

CÂTEVA OBSERVAȚII PE MARGINEA OPEREI LUI PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN (c. 1525 – 1569)

de CORINA TEACĂ

Abstract: The article aimed to analyze the instruments of construction of Pieter Bruegel's ethical discourse: human typology, perspective, and their connection to the theater and humanistic culture.

Keywords: Pieter Bruegel the Elder, mankind, Northern humanism, blindness theme.

Istoriografia de artă a acordat operei lui Pieter Bruegel cel Bătrân un loc important în ansamblul artei secolului al XVI-lea. Toate discursurile privind unicitatea sa nu au putut evita să dezbătă două chestiuni concurente și anume, problema continuității cu epoca imediat anterioară (Hieronymus Bosch), și relația cu ideile filozofice și valorile estetice ale timpului său. Aceste teme apar punctual și în cercetări care nu vizează direct opera lui Bruegel¹.

Una dintre temele fundamentale ale discursului vizual bruegelian vizează condiția intelectuală și etică a ființei umane. Figura acestui personaj generic – omul bruegelian – a fost interpretată adesea prin raportare la tema nebuniei, temă ce prinde contur cu primele notații ale gestului burlesc pentru a ajunge la forme elaborate de reprezentare a degradării morale și/ori spirituale. Nebunul, „model redus și inofensiv al unei antiumanități exorcizate”² și totodată „un îndemn la meditația socratică oferindu-se celor mai lucizi ca o oglindă a adevăratei lor naturi”³, cum îl descrie Robert Klein, este prezent atât în conjunctura carnavalescă a *Fête des Fous*⁴, cât și în texte precum *Corabia Nebunilor* (1498) și *Elogiul Nebuniei*⁵ (1511). Michel Foucault, într-un remarcabil opus dedicat istoriei nebuniei în epoca clasică, a evidențiat și datele epocii anterioare, schimbarea de accent din perspectiva reacției colective la provocările sorții. „Până în a doua jumătate a secolului al XV-lea, sau puțin mai târziu, tema morții domnește singură. Sfârșitul omului, sfârșitul timpurilor au chipul ciumelor și al războaielor. Existența umană stă sub semnul acestui sfârșit și al acestei ordini de care nimeni nu scapă. Prezența care amenință chiar în interiorul lumii este o prezență descărnată. Și iată că în ultimii ani ai secolului această mare neliniște pivotează în jurul ei însăși: deriziunea nebuniei înlocuiește moartea și seriozitatea ei. De la descoperirea necesității care reducea fatalmente omul la nimic, s-a trecut la contemplarea disprețuitoare a acestui nimic care este existența însăși. Spaima în fața limitei absolute a morții se interiorizează într-o ironie continuă; ea este dezarmată dinainte; e făcută ea însăși derizorie, dându-i-se o formă cotidiană și stăpânită, reînnoind-o în fiecare clipă în spectacolul vieții, diseminând-o în viciile, cusururile și ridicolul fiecăruia”⁶.

Textul erasmian al *Elogiului Nebuniei*, referință pentru simptomatologia descrisă de reprezentările lui Bruegel, aduce în prim-plan un personaj versatil, sarcastic, convertit în în principiu vital. Adresându-se unui public absent⁷, Erasmus (vocea *Nebuniei*) chestionează legile sociale, instituțiile, sentimentele, puterea

¹ Mikhail M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Bloomington, 1984.

² Robert Klein, *Forma și inteligibilul*, București, 1977, cap. *Tema nebunului și ironia umanistă*, p. 248.

³ *Ibidem*, p. 248

⁴ Cunoscută și sub numele de *Sărbătoarea Inocenților*, aceasta se celebra în zilele de 26–28 decembrie cu participarea clericilor.

⁵ A se vedea Thierry Boucquey, *Mirages de la farce. Fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam, Philadelphia, 1991.

⁶ Michel Foucault, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, București, 2005, p. 19.

⁷ Blandine Perona, *De la declamation des louenges de folle. Une illustration de la réception de l'Éloge de la Folie en France en 1520*, în *Babel. Littérature plurielles*, no. 25, 2012, p. 171–195 online : <https://journals.openedition.org/babel/2031>

rațiunii, și chiar religia ca ceremonial golit de semnificație, asumându-și postura bufonului căruia i se permite să comenteze liber spectacolul lumii. La dimensiuni universale, *Nebunia* joacă rolul **celui care știe**. Ea devine pe rând, element volatil care se întretese cu viața cotidiană, viciu, halucinație. Textul lui Erasmus ademenește cititorul să se identifice cu diversele chipuri ale *nebulului*, să evalueze mai atent sensul unor întâmplări sau situații de viață⁸. O strategie discursivă ce are darul de a pune la încercare conștiința, disponibilitatea pentru auto-analiză. Prin perspectiva *à vol-d'oiseau* folosită frecvent în tablouri și desene, Bruegel obține un efect similar, de complicitate cu cel ce descifrează imaginea. Ca și Erasmus, Bruegel cultivă ambiguitatea prin raportul labil dintre ironie și gravitate, și totodată imprimă multora dintre imagini energia și adresabilitatea specifică spectacolului. Privitorul este provocat să se întrebe: cine sunt acești oameni? Ce fac? Care este sensul acestor acțiuni? Mă asemăn lor?

Din paleta mijloacelor folosite de artist pentru a descrie existența umană, mișcarea ca expresie a nonsensului este poate cel mai lesne de citit. Într-un studiu asupra operei lui Bruegel, Max Dvořak semnala acest aspect esențial al vocabularului său pictural: mișcarea ca energie vitală, analizată în tandem cu o tematică specifică al cărei motiv central este omul în ipostaza sa anonimă. „De regulă, domnește o învălmășeală nestăpănită, o aglomerare de motive particulare egale ca importanță, ca și cum artistul ar vrea să spună prin aceasta că nu oamenii luați în parte contează, ci fragmentul desprins din realitate, nu o întâmplare sau alta, ci bogăția imensă a vieții care sfărâmă și se revarsă peste toate îngrădirile și construcțiile prestabilite. Acest efect este sporit de mișcarea vie a personajelor. Ea nu se întemeiază pe tipurile de mișcare statuară ale artei clasice și italiene, și nici pe mase compacte în mișcare, ci pe infinita diversitate a acțiunilor vitale, care își găsesc oglindirea în toate zonele tabloului...”⁹. Studiile ulterioare au nuanțat semnificația acestui element. Max J. Friedländer vorbește despre personaje „care acționează sub presiunea impulsului și a instinctului. În imaginile lui se întâmplă întotdeauna ceva. Sensul lor nu este niciodată pur conjunctural. Ologii și orbii săi continuă să se miște cu vioiciune în ciuda handicapurilor și a obstacolelor. Bruegel atinge nivelul absolut al picturii de gen prin dragostea sa pentru spectacol și prin predilecția pentru lucrurile lumești. Termenul de gen ne face să ne gândim la eșecurile vieții de zi cu zi, fără fluctuații turbulente. Oricum, Bruegel, grație temperamentului său, împrumută un fel de emoție picturii de gen”¹⁰. Nu de puține ori, și nu doar în cazul seriei *Proverbelor flamande*¹¹, personajele joacă un rol, gestualitatea lor explicând un scenariu-sursă. Acest atașament față de cuvânt este consecvent și nu poate fi străin de revirimentul limbilor vernaculare, prin editări de culegeri de proverbe, citate și expresii extrase din textele autorilor clasici în limba vorbită. Erasmus a acordat o importanță specială acestui capitol¹², proverbele fiind prețuite pentru capacitatea lor de a exprima voalat un adevăr (*proverbium est sermo rem manifestam obscuritate tegens*)¹³. Alături de proverbe, istoricii de artă au identificat în imageria lui Bruegel și alte surse, mergând de la citate din *Metamorfozele* lui Ovidiu, până la *Infernul* dantesc¹⁴, într-o tratare liberă, care lasă loc interpretărilor și suprapunerilor semantice.

Arhitectura proverbului sau a expresiilor utilizate de Bruegel, dincolo de valoarea pedagogică intrinsecă, implică descrierea concisă a unei acțiuni și o aluzie la context. Altfel spus, proverbul încifrează elementele fundamentale ale oricărui tip de reprezentare teatrală: mimica și recuzita scenografică. Discursul vizual bruegelian adoptă acest descriptivism precis, fie izolat, în scene individuale, fie integrat în compoziții cu diverse grade de complexitate. Putem percepe, privindu-i tablourile, privirea sa atentă față de tot ce îl înconjoară, față de cele mai neînsemnate detalii. Svetlana Alpers comentează acest descriptivism în relație cu

⁸ „Teoria spectatorului ambivalent permite acestuia să pătrundă în pictură fără totuși a i se acorda dreptul de a deveni personaj printre personaje. Există întotdeauna o distanță creată de planul viziunii din care nu se poate sustrage. Intre cel ce vede și ceea ce este văzut există un dute-vino”. În Thierry Boucquey, *op.cit.*, p. XV.

⁹ Max Dvořak, *Scieri despre artă*, București, 1983, p. 390.

¹⁰ Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden, 1976, p. 33–34 (trad. autorului).

¹¹ Paulo Martins Oliveira, *The Political Consciousness of Pieter Bruegel*, online: https://www.academia.edu/9045046/Eng_The_political_consciousness_of_Pieter_Bruegel Autorul dă o interpretare ideologizată a imaginilor bruegeliene, și consideră că, pe lângă proverbe flamande, Bruegel a folosit adaptări ale unor citate biblice dorind astfel să elogieze valoarea muncii grele și a hârniciiei, pe care o contrapune corupției și viciului elitelor.

¹² Prima ediție, intitulată *Collectanea Adagiorum* a fost publicată la Paris în 1500 și conținea circa 800 de intrări. Erasmus a continuat să lucreze de-a lungul vieții la acest proiect. Ediția din 1508 cu titlul *Adagiorum chiliades tres*, apărută la Veneția, conținea în jur de 3000 de proverbe, unele dintre ele însoțite de adnotări consistente.

¹³ Margaret Sullivan, *Bruegel's Proverbs. Art and Audience in the Northern Renaissance*, în *The Art Bulletin*, sept. 1991, p. 434. A se vedea și Otto Benesch, *The Art of Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, Cambridge, Massachusetts, 1947, p. 54.

¹⁴ Rene Graziani, *Peter Bruegel's Dulle Griet and Dante*, în *Burlington Magazine*, CXV, April 1973, p. 209–218.

expansiunea domeniului cartografiei¹⁵. Atât cele *Douăsprezece proverbe* (1558, Muz. Mayer van den Bergh) dar mai ales panoul *Proverbelor flamande* (1559, Gemälde Galerie, Berlin), condensează atât echivalentul sursei scrise sau orale cât și un sesizant sens teatral. „Farsa învăluie imaginea bruegeliană între aspectele sale scrise și jucate. Cadrul pictural al lui Bruegel este bipolar: el provine de dincolo de textul scris însă trăiește dincoace de piesă. El este decor, scenă, vizualizare și ambianță (mediu)”¹⁶.

A existat tentația de a corela personalitatea și opera, dar istoriografia încă nu a progresat suficient în cunoașterea biografiei artistului pentru a confirma ipoteza. Este motivul pentru care anumite aspecte din *Schilder-Boek* (1604) sunt privite cu circumspecție de comentatorii moderni și considerate mai degrabă speculații lipsite de fundament documentar. În *Cartea Pictorilor*, Bruegel este prezentat de Karel van Mander ca autor al unor farse amuzante dar lipsite de maliție, în care travestiul îi inventează ocazional o nouă identitate. „Împreună cu acest Franckert se ducea Bruegel adeseori, după ce se deghizau amândoi ca țărani, afară din oraș, printre țărani, la bălciuri sau la nunți, și împărțeau, ca și ceilalți, daruri, sub cuvânt că sunt rude sau cu mireasa, sau cu ginerele. Pe Bruegel îl amuza să-i observe pe țărani, în ceea ce privește felul lor de a mânca, de a bea, de a dansa, de a sări, de a face curte și alte lucruri nostime, pe care se pricepea să le redea apoi, cu multă îndemânare și foarte fidel”¹⁷. Portretul artistului, descris aici sub semnul ludicului și teatralului, pare într-adevăr construit pentru a justifica unele secvențe ale creației¹⁸. Nadine M. Orenstein semnalează caracterul evaziv al informațiilor biografice, comparând figura lui Bruegel cu personajele din *Apicultorii*, „bărbați cu prezență palpabilă, a căror identitate nu o putem cunoaște, capetele și corpurile lor acoperite oferă puține indicii despre cine sunt, de unde provin și ce gândesc”¹⁹. Deși Bruegel-farseurul pare a fi rodul imaginației lui van Mander, creația sa justifică invocarea lumii teatrului sub toate formele sale ca reper pentru modul de configurare al compozițiilor. Ipotezele referitoare la acest aspect se sprijină pe informația confirmată a legăturilor lui Bruegel cu unii membri ai *camerei de retorică* (*rederijerskamers*) *Violieren*, asociație care se implica activ și în spectacolele de stradă: „Ei construiau care de cavalcadă, adesea alegorice, pictând decoruri festive, orchestrând vesel intrările, participând la nebuniile carnavalesci și interpretând piese de teatru în zilele de sărbătoare. Piesele membrilor camerelor de retorică constau mai ales în farse și scenete moralizatoare”²⁰. Zona artelor spectacolului este nu doar o sursă de inspirație pentru artist, ci și una care la rândul ei, absoarbe și repune în circuit cu mijloace specifice elemente sau concepte din pictură ori gravură. Se întâmplă în cadrul procesiunii de la Anvers din 1563, unde scena *Vrăjitoarei din Mallagem* este recreată într-un tablou vibrant (*ommeganck*)²¹.

Opera lui Bruegel pune în circulație o tipologie proprie, instrument prin care artistul își clamează propria viziune despre lume²². Asemeni lui Rabelais cu care unii comentatori îl și compară, Bruegel crează un monumental portret colectiv al umanității, unde identitatea este intenționat dezactivată de descrieri impersonale. Nici chiar studiile sale după natură (*naer het leven*) nu fac din opera lui Bruegel una descriptivă în sens propriu ci au un rol precis în structura narativă. În plus, în ansamblul creației, portretul realist constituie o excepție (*Pictorul și cumpărătorul*, 1565, desen în peniță, Albertina Museum, Viena), iar tipologia italianizantă la care recurge punctual, este utilizată simbolic, doar în context biblic (*Christ și femeia adulteră*, 1565, Courtauld Gallery, Londra)²³.

¹⁵ Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983.

¹⁶ Thierry Boucquey, *op.cit.*, p. XIV.

¹⁷ Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, București, 1977, p. 186–187

¹⁸ A se vedea Joanna Woodall, Stephanie Porras, *Picturing the Netherlandish Canon*, Courtauld Books Online, <https://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2021/04/netherlandish-canon-full-document.pdf>

¹⁹ Nadine M. Orenstein, *The Elusive Life of Pieter Bruegel the Elder*, în Nadine M. Orenstein (ed.), *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*, [cat.], New Haven And London, 2001, p. 3.

²⁰ Thierry Boucquey, *op.cit.*, p. 58; a se vedea și Otto von Simson, Matthias Winner (ed.) *Pieter Bruegel und seine Welt*. Berlin, 1979. Thierry Boucquey remarcă felul organic în care teatralitatea și sursa scrisă construiesc structura imaginii bruegeliene: „La farce enveloppe le bruegelien entre ses aspects écrits et joués. L’encadrement pictural de Bruegel est bipolaire: il parvient au-delà du texte écrit, mais demeure en deça de la pièce. Il est décor, scène, visualisation et environnement”, în Thierry Boucquey, *op.cit.*, p. XIV.

²¹ Walter S. Gibson, *Artists and Rederijers in the Age of Bruegel*, în *The Art Bulletin*, vol 63, 1981, p. 426–446.

²² A se vedea și Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.* Munich, 1999. Müller îl consideră pe Bruegel un tip de artist intelectual, preocupat de chestiuni teologice și avansează ipoteza influenței covârșitoare a ideilor lui Sebastian Franck.

²³ S-a vorbit despre călătoria lui Bruegel în Italia, majoritatea autorilor punând în evidență autonomia pictorului față de arta italiană, refuzul voluntar al formulelor italianizante a căror influență era tot mai puternică în arta neerlandeză a timpului. Studiul lui C.G. Stridbeck nuanțează datele acestei relații arătând modul în care sugestiile formale se convertesc în limbaj vizual personal.

Ținta ironiei bruegeliene este omul brut a cărui existență este maculată de slăbiciuni, vicii, prostie, răutate. Corporalitatea poartă pecetea acestor tare spirituale, handicapul fizic fiind interpretat ca indiciu fizic al degradării.

În textul lui Erasmus, *Nebunia* ia diverse chipuri, schimbă o mască cu alta, este viciu, incapacitate spirituală, orbire, etc., densitate de semnificații pe care o întâlnim și în imaginile bruegeliene. *Elck*²⁴ (desen, 1558, British Museum, Londra), de pildă, conține aluzii la viciu (avariția, iubirea de sine) și nebunie/orbire, într-o scenografie halucinantă, ce nu lasă nimic la voia întâmplării.

Înfățișate într-un evantai de ipostaze, de la mutilare corporală până la orbire și nebunie, într-un soi de *dosar arheologic* al bolilor, aceste efigii ale suferinței și pierderii de sine, revin programatic în opera sa, până târziu. În *Ologii/Cerșetorii* (1568, Louvre, Paris), cronologic ultima sa lucrare, există două aspecte care deschid spre modalități multiple de interpretare: infirmitatea asociată unei problematice socio-morale²⁵ și nondialogul privitor la personaje, descifrabil prin analiza perspectivei. Această ultimă pictură se impune a fi citită ca *pars pro toto* a societății, acuzată de ipocrizie și manipulare (proverbul la care se raportează imaginea, spune: „Minciuna merge precum ologul în cărje”). Prin intermediul atributelor personajelor – mitra papală, pălăria îmblănită a burghezului, căciula țaranului, casca soldatului, coroana nobilului, toate aceste elemente citate ironic ca piese de costum de carnaval – pictorul descrie fiecare strat social al lumii sale. Punctul de vedere înalt și dimensiunile mici ale pânzei (18,5 × 21,5 cm) dau impresia unei imagini privite de ochiul curios al unui gigant, uimit de grotescul acestor ființe. Ceea ce frapează este faptul că personajele sale nu resimt niciun disconfort, ba dimpotrivă, ignoră sau se complac în această stare.

Dintre toate tipurile de maladie citate în opera sa, orbirea este, probabil, cea care apare cel mai frecvent. Uneori, sugestia neputinței de a vedea este redată prin imaginea personajelor cu privirea împăienjenită, sau evocată prin piese vestimentare care ascund ochii: pălării, glugi, măști de apicultor, ori prin instrumente specifice: ochelari, lanterne, etc. Una dintre picturile care au suscitat interpretări dintre cele mai divergente, *Dulle Griet* (1563, Muz. Mayer van den Bergh, Anvers) este o metaforă a nebuniei și, în egală măsură, a lumii. Personajul principal, considerat pe rând personificare a Fortunei, a vrăjitoarei, a femeii posedate, este, asemeni celorlalți ocupanți ai scenei, o victimă. Răsturnarea perspectivală pe care o comite Bruegel prin exagerearea raportului dintre personaje face din ea un personaj paranoic al cărui ego supradimensionat anulează prezența celorlalți. Ea este prizoniera dar și stăpâna infernului dantesc, un infern care trimite atât la universul fantastic al înaintașului lui Bruegel, Hieronymus Bosch.

Bruegel vorbește cu un surâs crud despre degradingolada lumii sale și despre brutalitatea eșecului: eșecul luciferic în *Căderea îngerilor rebeli* (1562, Muzeul Regal de Artă, Brussels), eșecul generat de orgoliu în *Turnul Babel* (1563, Kunsthistorisches Museum, Viena), înfrângerea ca vis imposibil în *Peisaj cu căderea lui Icar* (1560, Muzeul Regal de Artă, Brussels), nebunia căutării și sentimentul zădărnicii în *Alchimistul*.

Motivele vizuale la care recurge sunt, pe de o parte, prilej de ironie, pe de alta, ele indică un proces de descompunere a elementului eroic din arta italiană și o diminuare a dimensiunii umane. În diverse ocazii, Bruegel amestecă într-o imagine autonomă citate din pictura italiană pe care le integrează unui context cotidian. Subordonate unui stil și unei sfere tematice bine circumscrise, citatele sale privesc poza personajelor, mișcarea și recuzita simbolică, pe care Renașterea nu o abandonează. A se vedea Carl Gustaf Stridbeck, *Bruegelstudien: Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, în *Acta Universitatis Stockholmiensis*, vol. II, Stockholm, 1956, p. 286.

²⁴ personaj pe care C.G. Stridbeck îl pune în directă legătură cu *Elogiul Nebuniei*, dar și cu textele lui Sebastian Franck și cu *Iconologia* lui Cesare Ripa, care deși posterioară (1595), face referire la un corpus vechi de imagini, cu valoare simbolică.

²⁵ F. Grossmann, *The Paintings of Bruegel*. Complete edition, London, 1958