuto masku jasně vycítil i Tolnai, používal pro ni pojem „herma Silena“. Druhý skrytý význam obrazu však hledá ve vrstvě, která se z pohledu zde rozvíjeného pojetí zdá ještě stále povrchní.

Takové obrazy vyžadují dvojí publikum. Jedno naivní, optimistické, které se na „veselá“ témata nemůže „dívat, aniž by se nesmálo“ (Mander) a druhé, které tuto masku obrazu prohlédne, pesimistické, estetické, které si navíc vychutnává i toto prohlédnutí. Asi nebude náhodou, že právě záhadný charakter Rudolfa II našel zalíbení ve sbírání Bruegelových portrétů. Obojí, jak čistě jen potěšení z podívané, tak subtilní pozorování, které se pohledem chápe problémů světa lidí, mají na Bruegelových obrazech neomezené pole; na obou rovinách přináší každé další pozorování nové, dosud neobjevené detaily.

V

48

Odcizené vnímání je dobře známým fenoménem nemocné duše. „Věci už nevypadají jako dřív, jsou pozměněné, cizí, zdají se ploché jako reliéf“, zní například jedna z typických stížností, které Jaspers uvádí jako typické pro tuto formu duševního onemocnění.²¹ „*Vjemy jsou tak zvláštní, podivné, strašidelné (...)*.“ S tím úzce souvisí další patologické fenomény, které jsou založeny na selhání vcítění. V těchto stavech je vše mrtvé (nesmyslné, cizí), lidé vidí jen povrchně, nejsou si vědomi duševního života druhých (!).

49

Důležitým příkladem obrazové projekce těchto patologických zkušeností, které jsou ve vystupňované podobě provázeny zážitky strachu, je ve sféře umění dílo belgického malíře Jamese Ensora – což nelze popřít od té doby, kdy jej interpretoval Wilhelm Fraenger.²² Zážitek odcizení a strachu u Ensora příznačně vyvolává stejné náměty, na které jsem právě upozorňoval u Bruegela: znázornění masek, masy, prostoru, který se stal labilním, a paniky. K oběma posledním motivům připojím z Bruegelova díla ještě *Nevěrného pastýře*, v nichž je prožitek paniky (jednoho z nich) velmi působivě zprostředkován divákovi nepřekonatelným znázorněním ubíhajícího prostoru. Ze stejného zdroje pramení u Ensora i další zvlášť oblíbené motivy: lebka, která je u Bruegela hlavním tématem ve *Triumfu smrti* (zejména „*portrait squelettisé*“, ne náhodou oblíbený námět manýrismu), a obscénnost, jež se také vkrádá do mnoha Bruegelových obrazů. Zdá se mi, že i tyto obě oblasti úzce souvisejí s tím, jak se sféra lidí stává cizí a pochybnou, třebaže jsou pravděpodobně determinovány i jinak. Ještě jeden citát z Fraengerova pojednání je třeba zvlášť vyzdvihnout, protože by mohl téměř doslovně platit i pro Bruegela: „*Z běžného všedního výrazu lidské tváře najednou groteskně vystupují animální*

²¹ *Všeobecná psychopatologie*, 3. vydání 1929.

²² Wilhelm Fraenger: James Ensor: *Die Kathedrale*, v: *Die graphischen Künste* 49, 1926, č. 4, s. 81 ff.

rysy, jejich pohyby a gesta se zdají odlišštěné až k automatismu, jejich celé počínání neobvyklé a podezřelé.“

50

Ensorův zcela odlišný kreslířský a malířský systém, jeho odlišná „macchia“, zabarvuje tyto motivy jiným základním laděním („morbiditu“, kterou u Bruegela nenajdeme), souvisejícím s „fin de siècle“, neubírá jim však na příbuznosti s podobnými Bruegelovými motivy.

51

Přesto neexistuje žádný důvod k tomu podsouvat Bruegelově tvorbě patologický původ jako v případě Ensora.²³ Rozdíl nespočívá v tom, že by Ensor vnímal svět, který znázorňuje na svých obrazech opravdu jinak, zatímco Bruegel by totéž jen předstíral, jako zobrazivou fikci. Neboť ani „nemocní si nemyslí, že se svět opravdu změnil, pouze mají pocit, jako by všechno bylo jinak“ (Jaspers). Rozdíl zřejmě spočívá v tom, že Bruegel tyto obrazy vyvolané jeho vůlí vymyslel a rozvinul jako jeden z možných pohledů na člověka, zatímco k Ensorovi přišly náhle a neodbytně a zmocnily se ho.²⁴ To lze dokázat také na detailech uměleckého provedení, nesporně viditelné je to však i díky tomu, že Bruegel vedle tohoto a v kontrastu s tímto „nočním pohledem“ vytváří také zcela jiný „denní pohled“, kde hlavní roli hraje „příroda“. Dále to lze ukázat na způsobu, kterým se v Bruegelově díle tento „noční pohled“ téměř experimentálně vytváří, aby byl nakonec opět zrušen a překonán smířením obou rozdělených částí obrazů. (O tom později.)

VI

52

Ještě před Bruegelem existoval jeden „styl“, ve kterém bychom našli velké množství podobných fenoménů. Tím je směr severského umění, který (charakterizujeme-li jej nejprve formálně) způsobil specifické ustrnutí „měkkého stylu“ před začátkem 15. století a který byl dohnán do extrému v umění Konrada Witze a jemu blízkých umělců (například Mistra tzv. Znojemského oltáře ve vídeňském Dvorním muzeu²⁵). Předjímáme zde, že všechny symptomy tohoto strnulého „stylu“ lze pochopit z jedné centrální skutečnosti. Jako první od začátku

²³ Jako biografický příspěvek k pochopení kořene Bruegelova umění (tj. „odcizení“, „masky“ atd.), si dovoluji uvést Mandersovu „anekdotu“ o tom, že Bruegel měl nejradši, když mohl „vylekat lidi lomozem a rachotem, a to dokonce i své vlastní druhy“.

²⁴ Viděno čistě popisně z psychologického hlediska lze předpokládat různou živost vizí, ze kterých často obrazy vznikají.

²⁵ Dnes v Horním Belvederu ve Vídni (pozn. překl.).

středověku posuzuje toto umění viditelný svět pouze a výhradně jen zvnějšku, čistě podle jeho vzhledu – jako by neznalo jiné rozdíly než ty, které jsou viditelné.²⁶ Tento způsob vidění a znázorňování, který byl tehdy (a následně ještě mnohokrát) chápán jako obzvlášť „realistický“, je zcela protichůdný přirozenému způsobu vidění, který se nezříká toho, být blízko předmětům. Každý ví nebo si může ověřit, jak nesmírně náročné je vzdát se při kreslení tohoto přirozeného způsobu vidění a přejít k nezaujatému, „studenému“ pozorování, které má poskytnout „správnou“ projekci předmětu, jeho odcizený obrys a formu.²⁷

53

Téměř všechny fenomény tohoto „stylu“, které nyní vyjmenuji podle charakteristiky Bruno Fürsta,²⁸ lze odvodit z tohoto jednoho základního postoje:

54

Protože v pojetí, které se důsledně orientuje pouze na viditelnou formu, vůbec neexistuje rozdíl mezi živým a neživým, „(...) ztrácí živé svoji opravdovost a oduševnělost, veškeré předměty jsou povzneseny do přechodné oblasti mezi živým a neživým. S tím také souvisí na jedné straně neutralizace výrazu, anonymizace lidí (i u Bruegela!), na straně druhé oceňování a vyzdvihování předmětného, ožívování a svébytnost anorganického. „Zamaskování“ má v rámci tohoto umění velkou výrazovou hodnotu“ – pochopitelně, protože při tomto způsobu nazírání působí obecně vzato viditelná forma jako určitá maska podstaty. Tomu odpovídá to, že se „opouští od akcentování duševního“ – které při tomto způsobu nazírání nevidíme, nýbrž jen vyvozujeme nebo si domýšlíme, víme – „a důraz se posouvá na zviditelňování „bezduché“ mechaniky dění/fenomenálního světa?“. „Lidé na sobě navzájem drží jako bodláky“ (vhodná charakteristika také pro Bruegela). „Je to jako mechanické zapadání koleček v soukolí přístroje, který je funguje na nejjednodušším fyzikálním principu. A protože „zvenčí“ hned nevidíme, co na věcech a bytostech patří dynamicky k sobě, objevuje se jako vedlejší produkt toto „pohledu“ rozpad na kusy.

²⁶ Pinder říká na jednom místě, jehož smysl zde po paměti cituji: Dříve, když chtěl někdo znázornit proroka, bylo nutné povznést se do stavu prorockého vytržení, dnes už často stačí jen to, představit si, jak to vypadá, když někdo čte nebo píše.

²⁷ Později – z historického hlediska – se stane podobně problematickou i barva.

²⁸ *Beiträge zu einer Geschichte der österreichischen Plastik*, Lipsko 1931.

55

(K tomu patří ještě „citace“ dávných historických forem, které jako „historické“ vidíme pouze tehdy, když se jim vzdálíme. To je charakteristické jak pro dobu kolem „1440“, tak pro Bruegela (skupina v *Nesení kříže*), tak pro manýrismus obecně.)

56

K prosazení tohoto aspektu/efektu? se nabízí velké množství nových způsobů, stejných, které používá Bruegel jako prostředky odcizení: „*Nápadné je hromadění figur v pohledu zezadu nebo ze tříčtvrtinového profilu*“ – což lze po zkušenosti s Bruegelem chápat jako typický prvek odcizení. „*Člověk jako chodící zbroj*“, jejíž zavřené hledí umožní zmizení hlavy – u Konrada Witze kapitán Sabothai, u Bruegela včelaři. Furst píše o „*Nesmírná potřeba nástrojů*“ a o motiuv „*uchopení sousedova ramene*“ pro navázání kontaktu, „*keré má zabránit zpřetrhání řetězu*“, stejný motiv, který bude nejúžasněji znázorněn na „slepém“ zřetězení na Bruegelově neapolském obrazu.

57

Ani přes tyto mnohé shody však nelze Bruegelovo umění odvodit ze „strnulého“ stylu, dokonce ani jeho pojetí figur ne. Protože v něm je odcizení do jisté míry jen doprovodným projevem nově objeveného střízlivého distancovaného pohledu zvenčí. Věci už mají nadále jen viditelné kvality, hodnotové soudy o nich se do jejich znázornění nepromítají. U Bruegela naproti tomu je zážitek odcizení středem jeho pojetí lidského světa a je emočně zabarven. Lidé vypadají nestvůrně a podivně ne proto, že by ze své podstaty byli přímo „špatní“, ale *jsou* to problematicky hybridní a cizorodá stvoření. Předstupně tohoto pohledu se však nacházejí zcela jinde než ve stylu kolem roku 1440, a sice u Bosche.²⁹

VII

58

Bruegelův styl se tradičně odvozuje z Boschova. Již podle Lodovica Guicciardiniho (1566) je Bruegel „*druhý Bosch*“; To sice platí jen pro jednu složku obrazu, totiž pro svět lidí, na tu se ale hodí v hlubším smyslu než se dosud předpokládalo. Považujeme-li za centrální fenomén Bruegelova umění odcizený pohled, je on sám – a ne pouze určitá tematika Bruegelových tisků

²⁹ Viz Charles de Tolnay: *Hieronymus Bosch*, Bazilej 1937 (francouzsky), zvláště část „*Conclusion*“, s. 51.

a obrazů – předobrazem v ďábelském a strašidelném vidění světa Bosche. Bruegelův odcizený pohled je sekularizovaný Boschův „pandiabolismus“. Je převedením Boschových strašidelných vizí do každodenního světa. Bruegelovy *Neřesti* jsou spojovacím článkem tohoto procesu sekularizace. V nich jsou zobrazeny „výplody fantazie“, které jsou vymyšlené, a proto přes všechnu svoji strašidelnost neškodné; na Boschových obrazech vidíme nikoli vymyšlenou, nýbrž „tvrdou“ realitu víry. Boschovo peklo je názorná náboženská realita, která si i po přenesení do našeho světa ponechává veškerou svoji hroživou skutečnost. Bruegelovy *Neřesti* jsou vymyšlené alegorie a jejich přenesení do všedního dne má spíše jen heuristickou hodnotu: učit se vidět jej nově, z bizarního, groteskního, fantaskního pohledu. Tento proces sekularizace lze zcela konkrétně sledovat na mnohých motivech, například na motivu zmračeného lidského těla, které v Boschových pekelných vizích vyjadřuje utrpení zavřezých, a které se v Bruegelových rytinách neřestí vrací jako obludné „výplody fantazie“ nabitý alegorickým významem, dále vedou k „objevení“ mrzáků na všedních znázorněních, a nakonec ke zcela neškodnému postřehu, že dočasně postižené lze vidět kdykoli, stačí pozorovat svět cizíma očima.³⁰

59

Proto také mohl Bruegel po příslušné transformaci použít část středu Boschova obrazu. Tolnai charakterizuje Boschovy figury (na některých obrazech) jako „*lehké a prázdné ploché útvary, které jsou vyhlazeny do plochy obrazu podobny barevným stínům a otiskům*“, mluví o „*hladkosti jejich nezřaseného povrchu*“ a o „*pouhé zdánlivosti jeho masek*“.³¹ Tyto charakteristiky se – kromě zdánlivé fantomatickosti (nebo jiné adjektivum v tomto významu), kterou Tolnai identifikoval u Bosche – hodí pro Bruegelovo znázornění figur. Bruegelovy figury nejsou zdánlivá bytí, jejich realita, hmatatelnost a celistvost jsou zdůrazněny všemi prostředky, ačkoli mají někdy v sobě „*něco mrtvého a prázdného*“. Boschův archaizující způsob znázorňování, který byl ostatně zastaralý už v jeho době, je zde chápán jako nástroj zprostředkování zážitku odcizení.

60

Že v části Bruegelova umění žije Bosch dál je tedy jasné už dávno; Bruegel také začínal jako kreslíř Boschových výjevů. Nebylo však rozpoznáno, co přesně vlastně Bruegel od Bosche

³⁰ Boschova chaotická obrazová forma, kterou Bruegel sekularizuje, byla původně vyhrazena jedinému druhu obrazů: zpřítomnění pekla (například deska Ukřižování od Jana van Eycka, nyní v Metropolitan Museum of Art v New Yorku). Celá antika (proto) nic podobného nezná.

³¹ Viz jeho neuveřejněnou disertační práci: *Hieronymus Bosch* (1925). Vídeň, Univerzitní knihovna.

převzal: tím je zkušenost odcizeného světa. U Bosche je zážitek odcizení pouze ozvěnou pekla na jeho okraji, patří k pekelným „mukám“, stejně jako fantasknost, strašidelnost, sadismus, obscénnost, mechanično a další.³² U Bruegela se však v jeho malířské fázi dostává odcizení do středu pozornosti a stává se, opakují, jakousi názornou „*heuristickou hypotézou*“, podle níž je běžný svět nahlížen pohledem střízlivého zájmu.

61

Druhý velký rozdíl mezi Boschem a Bruegelem spočívá v tom, že u Bruegela se příroda neúčastní onoho odcizení. (Proto je také těch několik obrazů, pro které to neplatí, jako je *Triumf smrti* a *Dulle Griet*, tematicky Boschovi relativně nejbližší; je proto příznačné, že byly střídavě připisovány Boschovi a Bruegelovi). Tím se objevuje v Boschových obrazech trhlina, která prochází vrstvou významovou i formální. Tato obrazová forma, rozpolcená a složená ze dvou částí různého druhu, je však možná teprve od manýrismu.

VIII

62

Pojem manýrismus není ještě dle Wilhelma Pindera zcela definován. Avšak již nyní vyvstávají dvě charakteristiky, které se zdají zásadní: rozpolcenost a odcizení.

63

Podle Dvořákovy pronikavé charakteristiky je jednou ze základních skutečností manýristického umění „*možnost volit různý stupeň reality (různých složek obrazu)*“. Na této možnosti se zakládá i rozpolcenost Bruegelových obrazů, kterou neznal ani strnulý styl ani Bosch. Je to princip „kompozice“ obrazového celku z obrazových složek různé podstaty, stejný princip skládání různých kusů, jak jej ukazují obrazy Pontorma nebo Palazzo Zuccari.

64

Pinder považuje „*ustrnulou atmosféru*“ za „*první předpoklad*“ manýrismu; i on chápe manýrismus jako „*štěpení*“. Ustrnulá atmosféra – to je očividně totéž nebo skoro totéž jako to, co zde nazývám „*odcizujícím pohledem*“. Proto má také podobné průvodní projevy jako ta, kterou jsme pozorovali u Bruegela jako výsledek nebo prostředek odcizení. Kontura je zrušena, figury se stávají pasivnější. „*Překrývání živého pancířem strnulosti.*“ „*Strnulé jsou všechny*

³² Tuto součást Boschova umění rozeznal správně Tolnai: „známý svět se stal cizím“, říká na jednom místě, a sice (dodávám já) hroživým, demony znejistěným světem. Na jiném místě mluví výslovně o „odcizení světa kolem nás“.

oděvy.“ *„Pancír místo těla, maska místo obličeje.“* *„Zvíře se skrytě podobá člověku“* – u Bruegela se naopak člověk skrytě podobá zvířeti. Dále: *„Manýrismus zahaluje.“* *„Vše je jakoby pod ochranným pláštěm.“* Typické je, že manýrismus nikdy nezobrazuje přímo, spíše potají vyzrazuje, místo aby jasně odkrýval. K tomu se připojuje zvláštní chování diváka a osobité doprovodné projevy: trýznění, pochyby. *„Pozorný posluchač se bezděky stane tazatelem, hlubinným psychologem.“* Ptá se: *„Co je vlastně člověk?“* To evidentně předpokládá *„rozpor mezi tím co říkáme a co si myslíme“*, tedy odcizení. Ve sféře obrazů bychom místo odcizení mohli říci zamaskování. Maska je téměř názorným symbolem manýrismu: odcizuje, způsobuje strnulost rysů, skrývá *„podstatu“* pod něčím jiným, co k tomu organicky nepatří, vyvolává pochyby, *„smíšené pocity“*, strach a zvědavost.

65

Tím však není výčet oněch spíše periferních jevů, které lze na ústředním fenoménu odcizení názorně pochopit, kompletní. Fakt, že dle Pindera *„může dojít k rozkladu barvy“*, *„jejímu rozpuštění v mrtvolně bílé“*, lze zřejmě chápat jako odcizení pigmentu a známého významu barvy. V italském manýrismu, kterému dominují těla, se spodobá různých sfér bytí, kterou jsme stanovili jako jeden z prostředků odcizujícího aspektu u Bruegela, projevuje například připodobněním mužského těla ženskému – hermafroditismus manýrismu, proti přirozenosti! – nebo zaměněním vlastností látek: těla z masa vypadají jako z kamene. Manýrismus má vyvinutý mimořádně jemný cit pro rozdíly látek právě proto, že mu jsou cizí, vzdálené, nedokáže se do nich vcítit. Tento výčet upřednostňovaných *„rejstříků“* manýrismu zde – s ohledem na jejich společný původ – uzavírám několika klíčovými pojmy: *„alegorie“*; historické a exotické jako cizí, *„kuriózní“*; erotika (druhé pohlaví je cizí); obscénnost jako něco skrytého, co má být odhaleno; pohled do vnitřností; cizí bozi; cizí Bůh; smrt – *cizost par excellence*.

66

Možná bychom mohli mezi oběma základními fenomény manýrismu, které jsme zde s trochou nadsázky vylíčili, vidět ještě jeden předěl, chápat odcizení jako rozkol mezi divákem a světem, mezi divákem a obrazem.

67

Avšak přes mnohé společné rysy nemá odcizující pohled u Bruegela žádnou bezprostřední souvislost s manýristickým pohledem. Odcizení v manýrismu je, jak detailně ukázal Carl Linfert, především umrtvování; zatímco odcizení u Bruegela, jak jsme viděli, sekularizací

d'ábelského. Proto je také na rozdíl od Bruegela manýrismus zcela bez „humoru“. Potom je také základ, podřízený odcizujícímu pohledu, u obou jiný. U Bruegela je to celá šíře obvyklých lidských činností, a především pak krajní úkazy lidství, které byly bez odcizujícího úmyslu použity již před ním v severském žánrovém malířství. U italského manýrismu, podle něhož se tento celoevropský fenomén jmenuje, je proměněnou podstatou především „klasické umění“.

„Manýrismus vůbec přetváří již vytvořené tvary“ tvrdí Pinder a ještě rozhodněji Linfert: „Manýrismus sám se naopak zdá být odcizením klasiky.“

68

Na druhou stranu složení obrazového celku z částí různorodé skutečnosti je, minimálně podle současného stavu vědění, manýristickým vynálezem a Bruegel jej převzal z italského manýrismu, který pečlivě studoval. (Což se dá přesně dokázat).

69

Velmi zjednodušeně by se tedy dalo tvrdit toto: možnost skládat různé stupně reality a možná i princip zamaskovaného obrazu vůbec poznal Bruegel při studiu manýristických obrazů. Odcizený pohled na lidský svět rozvinul z jiného zdroje (Bosch) do formy, která je s italským manýrizmem shodná jen částečně. Nastolení rozporu mezi pohledem na přírodu a na svět lidí je ve sféře umění originální, má však předpoklady mimo výtvarné umění v dějinách ducha, o nichž zde nechci blíže pojednávat. U Bruegela vede tento rozpor potencionálně k zániku, který manýrismus nezná.³³

³³ Symptomy manýrismu postihl dosud nepřekonaným způsobem Pinder: *Zur Physiognomik des Manierismus*, v: *Festschrift für Ludwig Klages*, Lipsko 1932, s. 148 ff. – K teorii manýrismu pronikl jako první Dvořák svojí pronikavou charakteristikou: „možnost, volit různé stupně reality“ (Pieter Bruegel der Ältere, v: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, s. 219 ff.). Pinder na něj navázal důležitým pojmem „nařízené formy“ (v přednáškách od 1927), který se však nevyhranil proti fenoménu klasicismu, později připojil ještě výše uvedené charakteristiky. Já sám jsem se snažil vidět aspekt dvojakosti manýristických struktur a jejich averzi k systému jako klíčový (*Skizze des Manieristischen*, v: *Die Architektur Borrominis*, 1930, s. 152 ff.). Tyto první náznaky teorie jsou slibně rozvíjeny v disertaci II. Vídeňského Institutu dějin umění o Giuliovi Romano od Ernsta Gombricha, 1932, která vyšla ve Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, N.F., svazek 8 a 9, a především v práci Carla Linferta o zámku Écouen, dokončené 1933. Linfertovy myšlenky zásadním způsobem přispěly k rozvinutí této mé skici. – Pracím Pevsnera o manýristickém malířství (v *Handbuch für Kunstwissenschaft* od 1931) a Ernsta Michalského o manýristické architektuře (v *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1933, sešit 2) chybí celkový pohled na manýrismus, hodnotí jej pouze na základě symptomů. Michalskému proto bohatá manýristická architektura zcela uniká. Ke srovnání problému manýristické architektury viz moje pojednání o: *Die Area Capitolina des Michelangelo* (v: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 52, 1931, s. 176-180), doplněné o konfrontaci s Kapitolem Della Porty (v *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1934), a již zmíněnou práci Ernsta Gombricha, která plodným pojmem „narušené formy“ objevuje manýristickou podstatu nesprávně viděné architektury. Přehled Friedricha Antala (*Kritische Berichte*, 1928/29, s. 207 ff.), který chvályhodně upozorňuje na bohatý, badateli nepovšimnutý materiál, který se snaží na základě abstraktních, vytržených stylových znaků a jednotlivých formálních znaků roztřídit podle příbuznosti a „vlivů“. Výsledkem je směšná karikatura překonaných dějin stylu v nejhorším

Bruegelovy obrazy nevznikají tak, že by byla nejdříve vytvořena a v sobě zdokonalena „macchia“ nezávislá na významu, která by teprve následně jako magnet přitahovala určité obrazové obsahy nebo by z námětů jako sítem prosívala jen ty, které jí odpovídají, nebo ji „vysvětlují“. Tento přístup je okrajový, možný pouze v rámci „novějšího“ malířství, především od 19. století (vím o případech, kdy se toto vyučuje na uměleckých školách jako princip „kompozice“) a Imbriani měl při formulaci své teorie na mysli právě na tento hraniční případ. Obecně se však machia a vybrané náměty postupně formují ve vzájemném procesu a výkon umělce spočívá v tom, aby vytvořil dokonalou harmonii obou těchto sfér, „formální“ i významové.

U Bruegela je tento proces mimořádně jasně viditelný. Jeho specifická macchia, u níž toto zkoumání začalo, vzniká stmelením dvou obrazových žánrů, které byly v jeho předchozím díle jasně odděleny.

Oba rozdílné žánry, které se od roku 1559 spojily, známe téměř jen z kreseb a rytin, které, ne náhodou, do okamžiku syntézy v Bruegelově díle převažovaly. Existují kresby, na kterých je prázdná příroda bez lidí, nanejvýš je v ní několik drobných stafážních figur, které se ztrácejí v prostoru obrazu. A existují i jiné kresby, na nichž je imaginární fantazijní prostor hustě zaplněn imaginárními bájnými bytostmi. Na tento rozdíl jasně poukázal Tolnai, odhlédneme-li nejdříve úplně od jeho jednotlivých interpretací.

smyslu slova. Teoretická sebereflexe manýrismu je se suverénní přesností popsána Juliem von Schlosser: *Die Kunstliteratur*, 1924, s. 338 ff. – Bezprostřední přístup k pochopení základního manýristického fenoménu, kterým je i Bruegelovo umění, nám otevřel jeden ze směrů moderního umění, který se nazývá surrealismem a svým specifickým odcizujícím pohledem opět vyzdvihuje skládání různých částí reality (princip montáže). Jejich hlavní zásady charakterizoval jeden z jeho stoupenců, Jean Cocteau, ve svém pojednání o malíři Chiricovi takto: *«Le vrai réalisme consiste à montrer les choses surprenantes que l'habitude cache sous une housse et nous empêche de voir. Notre nom n'a plus forme humaine. Aucun de nous ne l'entend. Il arrive qu'un facteur qui nous réveille en le criant dans un couloir d'hôtel, une caissière qui nous le demande, des élèves qui s'en moquent en classe, arrachent la housse et découvrent brusquement ce nom, détaché (!) de nous, solitaire et singulier comme un objet inconnu.»* *«Chirico nous montre la réalité en la dépaysant. C'est un depaysagiste.»* A dále o dílech Picassových: *«L'œuvre de Picasso est déguisée, masquée.»* (*Essai de critique indirecte*, Paris 1932.)/ Tuto citaci mám v angličtině, pokud nemáte, pošlu, bylo by dobré přeložit.

Obě tyto skupiny jsou tedy i „formálně“ až do detailu velmi odlišné a do určité míry protichůdné. Pro označení těchto „formálních“ rozdílů našel Tolnai velmi výstižnou formulaci. Obrazová forma fantaskních rytin (*Velké ryby požírají malé, Osel ve škole, Pokušení sv. Antonína, Neřesti*) vzniká tak, že „heterogenní předměty jsou uměle spojeny a uspořádány podle nepřírozeného abstraktního principu“; tato tmelící fantazie je přítomna také při vymýšlení jednotlivých bájných stvoření a útvarů. „*Takovou strukturu, jakou má náš svět*“ (totiž reálný světě) „*tyto světy (mystické říše různých neřestí) „nemají, rozpadají se na jednotlivé elementy*“.

Vládne tu nesmyslnost. Typická je „*neustálá a neochabující dotěrnost všech částí*“ – tedy, jak se ukázalo výše, princip masovosti. Všechny ostatní rysy, které jsme označili za typické pro malířskou část Bruegelova díla, se objevují již na těchto kresbách: „*Bruegel se vyhýbá kontrastům světla a stínu.*“ (Nepřítomnost stínu v abstraktním fantazijním prostoru s mystickým neurčitým osvětlením bude později realisticky vysvětlena zataženou oblohou.) „*Forma vyobrazených útvarů je složena z celistvých, nepřerušovaných ploch/povrchů?. Ty obsahují co nejméně výstupků a dutin, vyvýšenin a proláklín. Stín ani nezakrývá oblost formy na okrajích, ani nevytváří dojem trojrozměrnosti formy.*“ „*Obrys obepíná tuto jednodlitou oblou plochu formy.*“ „*Tím je obrys přesně vykrojen a oděv vyztužen do obdélného uzavřeného krunýře.*“ Velmi dobře mluví Tolnai o „*do sebe uzavřené obdélné formě*“ a „*uzavřeném*“ obrysu.

74

Naprostu opačně postupoval Bruegel při znázorňování světa přírody na svých kresbách krajin: „*Hebké útvary zde vystupují z podkladu pomocí tenkých čárek, háčků a teček*“. V obraze je znovu nastolena dynamicky chápaná jednota mezi přírodními útvary jako protiklad k předchozímu umělému spojení. Tolnaiovy formulace zde nejsou tak výstižné, avšak dostačují, aby bylo možné pochopit rozdíl mezi oběma znázorněnými oblastmi. Tyto oba žánry mají naprostu odlišné vývojové předstupně: listy prvního druhu se inspiřují Boschem; jsou mírnější formou Bosche, Boschem, ve kterém občas zazní něco „komického“. Samotné krajiny mají dva hlavní kořeny, jedním je severská krajina jako obraz světa (*Weltlandschaft*), druhým intimní krajina, která se objevuje na benátských pozadích.³⁴ (Toto je pouze předběžné a příliš obecné zjištění, které musí být dále přezkoumáno.)

75

³⁴ Tato odvození jsou všechna již dávno známá.

Prvnímu z obou žánrů připadá obzvláštní důležitost, neboť vytváří jakési *schéma*, podle něhož je na pozdních obrazech po roce 1559 (a také na paralelně vzniklých alegorických kresbách *Ctnosti*) pojednán každodenní svět lidí. Viděn „optikou“ tohoto schématu, získává tento svět novou dimenzi: je podivný, groteskní, skurilní a strašidelný. Přechod tvoří malba *Nizozemská přísloví*, která svým způsobem ještě znázorňuje vybájený svět, stejně jako rytiny *Neřestí*.³⁵ Již jsem naznačil, jak toto schéma nejdříve odhaluje a zviditelňuje pouze fantasknost masek, později si troufá poukázat i na fantasknost obecných procesů – od *Dětských her* po *Včelaře*. Tolnaiovi se téměř podařilo rozeznat přechod od *vytváření* fantasknosti (dle Boschova příkladu v *Neřestech* od 1556 do 1557) k jeho *pozorování* (ve *Ctnostech* od 1558 do 1559), aniž by však dokázal použít výsledky tohoto poznání.

76

S objevem fantasknosti ve všedním světě, který se tím odcizuje, a s rozvojem mnohých nástrojů ke zprostředkování této zkušenosti divákovi, vzniká zároveň druhý princip Bruegelových obrazů: napětí, kterou jsme zkoumali výše, názorný ekvivalent rozdílu mezi živým a neživým, ekvivalent přítomnosti cizího lidského světa v přírodě. Rozdvojenost chybí ještě v *Nizozemských příslovích*, v nichž – stejně jako v *Neřestech* – je celková podívaná na krajinu utvářena z dílčích scén. Zřetelný protiklad mezi homogenní krajinou a do ní fragmentárně umístěnými, roztroušenými figurami se objevuje již v *Masopustu* a pak výrazněji v *Dětských hrách*.

77

U takto synteticky vytvořených obrazů slouží barva oněm inovacím. Zaprvé podporuje zážitek odcizení; jakým způsobem se to děje, by bylo možno detailně vysledovat. Zadruhé výrazně posiluje rozdvojenost výstavby obrazu tím, že pomáhá, aby jednotlivé figury vystoupily z prostoru, rozpadly se na kusy a navzájem se prodchly. Tím, že je například tentýž barevný odstín přiřazen částem, které patří různým figurám (třeba táž světle modrá na trupu jednoho se opakuje na ramenech druhého, na nohách třetího, na rouchu čtvrtého), je rozklad stupňován způsobem, jehož lze dosáhnout pouze v barevném provedení. Grafika tedy již není schopna znázornit tyto ideje stejně dokonale jako malířství. Proto ustupuje v tomto prostředním období význam těchto obrazům podobných rytin (*Ctnosti*) oproti malbám do pozadí. Vedle nich se

³⁵ Malba vznikla poté, co byly již kresby neřestí „s největší pravděpodobností sestaveny výhradně ze slovních hříček a přísloví“ (Tolnai). – Časově vznikl obraz zřejmě stejně jako *Spor masopustu s postem* v roce 1559, je však svojí formou starší než on.

mezi lety 1559 a 1562 vytváří nový speciální žánr: skupina „malých“ krajinomaleb, na kterých je zkoumán prostor přírody, protihráč odcizeného lidského světa na malbách.

78

Pro Bruegelův vývoj jsou opravdu rozhodující roky mezi 1558 až 1559. Během nich Bruegel sbírá velké ideje, vytváří svoji specifickou *macchiu*, a z grafika, který maluje jen příležitostně, se stává malíř.

79

Bruegelovo prostřední období zde není třeba rozvádět, protože z něj vyšlo celé toto bádání; po něm opět dochází, spíše postupně než náhle, k velké proměně. Propast mezi rozdílnými částmi obrazů není zrušena, ale zarovnána, trhlina je zacelena. Tuto proměnu dokumentují především velkolepé obrazy ročních období. Po formální stránce probíhá toto zarovnání tak, že všechny neobvyklé vlastnosti, které by v jednotném pojetí obrazu zdály jako „chyby“, jsou realisticky *vysvětleny*: ostré kontury, skvrnité, ploché a nestínované figury. To znamená, že jsou vyhledávány takové přirozené okolnosti, za kterých se skutečné obrazy vnějšího světa chovají tak, jak to požaduje Bruegelův obrazový princip. Jednou z těchto „okolností“ je například zima. Sníh na pozadí přirozeně izoluje ploché, skvrnité, obrysovitě, ostře ohraničené figury od sebe navzájem i od okolního prostoru, aniž by však tyto vlastnosti působily nezvykle či podivně, protože jsou přeci zdůvodněny každodenní zkušeností.³⁶ Další možné vysvětlení je rovněž odůvodněno přirozenou zkušeností, totiž že figury, které stojí v nejpřednější části viděného prostoru, vypadají za určitých okolností plošší než ty, které se nachází více v pozadí; tohoto postřehu využívá například obraz *Podzimu*.

80

Ve významové sféře odpovídá tomuto novému „realismu“ zarovnávání propasti mezi lidským světem a přírodou. Sami lidé nyní začínají vypadat jako součást přírody. Velkým příkladem

³⁶ Zima „sama od sebe“ do jisté míry utváří Bruegelovy obrazy. Vesnické kluziště, viděné z ptačí perspektivy, je potenciálně věčným Bruegelovým obrazem, protože přirozeně obsahuje podstatné ingredience „typického Bruegela“: jasně ohraničené, skvrnité a ploché figury, masu a shon, zachumlání se proti chladu, groteskní pohyby, pózy a flexe, způsobené nezvyklým druhem pohybu, konečně v mnohoznačném významu „ustrnulá atmosféra“. – Když jsem při prohlížení umělecké topografie „*Das Burgenland*“, vydané Dagobertem Freyem, zběžně zalistoval mezi ilustracemi, měl jsem pocit, jako bych v zasněženém hřbitově s chaotickými bizardními náhroby na vyobrazení 63 rozpoznal malbu Bruegela nebo jeho školy. Fotografický snímek hřbitova ukazoval spřízněnou „*macchiu*“.

toho je opět *Podzim*. Zvířata jsou zde prostředníkem mezi přírodou a lidmi. Pastýři se svými skvrnitými usněmi a těžkopádnými pohyby podobají dobytku, o který pečují, dobytek zase krajíně, ke které náleží. Hřbety krav se „podobají“ obrysům kopců, jejich ocasy se téměř neliší od kořenů stromů, jejich skvrnitá srst ladí se skvrnami *Podzimu*. „Vizuální metafora“, kterou jsme výše identifikovali jako nástroj odcizení, zde slouží k vzájemnému připodobnění člověka, zvířete a krajiny.

81

Ačkoli je trhlina zacelená, přece zůstává na obraze patrná: ve sféře formální jako skrytý nesoulad, ve sféře objektů jako ponížení člověka na animálně-vegetabilní úroveň. To propůjčuje těmto znázorněním přírody obrovskou melancholii. Úplně ke konci Bruegelovy tvorby nejsou v přírodě opět žádné figury, jako tomu bylo na počátečních kresbách. V *Strace na šibenici* jsou drobné postavičky tančících sedláků podobně jako na raných rytinách jen „stafáž“.

82

Paralelně však vznikají monumentální znázornění lidí s jen několika velkými figurami – předznamenané v Boschových dílech (například v *Podobenství o slepcích*) a heroizovaných prostředky italského umění. V nich je na pozadí klidné přírody dokonale znázorněn člověk ve vší své pochybnosti: sedláci (*Selská svatba* a *Kirmes*), *Mrzáci* (skupina, která se osamostatnila z obrazu Masopustu s malými figurami), *Včelaři*, *Slepci*, *Nevěrný pastýř*. Zjednodušeně řečeno se zde vydělují dva obrazové žánry: srovnáme-li každý žánr s tím, který mu odpovídá v raném období, uvidíme cestu, kterou Bruegel urazil, nejzřetelněji.

83

Teprve nyní se objevují na Bruegelových obrazech „hrdinové“: jeho „hrdiny“ jsou jednak příroda, jednak lidé na okraji lidství.

X

84

Rozpor/rozdělení mezi dvěma žánry tvorby/mezi dvěma typy formací (Gestalten), stejný rozpor nebo napětí na jednotlivých obrazech, následně překrytí a zrušení rozporu –tato hrubá formulace „vývoje“ Bruegelova umění, který těsně souvisí s proměnou jeho *macchie*, nám

poskytuje určitou představu o postupném vývoji, zrání a růstu Bruegelových uměleckých schopností.

85

Nejednalo by se však o uměleckohistorickou, nýbrž pouze o jakousi abstraktní úvahu, pokud bychom přehlédli fakt, že Bruegelovy kresby z první fáze před rokem 1559 jistě nejsou významnými uměleckými díly, i když jsou zábavné díky bohatosti fantazijních námětů či působivé díky silnému přírodnímu citění. Zpětně jsou však zajímavé jako dokumenty velkého nadání, které svoji vlastní formu, sebe sama, teprve nalezne. *Velká* umělecká díla Bruegel v raném období nevytvořil. Obrazy střední – a nyní, když bylo zamezeno nedorozumění, můžeme říci i „manýristické“ – fáze, mají v určitém ohledu bezpochyby velký význam. Platí o nich ale i to, co Pinder tvrdí o manýrismu obecně, totiž že je mu odepřen poslední stupeň geniality. Sice je v nich nalezen malířský ekvivalent k velmi originálnímu pohledu na viditelný svět, ale prostředky, kterými je tento zážitek „odcizení“ sdělen divákovi, jsou příliš záměrné, divák tento „trik“ vycítí, a tak je to správně.

86

Bruegelův mimořádný umělecký výkon spočívá v tom, že tyto prostředky stále více zdokonaloval, totiž stále více zjednodušoval, takže mohl nakonec svoji vizi – trváme-li na tom, že odcizení je *vizuální* zkušenost – zprostředkovat zcela nenuceně a přirozeně. Jeho největší a naprosto nejgeniálnější výkony spadají do této poslední fáze (asi 1565 až 1568), tedy do doby, kdy už je manýrismus v jeho dílech překonán (podobně se také u jiných malířů nástup a konec manýrismu vyznačuje těmi nejgeniálnějšími díly).³⁷ Za vrchol jeho umění (a zde je možný a nutný konsenzus, stejně jako v otázkách stylu) můžeme považovat: mezi obrazy ročních období *Podzim a Zimu*, mezi monumentálními znázorněními lidských figur především *Podobenství o slepcích* (obr. 3), dále *Včelaře* (obraz němých lidí bez tváře), *Mrzáky*, *Selskou svatbu* (a možná také *Nevěrného pastýře*). Díky novému a hlubšímu pochopení začaly být tyto obrazy více oceňovány: Dvořák, Bruegelův „zachránce“, jej přirovnává k Shakespearovi a Michelangelovi.

87

Abychom ukázali, v čem skutečně spočívá umělecká nadřazenost posledních velkých děl nad ranými a menšími, museli bychom přejít od obecné analýzy ke specifické, což by znamenalo

³⁷ Na začátku Michelangelo, na konci Greco, Cervantes, Shakespeare. Srovnej Pinder, tamtéž.

vrátit se na začátek Bruegelovy tvorby. Zdá se mi, že mezi jinými se jako nejpůsobivější faktor ukáže soulad různých „rejstříků“ na všech oblastech obrazu. Jak je to myšleno, naznačím ještě alespoň na jednom příkladě.

88

Intenzivní působení obrazu *Zimy* se podle mého názoru z velké části zakládá na harmonickém souladu různých „hlasů“ na obraze. Jedním z těchto „hlasů“, které nejruznějším způsobem zaznívají celým obrazem, je „strnulost“. Strnulé jsou samy obrysy figur i linie přísné diagonální kompozice. Strnulé mrazem jsou holé koruny stromů, ztuhlí zimou jsou lidé i zvířata, v led zamrzla voda v rybníce i řece, krajina ustrnula pod sněhem a ledem. Bělost sněhu způsobí, že se všechny pohyby zdají strulé, pták v povětří působí tak nehybně, jako by na chvíli ustal v letu. S tím je spojen další „hlas“, kterým je záměrný „chlad“. Barevný souzvuk černé, zelenošedé a bílé vyjadřuje sám o sobě chlad. Chladně působí ostře a jasně ohraničené linie. Všudyprítomný chlad zimy se ukazuje na tom, jak se lidé „shlukují“. Dále je to „mlčení“ a „ticho“. Nelze nalézt jediný obličej, který by k nám mluvil, lovci jsou chladem schouleni do sebe, psi neštěkají, havrani sedí bez hlesu, sníh tlumí vzdálené zvuky. Ticho však není zaviněno obrazem, objekty na něm jsou tiché i ve skutečnosti. A konečně ona „zahalenost“. Lidé zachumlaní do zimního oděvu, domy a hory zakryté bílou sněhovou pokrývkou, zimou pozměněná „tvář“ přírody. Strulá, chladná, tichá, němá, zahalená – tyto hlasy zde souzní, vytváří *jeden* akord, „popisují“ zimu a smrt. Oběma je společný zážitek odcizení. Ale to, jak se zima podobá smrti, jak působí odcizení objektů, nám nepřipadá děsivé, naopak to působí určitou katarzi: zima se zdá známá, důvěrná a blízká.

89

Zde se Bruegelově *macchie* jedinečným způsobem daří znázornit podstatné rysy zimy, které nejsou přístupné žádné jiné *macchie*. Například impresionistické *macchie* by se nikdy nemohlo podařit znázornit „ztuhlost“ zimy, protože nepracuje s tvrdými liniemi a obrysy; upřednostňuje znázornění barevných a světelných fenoménů, které zima přináší. Tím se však vzdaluje od „podstaty“ zimy, která je použita jen jako pouhá záminka. *Macchia*, která nevychází z hlubokého zážitku „odcizení“, nikdy nemůže znázornit odcizení zimy, která přes noc změní krajinu v masku. Vize zimy, která na Bruegelově obraze působuje skutečně hlubokým dojmem, je tedy zcela a pouze podmíněna specifickými charakteristikami jeho umění: aspektem odcizení a s ním související specifickou *macchiou*. Na druhou stranu je pro tuto *macchiu* – která byla

definovaná již *před* obrazem zimy – právě zima ideálním, predestinovaným objektem znázornění. Tato afinita se rýsuje již ve *Vraždění neviňátek*, kde sníh pomáhá přirozeně vysvětlit skvrnitou pestrost této scény; dokonalé přikrytí však přináší teprve obraz z roku 1565, který je i z toho důvodu daleko větším uměleckým dílem.

90

Něco podobného lze nalézt i na dalších obrazech, například na *Dulle Griet*. Pro ověření hypotézy se můžeme zamyslet nad tím, proč mnohé obrazy, například *Babylonská věž*, tak hlubokým dojmem nepůsobí.

91

Tato pokusná studie slouží pouze k tomu, aby poukázala na výkon umělce, ne jej dokazovala.

XI

92

Abych nenarušil směr tohoto bádání, vynechal jsem různé jevy, které by jistě musely být zohledněny, pokud měla být na základě této krátké skici zformována plnohodnotná teorie Bruegelova umění. Dokud však nedošlo k vyjasnění základní skutečnosti, kterou jsme se zde zabývali, byl by rozbor jiných fenoménů pouze matoucí.

93

Toto doplnění by mělo jistě zahrnovat i důkladnou studii *barevnosti* Bruegelových obrazů. Několik výše zmíněných náznaků se týkalo pouze obecné funkce barev, ne však konkrétního výběru barev a jeho smyslu. Takové pojednání by bylo velmi obsáhlé, proto je zde radši úplně vynechávám.

94

Dále by bylo dále vhodné zabývat se obrazovou skladbou („kompozicí“) a s tím úzce souvisejícím výběrem úhlu pohledu a formátu. Bruegel upřednostňuje přísnou kompozici složenou z jednoduchých, téměř geometrických forem, jakými jsou kruh, elipsa, kužel, diagonála, ale především používá vějířovité uspořádání. Tato přísná schémata vytváří vždy zcela odlišné efekty, podle toho, zda jsou aplikována na zmeř skvrn na obrazech s malými figurami, na velké obrazy krajin bez figur či na pozdější velkoformátová zobrazení monumentálních lidských postav. Přísnost této kompozice, kterou známe z italských maleb, působí paradoxně a rozpolceně, je-li aplikována na Bruegelovy typické obrazové náměty:

Dvořákovi se proto zdál obraz *Mrzáci* spíše jako „parodie *italské pyramidální kompozice*“.³⁸ Tato kompoziční schémata, která původně působila spíše staticky, jsou Bruegelem častokrát podivně rozpořbována: mrzáci se rozlézají do všech stran, pyramida *Martinského vína* je utvořena shlukem jednotlivých těl. Na mnohých obrazech pak dochází k pohybu samotného prostoru, který vypadá, jako by kroužil. K tomu je zvlášť vhodná kompozice kruhová (skvělým příkladem toho je *V zemi peciválů*) a ještě lepší kompozice vějířovitá. Vzniká tak dojem podobný tomu, který zažíváme při pohledu z okna jedoucího vlaku, který sám působí nehybně, zatímco krajina se otáčí kolem vzdáleného středu, což u citlivých pozorovatelů vyvolává pocit lehké závratě. To jednak znamená, že se prostor stal *labilní* – a vzpomeňme si, jak je zážitek labilního prostoru u Ensora umocněn náměty masy, masek a paniky. Navíc prostor přijal kvality, které jsou z hlediska normálního prožívání cizí a znepokojivé. Motiv rotujícího prostoru se jasně objevuje již v *Dětských hrách*; opět se vrací v *Selské svatbě*, kde obě postavy nesoucí prkno v popředí představují tangenty, zatímco stůl tvoří poloměr kruhové výseče; a konečně je nádherně spojen s druhým vějířovitým motivem slunečních paprsků na rytině *Léta*. Nutně vytváří iluzi rotujícího prostoru na úchvatném zobrazení ubíhajícího prostoru v *Nevěrném pastýři*, podobně na apokryfním obraze *Přepadení* a v umírněnější formě v *Podobenství o slepcích*, ne náhodou vždy ve spojení s náměty, v nichž je středobodem znázornění zážitek *nebezpečí*.

95

Konečně by bylo dobré povšimnout si ještě třetího jevu: určitý obraz, například *Zima*, může mít vícero významů, podobně i určitý vyobrazený předmět jich může mít několik. (Například obraz trupu bez hlavy může znamenat jak „hrud“, tak „useknutou hlavu“, „bezhlavost“ a mnoho dalšího).³⁹ Typické je, že i když se některé předměty na Bruegelových obrazech velmi podobají konkrétním předmětům reálného světa, není na žádném jeho obraze bez výjimky znázorněn nějaký určitý individuální předmět (tedy například konkrétní krajina v zimě), nýbrž vždy spíše jeho žánr. To je v jistém smyslu přesně opačně, než jak tomu bylo ve středověku, kde bylo sice míněno konkrétní město, ale znázorněno mohlo být jen velmi obecně, například nějakým obrazovým schématem, které bylo zároveň použité i pro jiné město. Bruegel nemaluje podzimní krajinu, ale *podzim*, ne hrající si děti, ale *Hry* dětí, ne slepce, ale slepé.

³⁸ K podstatě parodie patří nenadálý střet dvou sfér. Zde jen tento stručný náznak.

³⁹ K tomu viz Kurt Koffka: *Zur Analyse der Vorstellungen und ihre Gesetze* (Lipsko 1912), část „*Vorstellung und Bedeutung*“ a zvláště s. 258.

Zcela jedinečný význam získávají na takových znázorněních historická témata, která jsou přece jen něčím zcela jedinečným. Jsou pojata jako „věčné“ motivy a nanejvýš teprve druhotně připojením charakteristické scény prohlášena za ten konkrétní případ události, která se jinak může odehrát kdykoli. (*Nesení kříže, Válka s Filištinci, Vraždění nevinátek, Obrácení sv. Pavla*; trochu odlišný je *Ikarův pád*.) V tomto pojetí nelze vytvořit portrét jako portrét. Bruegelův autoportrét, který má na rozdíl od portréту znalce nepochybně individuální rysy (i zde dochází k rozdělení reality na dva odlišné stupně!), se stává stejně jako historický námět věčným tématem: „malíř a znalec“. Také u zobrazení přírody se Bruegel snaží zůstat na obecné rovině, to znamená, že i tam, kde se objevuje nějaká určitá hora či určité město, hrad atd., jsou pojaty jako žánr, například jako prototyp hory.⁴⁰

Podřízení obrazů obecným významům jim často dodává určitý symbolický hlubší smysl. Souvisí to obecně s principem obrazu, který sám sebe maskuje.

K pochopení Bruegelovy obrazové formy by zcela jistě napomohlo historické odvození obrazových prostředků, které Bruegel použil (formát, kolorit, technika atd.). K řešení tohoto úkolu je již k dispozici mnoho dílčích pozorování, které by mohly být samozřejmě ještě rozšířeny o další.

Je přirozené, že Bruegelovy specifické obrazové prostředky pocházejí částečně ze stejných zdrojů, z kterých pramenní i jeho celkové nazírání a jemu odpovídající *macchia*. Bruegel tak od Bosche nepřevzal pouze odcizující pohled (při současné eliminaci infernálních prvků), ale také s ním vnitřně související hladkou plochost figur, které jsou „prázdné a mrtvé“. Mimoto si Bruegel vypůjčil od Bosche řadu různých objevů, i když doslova jej citoval jen výjimečně. Dvořákův obecný návrh – sestavit seznam manýristických výpůjček – ještě nebyl zúročen.

⁴⁰ Této okolnosti si všímá i Tolnai, který ji však zkresluje, když mluví o „*prahoře*“ apod. To by do Bruegelových děl vneslo mýtický, platonizující význam, který je mu zcela cizí.

Částečně však Bruegelovy obrazové prostředky pocházejí z formálních zdrojů, se kterými breugelovská „vize“ v hlubším významu vůbec nesouvisí. Například pozdější velkoformátové horizontální malby, na nichž se objevuje jen několik monumentálních „žánrových“ figur na pozadí klidné vesnické krajiny, jsou evidentně předznamenány již na obrazech tzv. Monogramisty z Braunschweigu (na což poprvé upozornil Ludwig von Baldass⁴¹), tedy u umělce, kterému zcela chybí hloubka Bruegelovy odcizující „vize“. Patrně nejdůležitějším odkazem pro pochopení těchto Bruegelových obrazových prostředků je Glückův odkaz na tapisérie,⁴² který vysvětluje podobnost Bruegelových obrazů kobercům. Ta se při objektivním popisu projeví sama od sebe díky skutečné historické souvislosti s uměním burgundských tapiserií. „*Absence malířských kvalit, tónování a modulace těl*“ jsou podle Glücka Bruegelovými specifiky, „*kteří jsou výrazně přítomné na všech jeho malbách, a to i z pozdního období, propůjčují jim originalitu a novost a činí je tak stylově významnými. Figury jsou zcela ploché, (plastické nejsou úmyslně), perspektiva se zakládá především na lineární kresbě a ne na trojrozměrném provedení.*“ Tento Glückův popis se naprosto shoduje s popisem jedné části typických Bruegelových obrazů uvedeným na začátku této studie, a sice s popisem sféry figur. A právem Glück vyvozuje dále: „*Jestliže (Bruegel) tímto způsobem pracoval v době, kdy šerosvit a propracovaná těla již převládala v celém evropském malířství, pak se evidentně (...)*⁴³ *vracel k zastaralému stylu, podobně jako když znázornil některé oděvy dřívějších období.* Jeho plošné umění se v podstatě zakládá na stylu tapiserií a na jejich napodobenině, vodorozpustných barvách na plátně.“

101

Toto zjištění je bezpochyby správné. Je o to přesvědčivější, že kromě vyjmenovaných anachronistických vlastností vysvětluje navíc také stereotypní širokoúhlý formát Bruegelových obrazů i jejich technická specifika. Nadto jsou náměty, které byly oblíbené na nástěnných kobercích, částečně shodné s těmi, které upřednostňuje i Bruegel: „chudí lidé“, vidění jako kuriózní, komické figurky.

102

⁴¹ Ludwig von Baldass: *Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinier bis Bruegel*, v: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 34, 1917/1918, s. 111-158.

⁴² Gustav Glück: *Bruegels Gemälde*, Vídeň 1932.

⁴³ Glückovy pochyby – „*nevědomě či možná i vědomě*“ – jsem vynechal; Bruegel jistě věděl, že volí anachronický postup.

Avšak ani tento důležitý objev (jeden z nejdůležitějších v rámci celého bádání o Bruegelovi) neodpovídá na původní otázku po smyslu použití anachronického stylu a nevysvětluje, proč Bruegel tento styl vyhradil jen pro sféru figur, avšak pro krajinu, která je obklopuje, použil zcela odlišný, nový styl, který využívá tónování, modelaci a pracuje s měkkými přechody i vzdušnou perspektivou. Právě toto sloučení dvou druhů znázornění je hlavní charakteristikou a paradoxem Bruegelovy obrazové formy. Tato fúze naopak zcela chybí na burgundských tapisériích (což lze říci s jistotou, i když se jich nedochovalo mnoho), na kterých jsou figury i jejich okolí znázorněny stejným zcela plochým způsobem.

103

Právě na tyto dvě otázky, které dosud nebyly ani zodpovězeny, ale ani položeny, jsem se v této studii snažil nalézt odpověď.

104

Tapiserie jsou uměním pro dvorské publikum, pro něž má zobrazení sedláků půvab *cizího* a komického. Objednavatelům těchto nástěnných koberců byl sedlák cizí, ale cizí jen v empirickém, sociologickém smyslu, ne absolutně, obrazně a lidsky jako u Bruegela. Samozřejmě může i nekultivované publikum pozorovat a vychutnávat Bruegelovy obrazy podobně jako burgundský dvůr ony tapiserie.

¹ Tištěná verze habilitační práce *Bruegelova „Macchia“* byla poprvé publikována v: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien, Neue Folge* 8, 1934, s. 137-159. Tiskem vyšla v: Hans Sedlmayr: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, díl 1, s. 274-318. © Mäander Verlag.

