

Leopold Grzegorek

WIEDZA O MALARSTWIE I MALARZACH W DYDAKTYCE JĘZYKA POLSKIEGO

Część pierwsza

Na wstępie proponuję omawianie problemu zawartego w tytule bez rozważania kwestii natury historycznej owego zagadnienia, aczkolwiek nie zamierzam całkowicie pominąć jej w swojej wypowiedzi. Tymczasem zacznę od konkretnego przykładu kłopotów polonistycznych, związanych po prostu z niedostatkami wiedzy o dziełach malarskich — nie tylko niektórych nauczycieli języka polskiego, ale również edytorów podręczników szkolnych, a nawet pisarzy odwołujących się w swych utworach do obrazów sławnych mistrzów.

Oto przykład pierwszy, który może być jednocześnie testem na znajomość pozornie dobrze znanego ogółowi ludzi wykształconych dzieła Piotra Bruegla *Upadek Ikar*.

W jaki sposób jawi się ono w rzekomym wierszu Ernesta Brylla pomieszczonym w wypisach szkolnych?¹

Wciąż o Ikarach głoszą — choć doleciał Dedal,
jakby to nikłe pierze skrzydłom uronione,
chuda chłopięca noga zadarta do nieba
— znaczyła wszystko. Jakby na obronę
dano nam tyle męstwa, co je ćmy gromadą
skwierząc u lampy objawiają...

Jeśli

poznawszy miękkość wosku umiemy dopadać
wybranych brzegów — mijają nas w pieśni.
Tak jak mijają chłopca albo mu się dziwią,
że nie patrzy w lkary...

Brueghel, co osiwił

pojmując ludzi, oczy im odwracał
od podniebnych dramatów. Wiedział, że nie gapić
trzeba się nam w lkary, nie upadkiem smucić
— choćby najwyższy...

¹ R. Matuszewski, *Wiersze polskich poetów współczesnych. Wybór. Książka pomocnicza dla uczniów klas IV i V szkół średnich*, WSiP, Warszawa 1980 oraz 1982.

A swoje ucapić.
Czy Dedal, by ratować Ikarą, powrócił?

Kto w trakcie czytania zauważył, że jest to tekst fałszywy wobec oryginału, chociaż błąd w nim występujący wynika z faktu, że wpisano doń tylko o jedną literę (c) za dużo? Ale właśnie z tego powodu zmieniono nazwę występującej w obrazie Bruegla postaci (chłop) na nie istniejącą w wierszu Brylla (chłopiec).

Jestem przekonany, że tylko nieliczni nauczyciele omawiający utwór Brylla zauważyli ten błąd w tekście, a przyczyną tego była nieznamość dzieła Bruegla lub też znajomość bardzo pobieżna czy też pośrednia, przyswojona z omówień literackich (np. z opowiadania J. Iwaszkiewicza *Ikar*), popularnonaukowych (jak w przypadku artykułu o Piotrze Breuglu Michała Walickiego [w:] *Obrazy bliskie i dalekie*) albo metodycznych. Myśląc o bezpośrednim kontakcie z dziełem malarskim, mam na względzie dobrą jego reprodukcję, oczywiście reprodukcję kolorową², nie zaś oryginał, w tym konkretnym przypadku znajdujący się w Brukseli (Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique). Bezpośredniość w obcowaniu z malarskim dziełem sztuki powinna się — według mnie — wyrażać nie tyle nawet sceptycyzmem względem autorytatywnych interpretacji, co raczej wielką wobec nich neutralnością i absolutnym przeświadczeniem, iż obraz uznanego artysty jest kreacją autonomiczną, nawet jeśli powszechnie uznano go za skutek inspiracji czy wręcz ilustrację konkretnego utworu literackiego (legendy, mitu). Gdy się o tym nie wie lub nie chce wiedzieć, wówczas będzie się samemu błędzić, a co gorsza — w przypadku praktyki pedagogicznej — wodzić swoich uczniów po manowcach. Niezaprzeczalnym tego przykładem jest właśnie karygodne acz nieświadome manipulowanie przez polonistów (zarówno nauczycieli, jak i edytorów podręczników) obrazem Piotra Bruegla *Upadek Ikar*. Fałszywą jego interpretację powoduje starogrecki mit, którego dzieło flamandzkiego mistrza nie jest wcale ilustracją, lecz przeciwnie — wobec zawartej w nim idei — stanowi całkowite jego przeciwieństwo.

Mit o Dedalu i Ikarze, a właściwie jego romantyczna egzegeza, sugeruje, że Ikar powinien uchodzić za bohatera ludzkości, która (mimo zniewalającego ograniczenia jej przez naturę) zdobywa się przecież na tyleż śmiałe jak i desperackie

² Niekwestionowany autorytet w zakresie sztuk plastycznych, znakomity malarz Jan Cybis, wypowiedział się w taki oto sposób na temat znaczenia kolorowej reprodukcji we współczesnej kulturze: „Dzisiejszy człowiek konsumuje plastykę w druku, pięknie wyłożył to zresztą Malraux w swoim *Musée imaginaire*. Jest to rodzaj zabawy zupełnie nowy, nie mógł być znany dawniej. I pomimo że naprawdę «nikt nie kupuje obrazów», są one konsumowane tą drogą na skalę niesłychanie większą niż dawniej. Konsumpcja ta jest bardzo intelektualna, bardzo wymagająca, niezwykle bogata w skojarzenia i spekulacje, słowem, jest wielką duchową rozkoszą. Potrzeba reprodukcji rośnie i będzie stale rosła. Na razie celuje w niej niewiele krajów, ale w przyszłości wszystkie narody będą reprodukowały swoją sztukę. Konsekwencje dla historii sztuki, dla teorii estetyki wynikną z tego duże, a także dla rozwoju sztuki”. Jest to zapis z roku 1956 (J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*. Wyboru dokonał i wstępem poprzedził D. Horodyński, PIW, Warszawa 1980, s. 32).

próby pokonania owych ograniczeń. W micie siłą sprawczą tragedii jest najbardziej okazały obiekt i symbol natury — słońce. Ono roztopiło wosk, którym posklejane były pióra skonstruowanych przez Dedala skrzydeł Ikarą. Szkopuł jednak w tym, że w obrazie Piotra Bruegla słońce takiej roli nie odgrywa. W tymże obrazie ono już prawie całkowicie zaszło, niemalże połowa jego krążka pogrążona została w morzu. Mamy więc pierwszy najdobitniejszy sygnał, że Bruegel nie ilustrował mitu, lecz najwyraźniej jego wymowie się sprzeniewierzył. Nie poprzestał wszakże na tym jednym sygnale sprzeciwu. Najbardziej przecież widoczny jest obiekt z pierwszego planu. Równy w połowie lewej strony obrazu (na jednej czwartej części jego całości) powinniśmy dostrzec dwa sygnały — znaki semantyczne, wchodzące ostro w dialog z ideą greckiego mitu, tj. postaci „chłopa”, postępującego za sochą, ciągnioną przez konia i efekt orki: falistą linią układającą się skiby ziemi w sposób zdecydowanie dekoracyjny, daleki od konwencji realistycznej. Występuje też w tym kwartale pewien szczegół słabo widoczny (zwłaszcza w reprodukcji) pośród krzaków, nad końskim łbem. Jest to głowa nieżywego człowieka.

Z góry trzeba założyć, że ogromna większość ludzi oglądających omawiany obraz Bruegla nie spostrzeże opisanego epizodu jako znaku semantycznego lub, co gorsza, potraktuje go opacznie jako symbol poziomej pospolitości, przeciwstawny „wzniosłemu wyczynowi” Ikarą. Na tę fałszywą ścieżkę weszło już bardzo wielu nauczycieli-polonistów, o czym prawie każdy z nas wie z własnego doświadczenia nauczanych lub nauczających. A dzieje się tak wówczas, gdy nie znamy całej malarskiej spuścizny Piotra Bruegla (około 40 obrazów) i przynajmniej znacznej części jego grafik. W solidnie opracowanym albumie można obejrzeć prawie wszystkie reprodukcje prac malarza. Otóż w żadnej z nich, poza jednym jedynym wyjątkiem (rysunkiem wspierającego się na długim kijku najprawdopodobniej włoskiego pastucha w wieku młodzieńczym), nie dostrzeżemy tak bardzo sztywnie wyglądającej postaci chłopca jak w obrazie *Upadek Ikarą*.

Wszyscy chłopcy Bruegla są niezgrabni, straszliwie ociężali. Zarówno starzy jak i młodzi. Nawet jeśli widzimy ich w tańcu czy przy stole podczas zabawy, jawią się na kształt przepasanych powróślem worków ze zbożem, ubrani zazwyczaj w jakąś mało efektowną pod względem kroju i barwy odzież. Twarze prawie wcale nie widać albo też oglądamy ich prostackie rysy fizjonomii, podobnie jak wyraźnie zgrubiałe dłonie. I tylko w jednym jedynym przypadku Piotr Bruegel odszedł od powszechnie stosowanej przez siebie manieri rysowania i malowania chłopów w sposób wręcz karykaturalny. Stąd przydomek malarza — prześmiewcy. Oczywiście niedorzeczny. Ten wielki humanista z całą pewnością nie pokpiwał sobie z chłopstwa, a ukazując jego przedstawicieli (podobnie jak w licznych rysunkach także rzemieślników) z pewnego rodzaju zacięciem werystycznym dowodził niezbitęj prawdy, iż w mniejszym stopniu urodzenie niżli kondycja rzeźbi

ludzkie sylwetki i twarze. Zwłaszcza wyraziście rzeźbi postury tych osobników, którzy wskutek nadmiernego mozółu, poddawani wpływom atmosferycznym (wiatru, spiekoty, mrozu), wykonują najczęściej czynności jednostajne, unieczniające myślenie. Podobnie piętnuje kalectwo, co zauważamy w Brueglowskich wizerunkach żebraków i kalek.

Dlaczego więc oracz w *Upadku Ikara* jest zupełnie inny niż pozostali chłopci Piotra Bruegla? Zauważmy, jakże lekko stąpa za sochą, którą trzyma tylko jedną ręką. Porusza się przy tym krokiem niemalże tanecznym. Twarz jego widać co prawda z profilu, ale jej rysy nie są jak zwykle zgrubiałe. Na głowie ma zgrabnie założony beret. Jest więc całkiem inny niż pozostali chłopci Piotra Bruegla. Lecz to nie wszystko, co zdumiewa w tej postaci. Ten oracz odziany jest w nowiuteńki kostium, jakby dopiero co odebrany od znakomitego krawca. Celowo używam określenia kostium, gdyż ubiór tego chłopca jest czymś wyjątkowo pięknym: czerwona koszula z bufiastymi rękawami, na nią założony rodzaj płaszcza bez rękawów, by można było podziwiać krasę tej wystającej spod niego koszuli. Płaszcz w pasie przecięty, a jego spód układa się w zgrabne fałdy, cały koloru srebrzystoszarego, pończochy czerwonorude, na lewej nodze kładzie się plama białego fartucha w kształcie rombu.

W bezpośredniej percepcji wszystko to ujawnia się w pełnej swej oczywistości.

Przypatrzmy się raz jeszcze widokowi pierwszego planu. Ani w posturze chłopca, ani w stąpieniu konia, zaprzężonego do sochy, nie dostrzeżemy najmniejszego wysiłku, a skiby zaoranej ziemi układają się nie w sposób naturalistyczny, lecz dekoracyjny. Wszystko to razem wzięte wygląda właśnie jak dekoracja, nie zaś fragment rodzajowego obrazu, którym w pozostałych trzech czwartych całości jest omawiane dzieło Piotra Bruegla, przedstawiając głównie morze z różnej wielkości pływającymi obiektami. Największym z nich jest widziany z prawej strony okręt żaglowy. Właśnie przed nim sterczy uniesiona w górę noga ludzka. Druga też jest widoczna, ale mniej, gdyż znajduje się w położeniu prawie poziomym. Na brzegu morza stoi, gapiący się na coś w górze, pastuch z psem przy lewej nodze. Niczym nie poruszone owieczki skubią trawę. Port na dalekim planie z lewej strony widać jak za mgłą. Podobnie zachodzące słońce, sugestywnie porównywalne ze słońcem Moneta ze słynnego obrazu *Impresja. Wschód słońca*. Można by tak wymieniając, podać jeszcze wiele innych elementów rodzajowego obrazu, jak: skały, drzewa, krzewy, ptaki. I tylko jeden z tych szczegółów jest prawie wcale niewidoczny — wspomniana już głowa nieboszczyka, usytuowana nad końskim łbem, nie opodal wysokiego drzewa. Gdyby nie flamandzcy historycy sztuki, pewnie do dnia dzisiejszego nie udałoby się nam domyślić, do czego był ten szczegół obrazu malarzowi potrzebny. Ma on podobno nawiązywać do ludowego przysłowia, które przełożone na język polski traci zapewne wiele ze

swego oryginalnego brzmienia, bo, niestety, nie zachwyca niczym, co przypominać by mogło perły naszej rodzimej paremiologii: „Żaden pług nie zatrzyma się przed trupem człowieka”. Sens owego przysłowia wydaje się jednak całkiem oczywisty — śmierć nie jest w stanie udaremnić koniecznej do utrzymania życia pracy. Obraz Piotra Bruegla jest właśnie apoteozą pracy nie zaś śmierci, choćby najbardziej heroicznej i romantycznej — podobnej lub równej śmierci mitologicznego bohatera. Bo prawdziwym bohaterem na tym obrazie jest chłop, lecz bynajmniej nie jako reprezentant określonej warstwy społecznej, ale jako uosobienie ludzkiej pracy. Krótko mówiąc — tenże chłop występuje po prostu w roli alegorii, dlatego też jego wizerunek jest prowokująco nierealistyczny, jak literackie oraz ikonograficzne wizerunki bogów greckich — wiecznie młodych, zawsze silnych, nie odczuwających zmęczenia nawet przy oczyszczaniu augiaszowych stajni. Chłop Piotra Bruegla jest również młody i piękny, zwłaszcza krasą swego stroju. Przyciąga wzrok także tanecznym krokiem, jakim stąpa za sochą bez najmniejszego wysiłku i napięcia.

Zatrzymajmy się raz jeszcze przy sylwetce tego Brueglowskiego chłopca, żeby uzmysłwić sobie, ileż on przysporzył kłopotów nie tylko egzegetom amatorom, ale także uznanym znawcom sztuki, do których z całym szacunkiem zaliczam Michała Walickiego, odmawiając mu jednak racji jako autorowi poniżej cytowanej wypowiedzi:

Na pierwszym planie ociężali i pogrążony w swej pracy chłop prowadzi pług, orząc płat pola leżący nad zatoką. [...] Wzrok, oślepiiony jarzącą się powierzchnią obrazu, powoli ogarnia i porządkuje rozwijający się scenariusz, a dopiero po pewnym czasie odnajduje małą żalną postać Iłkara, który spada z nieba jak zbuntowany anioł. Jego upadek przechodzi nie zauważony przez ludzi zajętych swą pracą — rolnictwem, hodowlą i nawigacją. Życie płynie dalej nie zakłócone tragiczną śmiercią herosa. (Podkr. moje: L. G.)³.

Oto przykład brutalnej literackiej apercpcji. Historyk sztuki, patrząc na obraz Piotra Bruegla, zobaczył nie to, co widział, lecz to, co „podyktowały” mu rozliczne interpretacje mitu o Ikarze zdecydowanie romantycznej proveniencji. Stąd „zbuntowany anioł”, „tragiczna śmierć herosa” pośród obojętnego mrowiska zajętych przyziemną robotą ludzi, jak ta, którą rzekomo wykonuje „ociężali i pogrążony w swej pracy chłop”. Wszystko to zmyśnione i wyrażone za pośrednictwem frazeologii z czasów Byrona i Mickiewicza⁴.

³ M. Walicki, *Obrazy bliskie i dalekie*, WAiF, Warszawa 1963, s. 77.

⁴ Belgijski pisarz Feliks Timmermans, autor powieści biograficznej o Piotrze Brueglu (*Piotr Brueghel*, przekład Wandy Kragen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962) nie miał najmniejszej wątpliwości co do tego, jaki był stosunek Piotra Bruegla do Iłkara, skoro w jego usta włożył te oto słowa oceniające wyczyn, czy raczej postępek, syna Dedala: „W tamtym krajobrazie [mowa tu o Sycylii — uwaga moja: L. G.] stworzyłem *Upadek Iłkara*. Iłkar jest taki malarzki w tej całej wspaniałości, że się go ledwie widzi. Głowę tkwi w wodzie, widać tylko wierzgające nogi. Nic i nikt nie zwraca na niego uwagi i to jest właśnie największą karą dla tego głupca”. [Podkreślenie

Przypominając sobie wiersz Ernesta Brylla, z całą odpowiedzialnością możemy stwierdzić, że to właśnie on — poeta, nie zaś historyk sztuki — Michał Walicki, potrafił spojrzeć na dzieło Bruegla bezpośrednio, nie ulegając wpływom literackich interpretacji. Zgodnie z przesłaniem wielkiego flamandzkiego malarza za bohatera jego obrazu uznał chłopca i to właśnie dlatego, „że nie patrzy w Ikary”. Ale zareagowali na to „korektorzy”, którzy wszystko wiedzą lepiej, nawet lepiej od samego autora. Oni to „poprawili” poetę — co bardziej komiczne — sami o tym nie wiedząc. Nie ma jednak w tym paradoksie nic z metafizyki. Banalny skutek niekompetencji.

Będąc sprawiedliwym, trzeba tu jednak zauważyć, że i Ernest Bryll, chociaż w dziele Bruegla dostrzegł ważką rolę chłopca, to potraktował go z całą dosłownością jako człowieka czynu, który „nie patrzy w Ikary”, więc go „mijają [...] w pieśni”. Jest to więc ktoś z krwi i kości, mimo że ukazany w perspektywie historycznej, tymczasem — jak starałem się to wykazać — ów chłop z obrazu Bruegla jest postacią alegoryczną, nie realistyczną. Służy przedstawieniu apoteozy pracy, tej codziennej, systematycznej, koniecznej — będącej przeciwieństwem porywów i wzlotów oraz heroicznych klęsk. Taką niedokładność czy nieprecyzyjność można jednak zrozumieć i wybaczyć, gdyż w gruncie rzeczy chłopcy i chłopstwo w poezji Ernesta Brylla odgrywają zawsze podwójną rolę: realną i symbolizującą różne ludzkie przymioty, głównie zaś prostotę, pracowitość, prawość.

Kończąc omawianie wiersza E. Brylla, nawiązującego do dzieła wielkiego malarza, pragnę zwrócić uwagę na okazję wyjaśnienia podczas lekcji dwóch kwestii związanych z wiekiem i przydomkiem mistrza oraz z pisownią jego nazwiska. Dla mnemotechnicznego zapamiętania okresu życia Piotra Bruegla warto uzmysłwić uczniom, że był on współczesny Janowi Kochanowskiemu, aczkolwiek nie rówieśny, o około 5 lat od autora *Trenów* starszy, gdyż przypuszczalnie urodzony blisko roku 1525; zmarł w 1569. Żył więc krótko, najwyżej 44 do 45 lat. Więc jeśli u Brylla czytamy „Brueghel, co osiwiiał, pojmując ludzi”, wiemy, że nie chodzi w tym przypadku o starca, lecz o człowieka wielce zatroskanego. Przydomek Starszy nie odnosi się do sędziwego wieku malarza, natomiast określa jego pierwsze miejsce w genealogii rodziny artystów o nazwisku identycznego brzmienia, ale różnej pisowni. Autorytatywne ustalenie tej pisowni znajdujemy w publikacji R. Genaille'a: *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego* (WAiF, Warszawa 1975, s. 34-35 i 37-40). A zatem nazwisko założyciela rodziny pisze się Bruegel (w dopełniaczu: Bruegla); zaś jego synów i wnuków Breughel. W

moje: L. G.], s. 173. A jeszcze wcześniej, na s. 162, czytamy jak Piotr Bruegel w myślach pokpiwa sobie z naśladowającego niewolniczo mistrzów włoskich swego rodaka, Flamanda, Fransa Florisa, który w swym obrazie przedstawił Ikara jako herosa: „Biedny kontrabasie — szepnął z litością — biedny grzybie, żywiący się Michałem Aniołem, biedny Ikarze, wznoszący się na woskowych skrzydłach w górę, do słońca, które ci je stopi — na jednym z obrazów nadreńskich narysował tego biednego głupca — wszyscy malarze renesansu są z tej samej gliny”.

kolejności są to: Breughel Pieter II młodszy (ur. w 1564 w Brukseli, zmarły w roku 1638 w Antwerpii), zwany Piekelnym; Breughel Jan zwany Aksamitnym (ur. w 1568 r. w Brukseli, zmarły w 1625 r. w Antwerpii); Breughel Pieter III, syn Pietera II (ur. w r. 1589, zm. w r. 1638); Breughel Jan II młodszy (1601-1678); Breughel Abraham, zwany Neapolitańczykiem (1631-1690).

Wracając teraz do skojarzenia nazwisk Jana Kochanowskiego i Piotra Bruegla jako ludzi tej samej epoki, warto sobie uświadomić i to, że mniej więcej w tym samym czasie, bo około roku 1550, obydwaj przebywali we Włoszech. Jednakże Bruegel w porównaniu z Janem Kochanowskim okazał się większym podróżnikiem, gdyż nasz poeta podczas europejskiej peregrynacji dotarł zaledwie do Padwy, tymczasem Piotr Bruegel przebył w swej wędrówce kilkaset kilometrów dalej na południe, aż do końca Półwyspu Apenińskiego, a nawet na Sycylię. To ich niewątpliwie od siebie różniło. Ale też jest coś, co obydwu tych wielkich artystów, reprezentantów różnych kultur narodowych, pozwala ze sobą porównać, a mianowicie — brak pozytywnej reakcji na sztukę malarską włoskiego renesansu, zarówno całego okresu quattrocenta (XV w.) oraz pierwszej połowy cinquecenta (XVI w.).

Okolo roku 1550 ustaliła się już gruntownie sława takich mistrzów, jak: Masaccio (1401-1428), Piero della Francesca (ok. 1415-1492), Antonello da Messina (1430-1479), Antonio Pollaiuolo (ok. 1430-1498), Giovanni Bellini (1430-1516), Andrea Mantegna (1430-1506), Sandro Botticelli (1444-1510), Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Leonardo da Vinci (1452-1519), Michał Anioł (1475-1564), Giorgione (ok. 1477-1510), Rafael Santi (1483-1520), Vittore Carpaccio (ok. 1465-1526), Tycjan (ok. 1488-1576).

Prawie wszyscy z wymienionych, oprócz Michała Anioła i Tycjana (obaj z ósmym krzyżykiem na karku), nie żyli już na początku drugiego półwiecza cinquecenta. Byli więc klasykami dla znawców malarstwa we Włoszech i w krajach Zachodu. I oto rzecz zdumiewająca. Jan z Czarnolasu ani słowem nie napomknął w swych dziełach o żadnym z nich ani też o arcymistrzu późnego średniowiecza, Giotcie, którego freski mógł podziwiać w padewskiej Capella del Arena, podobnie jak konny pomnik kondotiera — dzieło słynnego Donatella. Bruegel zaś, co również zdumiewające, napatrzywszy się zapewne do woli na dziesiątki lub setki obrazów najznamienitszych mistrzów włoskich, żadnego z nich w najmniejszym stopniu do końca swego życia nie naśladował, choć właśnie już na początku XVI wieku zaczęła się we Flandrii namiętna italianizacja rodzimego malarstwa. Przewdziwna to powściągliwość wobec malarstwa włoskiego obu prawie rówieśnych sobie artystów: Flamanda i Polaka. Z przyczyn wszelako absolutnie różnych. Kochanowski naprawdopodobniej malarstwem w ogóle się nie interesował, a już na pewno nie pasjonował tą sztuką choćby w niewielkim stopniu, natomiast całym sercem malarstwu oddany Piotr Bruegel okazał się po prostu tylko wielce

odporny na italianizację, demonstrując to wręcz prowokacyjnie wobec panującej we Flandrii mody. Jego zachowawczość nie zepchnęła go jednak na margines rynku sztuki w Antwerpii. Odnosił na nim znaczne sukcesy, podobnie jak później w Brukseli. Co więcej, mimo swej zachowawczości, okazał się humanistą na wskroś nowoczesnym, dla którego wielkością nie kwestionowaną na świecie była przyroda jako warunek bezwzględny zaistnienia i trwania życia ludzkiego. Rzec by można, że był on humanistą ekologicznym, wyprzedzającym swoją epokę o kilka stuleci. Toteż powróciwszy z Włoch do swego kraju, nie malował bynajmniej wyidealizowanych portretów ludzi, lecz „portrety” Alp, którymi podczas swej podróży się zauroczył. A także portrety zatok morskich i portów. Wykonywał setki takich rysunków, następnie grawerowanych w dużych ilościach egzemplarzy na sprzedaż. Co się zaś tyczy postaci ludzkich, to w przeciwieństwie do tych malowanych przez mistrzów włoskich, przedstawiał je albo jako mikroskopijne sylwetki, pogrążone w głębokim tle monumentalnych górskich krajobrazów lub jako realistyczne, siermiężne wizerunki pospolitaków ze środowisk chłopskich, rzemieślniczych, żebraczych albo skarykaturowane postacie karnawałowo-alegoryczne czy wreszcie, za przykładem Hieronima Boscha, hybrydy ludzko-zwierzęce. Mowa tu ciągle o rysunkach i grafice, gdyż właściwie tylko przez około dziesięć lat Piotr Bruegel Starszy malował. Natomiast dwie trzecie twórczego życia poświęcił rysowaniu oraz grawerowaniu. Ale ta dziedzina twórczości mistrza jest stosunkowo mało znana, chociaż była najobfitsza w porównaniu z czterdziestoma zaledwie obrazami malarskimi, z których aż jedną trzecią można obejrzeć tylko w jednym wiedeńskim muzeum.

Część druga

Nazwisko Bruegla przeobraziło się w ciągu ostatnich dwóch stuleci z nazwy osoby w swoistego rodzaju kategorię kulturoznawczą. Stało się na całym świecie elementem uniwersalnego języka ludzi wykształconych. Niczym w łupinie z orzecha — in nuce — zawiera się w nim coraz bardziej wzbogacony subiektywnym doświadczeniem uroku i mądrości dzieł mistrza ładunek intelektualno-estetyczny. W komunikacji międzyludzkiej spełnia on rolę detonatora wyobraźni, wiedzy i emocji. Nic zatem dziwnego, że jako takie właśnie nazwisko Bruegla stało się również wehikułem asocjacji literackich. Po raz pierwszy w literaturze polskiej przywołał je Adam Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, wymieniając w tym samym fragmencie poematu również innego malarza Flamanda — Jakoba von Ruisdaela (lub Ruysdaela):

Włochy były, są, będą ojczyzną malarzów,
Stąd też oprócz Brejgela, lecz nie van der Helle,
Ale pejzażyści (bo są dwaj Brejgele),

I oprócz Ruisdalla, na całej Północy
gdzie był pejzażysta który pierwszej mocy?

Trudno na podstawie tych kilku enigmatycznych zdań domniemywać coś więcej na temat wiedzy miłośnika krajobrazów, autora ich opisów w *Sonetach krymskich*, o znajomości przezeń Bruegla Starszego, jak tylko to, że odróżniał go Mickiewicz od jego syna, Piotra Młodszeo — zwanego też Piekielnym — „van der Helle”. Czy jednak znał dzieła Piotra Bruegla Starszego? Najprawdopodobniej tak, na pewno jednak niewiele z nich. Najwyżej dwa lub trzy, gdyż na drodze swoich podróży po Niemczech, Włoszech, Francji i Szwajcarii nie mógł oglądać zbyt wielu, bo i dzisiaj suma ich wszystkich w wymienionych tu krajach nie przekracza bodajże sześciu. Musiały one jednak na pewno zauroczyć go swoimi krajobrazami, o czym świadczyłby cytowany fragment *Pana Tadeusza*.

Pamiętajmy jednak ciągle o tym, że inspirujący nas do tych poszukiwań fragment *Pana Tadeusza* nie wyraża opinii jakiegoś erudyty i konesera dzieł malarstwa, lecz niespełna trzydziestoletniego poety przebywającego od niedawna w krajach zachodniej Europy.

Taki był skromny początek zaistnienia nazwiska Bruegla w polskiej literaturze, ale za to w dziele najwyższego lotu. Odbyło się to niewiele dawniej niż przed stu sześćdziesięciu laty. W innych krajach literackie nobilitowanie Bruegla Chłopskiego nie nastąpiło wcale wcześniej niż w polskiej literaturze. Właściwie później, bo dopiero w drugiej połowie ubiegłego wieku w dziełach belgijskiego i francuskiego pisarza, tj. w powieści Charlesa de Costera *Dyl Sowizdrzał* oraz w utworze Romain Rollanda *Colas Breugnon*.

Epopeja historyczna Costera przedstawia Flandrię z II połowy XVI wieku, kiedy ta znajdowała się w jarzmiącym ją ucisku namiestnika władców hiszpańskich (Karola V, a po jego śmierci — Filipa II). Żył wtedy i tworzył najpierw w Antwerpii, a potem w Brukseli Piotr Bruegel. W ostatnich dwóch latach jego życia rozpętał się w Niderlandach krwawy terror pod wodzą księcia Alby — dowódcy hiszpańskich oddziałów represyjnych. Znalazło to swoje odbicie w takich półtonach artysty, jak: *Spis ludności w Betleem*, *Rzeź niewiniątek* czy *Triumf śmierci*, ale również paralelnie malował w owym czasie Bruegel obrazy groteskowe. One to właśnie znajdują odzwierciedlenie w powieści Costera tworząc w niej istic Brueglowską atmosferę:

Rzemieślnicy, włóczykije, nędznicy, pułk uczujących darmozjadów, włóczących się leniwie po traktach i gotowych pójść na szafot niżli zająć się pracą [...], wędrująca dwunastka ślepców, skarżących się na głód i pragnienie; oprawcy podpalający stopy prochem strzelniczym, rajтары szwendający się po całym kraju i grabiący lud, mnich z tłustymi wargami, objadający się mięsem, łysy kurdupel z wylupiastymi oczami i srogą twarzą, wykonujący skoki tyłem i nędzne staruchy, klepiące zdrowaśki, które, idąc boso tyłem, podjęły się za florena odkupić winy znanych dam.

Wszystkie te postacie albo do nich bardzo podobne stworzył właśnie Bruegel. Zainspirował on także Romain Rollanda, w powieści którego występują

sceny jakby żywcem przeniesione ze znanych nam grafik w rodzaju *Walka Karnawału z Postem*:

Toczy się wózek postu, króla rybojadów. Blade, zielone, nachmurzone, wychodzone, drzące postacie w sutannach i myckach albo o rybich głowach. Ileż ryb! Jeden w ręku ma karpie czy dorsze, inny na widelcu nasadzone kielbie; u trzeciego na ramieniu głowa szczupaka, z której wystaje płetwa, a on uwalnia się od brzemienia, piłą rozpruwając sobie brzuch pełen ryb.

Obraz ten uzupełnia się wzajemnie z miedziorytem Bruegla *Wielkie ryby pożerają mniejsze*. Ale oto i triumfatorzy, bohaterowie dnia!

Na tronie z szynek, pod baldachimem z uwędzonych ozorów pojawia się Kielbasiana królowa, ozdobiona serwolatkami, w naszyjniku z parówek, które kokieteryjnie przebiera swoimi grubymi paluchami, otoczona hajdukami, białymi i czarnymi kielbasami, które pułkownik Tłustokielbasy wieździe do zwycięstwa. Uzbrojeni w szpile do rożna oraz igły do szpikowania mięsa, są oni okazałej postury, utuczeni i błyszczący od tłuszczu. Lubię też tych dygnitarzy, którzy zamiast brzucha mają kocioł lub zamiast tułowia upieczony paszтет⁵.

Literackością przepojone były dzieła Bruegla od samego zarania jego twórczości. Ich narracyjność, alegoryczność, metaforyczność, groteskowość dały im prawo obywatelstwa do zaistnienia w świecie literatury. Dziwić się przeto raczej wypada niż beznamytnie konstatować fakt ich późnego stosunkowo zaistnienia w utworach literackich oraz w ogóle w szeroko pojętym piśmiennictwie, m.in. naukowym, popularnonaukowym, w publicystyce. Sprawiała to przede wszystkim niska ich znajomość w porównaniu z tą dzisiejszą potencjalną możliwością zapoznawania się z nimi głównie dzięki prawdziwej rewolucji poligraficznej i w dziedzinie elektronicznych środków przekazu. Wszelako są to ciągle możliwości potencjalne, w których urzeczywistnieniu najdonioślejszy udział może mieć szkoła. Niekoniecznie wyłącznie w osobach nauczycieli polonistów lecz także z dobrym skutkiem miłośników i znawców malarstwa — historyków, geografów, katechetów, nie mówiąc już o prowadzących zajęcia z wiedzy o sztukach plastycznych. Odnosi się to, oczywiście, do popularyzowania nie tylko Bruegela, ale osobliwie jednak głównie jego, gdyż może on stać się przykładem formowania się ogólnoswiatowego języka uniwersalizującego światopogląd ludzi w zasadniczych kwestiach aksjologicznych.

Nie będzie to jednak łatwe, jakby się mogło zdawać. Dopóki bowiem nie przeważą bezpośrednie poznanie dzieła Bruegela nad jego szeroko pojętą piśmienniczą prezentacją (tak literatów, jak i historyków sztuki) zdarzać się będą „epistemologiczne” karambole w rodzaju interpretacji opowiadania Jarosława

⁵ Wszystkie cytaty pochodzą z interesującej monografii autorstwa K. A. Szachowa: *Tworczwo wielkich europejskich chudożników XV-XVIII wieków*, Kijów 1979, w przekładzie na j. polski dyplomantki z mojego seminarium licencjackiego w Punkcie Konsultacyjnym Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Szczecińskiego w Gorzowie Wlkp. — pani mgr (filologii rosyjskiej) Wandy Bronowickiej. Tłumaczenie to wykonane zostało w r. 1994.

Iwaszkiewicza *Ikar*. Napisał je autor *Starej cegielni* w roku 1945 jako utwór jeden z wielu, całkowicie odrębny, lecz publikując go w jedenaście lat później w trzynomowym zbiorze opowiadań, potraktował w sposób widoczny gołym okiem jako środkową część tryptyku — łącznie z wymienioną tu *Starą cegielnią* i z powstałym w roku 1946 *Młynem nad Lutynią*. Tryptyk ten przedstawia śmierć trzech bardzo różniących się od siebie młodych mężczyzn, z których najstarszy nie przekroczył dwudziestego szóstego roku życia (Wacek). Młodszym jest najwyżej szesnastoletni Michaś, najmłodszym zaś trzynastoletni Jarogniew. Jak powstawał ów tryptyk? Najpierw, bo już w roku 1943, napisał Iwaszkiewicz opowiadanie na temat bohaterskiej śmierci młodego jednookiego inwalidy, którego nie przyjęto do wojska nawet po wybuchu wojny polsko-niemieckiej, człowieka uważanego powszechnie i przez siebie samego za osobnika godnego pogardy, łobuziaka i złodziejzka. Ale to właśnie on złożył ofiarę życia, by ocalić całkiem mu nie znanego konspiratora, którego — w odróżnieniu od siebie — uważał za jednostkę wartościową. Nazwał tajemniczego Karola kwiatkiem i bohaterem. Z wydobytym z ziemi pistoletem w ręku powstrzymał atak Niemców na kryjówkę Karola, umożliwiając mu ucieczkę ze starym dozorcą cegielni — Antonim, którego z zemsty zadenuncjowała własna żona jako człowieka ukrywającego rannego zbiega. Taka była cena ocalenia przez Wacka dwóch całkiem mu obcych ludzi. Cena wysoka, ale nie bezsensowna. Ta śmierć najwyraźniej uszlachetniła w oczach autora jego bohatera. Nobilitowała zwłaszcza ludzką szlachetność, która jest w stanie objawić się nawet w duszy kaleki — nędzarza, kogoś powszechnie postpowowanego. Przykład takiej śmierci miał w okresie przesilenia losów faszystowskich Niemiec nieść ze sobą otuchę i przekonanie, że w ofierze dobrej sprawy cena życia nie może być nigdy za wysoka.

Stara cegielnia jest jedynym opowiadaniem o śmierci, napisanym przez Jarosława Iwaszkiewicza podczas okupacji. Następne, objętościowo mniejsze (pięciostronicowe), bo stanowi tylko jedną czternastą jego część, powstało w roku 1945, tzn. już po wyzwoleniu Pruszkowa i okolic — zaledwie w trzy i pół miesiąca po powstaniu warszawskim — jest także opowiadaniem o śmierci, ale o śmierci nie uzasadnionej żadną potrzebą. Najwyraźniej o tym napisał autor w zakończeniu *Ikara*.

Ci, co zginęli w walce, ci, co wiedzieli, za co giną, mieli może w tym pociechę, że śmierć ich ma jakiś sens. Ale iluż było takich, jak mój Ikar, co tonęli w morzu zapomnienia z o k r u t n e g o w s w e j b e z m y ś l n o ś c i p o w o d u (podkr. moje: L. G.)⁶.

Obraz Bruegela miał wskazywać na analogię śmierci syna Dedala ze śmiercią Michasia. Miał uprzytomnić, jakże obydwie te śmierci były bezsensowne

⁶ Wykorzystuję w swoim opracowaniu stosowne teksty J. Iwaszkiewicza z pierwszego powojennego wydania: *Opowiadania 1918-1953*, Czytelnik, Warszawa 1956, t. II; tu s. 386.

„z okrutnego w swej bezmyślności powodu”. Z jakiego powodu poniósł śmierć Ikar, wyjaśnia to mit. A Michaś? Autora opowiadania prześladował taki oto obraz „Michasia kręcącego głową, jak gdyby powiedział: «Nie, nie, to tylko ta książka temu winna... już teraz będę uważał...»” Książka jest tu niewątpliwie symbolem idei, fascynacji, która niesie ze sobą śmierć. W kontekście zdarzeń przedstawionych w opowiadaniu domniemane postanowienie porwanego przez gestapowców Michasia („teraz będę uważał”) jest naturalnie refleksją po niewczasie, gdy się już odbyła hekatomba młodzieży polskiej (głównie podczas powstania warszawskiego), także refleksją samego pisarza, obserwatora tejże hekatombi, przypisującego sobie tę przewagę nad współczesnymi, że on dostrzegał te śmierci wcale niekonieczne, jak śmierć Michasia, gdy tymczasem „zniknięcie tego człowieka nie znaczyło nic dla nikogo. Ja jeden zauważyłem, że Ikar utonął”⁷. Czy miałoby to jedynie dowodzić, że artyści: tak malarz (Bruegel), jak i pisarz (Iwaszkiewicz) są po prostu bardziej spostrzegawczy i wrażliwi na ludzkie tragedie niżli ogół? Taki wniosek byłby iście romantycznej natury. Czytelnik gotów mu się poddać, gdy pod koniec opisu obrazu Bruegla narrator konstatuje: „Jeden tylko poeta czy malarz ujrzał tę śmierć i przekazał ją potomności”⁸.

Wymowę tego utworu kreuje jednak nie sama tylko autonomiczna jego treść, lecz przede wszystkim forma kompozycji tryptyku tworzonego w ciągu czterech lat (1943-1946), w którym *Ikar* po ukazaniu się opowiadania *Młyn nad Lutynią* zajął centralne miejsce między nim i wcześniej powstałą *Starą cegielnią*. Tryptyk ten nie został więc skomponowany według z góry założonego planu. Zrodził się z konieczności, jakby z powodu zachwianej równowagi między dwoma utworami, z których pierwszy przedstawiał śmierć uzasadnioną, nie pozbawioną sensu, drugi zaś śmierć niekonieczną, niepotrzebną, bezsensowną. Śmierć malca w *Młynie nad Lutynią* jest najbardziej dramatyczna i tragiczna zarazem, porównywalna z tymi zgonami, które znamy z greckich tragedii Sofoklesa. Dziadek musi pozbawić życia swego wnuka, bo ten, zmyśliwszy sobie, że jest synem Niemca, zadenuncjował żandarmom księdza Polaka i zagrażał jako konfident jeszcze wielu innym. Jak na ironię okazało się, że jego naturalnym ojcem był polski dziedzic z Hilarowa, dawny kochanek babki Durczokowej. Dziadek niemalże jak Abraham, tyle że nie z nakazu Boga, lecz kierując się sumieniem i poczuciem winy, iż istota zrodzona z jego krwi stanowi śmiertelne zagrożenie dla życia niewinnych ludzi, nie zawaha się powiesić wnuka, zmusiwszy go przedtem, żeby się ubrał w brązową koszulę Hitlerjugend i założył na ramię czerwoną opaskę ze swastyką. Tak oto dokonała się śmierć konieczna. Śmierć, która niczym gorące żelazo wypalić miała z żywego ciała miazmaty wrażej ideologii, zatruwającej dusze podatnych na nią infantylnych osobników (w tym konkretnym przypadku po

⁷ *Op. cit.*, s. 386.

⁸ *Ibidem*.

prostu dziecka). Śmierć Jarogniewa jest w literaturze polskiej opisem wyjątkowo wstrząsającym:

W tej chwili Jarogniew poczuł pętlę sznurka na szyi i zrozumiał. Krzyknął nagle: — Dziadku — i rzucił się w silnych rękach młynarza. Ale Durczok szybko przerzucił koniec sznurka przez wybrany konar sosny, gwałtownie pociągnął do góry i przykręcił sznurek do sęczka przy ziemi. Cień wątego chłopca wzniósł się trochę nad ziemią, zdławiony głos umilkł nagle, nogi drgnęły parę razy — i potem wszystko zawisło w bezwładnym i chłodnym milczeniu⁹.

Śmierć Jarogniewa, wzbudzająca gorycz w czytelniku, jawi się jednak jako śmierć konieczna¹⁰, bo stawiająca tamę śmierci innych, niewinnych ludzi. I tak oto w rozwijającym się niemalże na naszych oczach procesie powstaje tryptyk śmierci, z główną centralną jego częścią, której sens współtworzą boczne skrzydła; obydwa przedstawiają rodzaje śmierci bardzo zróżnicowane, uzasadnione jednak potrzebą lub koniecznością. Tym wyraźniej odcina się od nich obraz śmierci niepotrzebnej i niekoniecznej. I takie jest główne przesłanie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Ikar*, nie zaś wszelakiego rodzaju postromantyczne ideologie, gloryfikujące artystę czy też osobników o tzw. artystycznej duszy oraz śmiałków nie biorących pod uwagę realności, którą wszyscy powinni nie tylko dostrzegać, ale i wielce ją poważać. Bruegel, na którego się Iwaszkiewicz powołuje, najwyraźniej w swoim dziele *Upadek Ikara* odwrócił schemat romantycznego myślenia. Dlaczego to niby wszyscy mają dostrzegać Ikary, gdy te wartogłowy — jakby powiedział Bryll — nie liczą się z realnością, którą stanowi także większość ludzi oraz ich styl życia?

Jarosław Iwaszkiewicz, pisząc swoje opowiadanie *Ikar*, nie był chyba w sposób jednoznaczny zdecydowany, za jakim opowiada się poglądem: tym wyrażonym przez romantycznych egezetów mitu czy przez Bruegla. To wahanie zawisło w *Ikarze* gdzieś pomiędzy enigmatycznym, niejasnym w swej intencji opisem obrazu a dramatycznym stwierdzeniem w zakończeniu, że śmierć Michasia była całkowicie bezsensowna. Ta niejasna sytuacja sprawiła, że do dzisiejszego dnia

⁹ *Op. cit. (Młyn nad Lutynią)*, s. 352-353. Temat do tego opowiadania zawdzięczał pisarz bliżej nie znanemu Władysławowi Kuświkowi, któremu oficjalnie złożył podziękowania w pierwszym wydaniu utworu z r. 1956.

¹⁰ Wyjątkowo niedorzeczna w tym kontekście okazuje się wypowiedź Jana Walca w jego nastawionym i jawnie tendencyjnym artykule na temat twórczości J. Iwaszkiewicza *Mefisto z kwiatem glicynii*, [w:] *Wielka choroba*, WSiP, Warszawa 1992, s. 82: „Choć akcja wielu utworów pisarza toczy się w okresie II wojny światowej, nie natknijmy się na ani jedną scenę, przedstawiającą sensowną walkę ze złem, scenę pozwalającą żywić jakkolwiek nadzieję. I jeśli opisującemu Oświęcim Borowskiemu czyniono zarzuty z pominięcia tego wszystkiego, co mogłoby o człowieku świadczyć dobrze, tym bardziej trzeba je odnieść do Iwaszkiewicza, który podczas toczącej się wojny nie dostrzegał najmniejszych nawet przejawów ludzkiego heroizmu, a rozsmakowywał w opisach potworności, łącznie ze stworzeniem swoistego odpowiednika Pawlika Morozowa, chłopca z Poznańskiego, który wstąpiwszy do Hitlerjugend donosił na najbliższych, aż własny dziadek musiał go wreszcie zabić”.

powtarzają się w szkole całkiem niedorzeczne interpretacje, które fałszują nie tyle mało czytelną intencję Iwaszkiewicza, co treść obrazu Bruegla. A to już nie jest niczym usprawiedliwione, choć logicznie tłumaczy się nieznaną historią dzieła wielkiego Flamanda. Iwaszkiewicz, według mnie, swój błąd naprawił, tworząc właśnie rzeczony tryptyk śmierci. Cóż jednak z tego, kiedy jako część środkowa owego tryptyku chyba tylko trzykrotnie ukazał się *Ikar* w zespole wskazanych już tu opowiadań: *Stara cegielnia* i *Młyn nad Lutynią*. Nikt zresztą nie jest zobowiązany odczytywać tego utworu wspólnie z dwoma innymi, zwłaszcza zaś uczniowie, a nawet nauczyciele, których w pewnym stopniu ogranicza kanon lektur szkolnych. Tryptyk jako taki ukazał się po raz pierwszy w druku dopiero w roku 1956. Sądzę, że Iwaszkiewicz po pewnym czasie zorientował się, iż sprawy z interpretacją *Ikar*a, wskutek upowszechniania go w szkole, poszły w złym kierunku. O tym świadczyłaby jego powściągliwość związana z publikowaniem tego utworu. Po prostu w różnych wyborach opowiadań — na pewno zgodnie z wolą autora — *Ikar* się nie ukazywał. Dopiero przed śmiercią, wydając utwory zebrane, pisarz zgodził się ponownie na jego druk w ustalonej — jak się okazuje — raz na zawsze kolejności: *Stara cegielnia*, *Ikar*, *Młyn nad Lutynią*.

Gdy wypowiadam swoją opinię o *Ikarze* jako opowiadaniu, które, mimo przywoływaniu Bruegla, niezbyt zdecydowanie wyraża przesłanie malarza, jednocześnie stwierdzam, że ten utwór Iwaszkiewicza przenika na wskroś Brueglowska atmosfera w najbardziej dosłownym znaczeniu. Czerwcowy wieczór w Warszawie jest tak samo cudowny jak ten przedstawiony w *Upadku Ikar*a. Natura obdarza szcudrobliwie miasto, które doznało uszczerbku („zniszczone mury”) podczas działań wojennych i Polaków zmaltretowanych jazdą w zatłoczonych tramwajach:

Piękny letni wieczór zapadał nad Warszawą, różowe blaski rzucały ozdobne cienie na zniszczone mury. [...] Gdy patrzyło się w tym momencie na ulice Warszawy, ożywione i piękne czerwcową pogodą, przez chwilę wydawać się mogło, że miasto wolne jest od okupanta¹¹.

[...] W ogródku, zapelnionym do ostatnich miejsc na ławkach przez starych i młodych, ćwierkały wróble, równie gęsto osadzone na wątłych drzewach — wszystko to zanurzało się powoli w niebieskim mroku letniego wieczoru¹².

Koloryt jakby dosłownie przeniesiony z obrazu Bruegla. A także atmosfera pewnego rodzaju senności również proveniencji Brueglowskiej z *Upadku Ikar*a.

Niewzruszalność i obojętność natury wobec najdramatyczniejszych losów ludzkich tak w obrazie Bruegla, jak i u Iwaszkiewicza, bardzo wyraźnie demonstruje się w trzecim opowiadaniu z tryptyku śmierci, gdy mowa o Lutyni:

Po raz pierwszy ujrzałem tę rzeczkę w maju 1945 roku, w parę dni po zawieszeniu broni. Płynęła rączo przewijając się to w tę, to w ową stronę wśród swoich zielonych brzegów. Chciało się

¹¹ *Op. cit. (Ikar)*, s. 393.

¹² *Op. cit.*, s. 384.

zejść ku niej, aby jak najprędzej zmyć w tej czystej, zimnej wodzie cały brud, całą krew, jaka zdawało się przykrywała ciało po tych okropnych dniach. Niezmienna obojętność tej rzeczki ujętej w ramy zielonego lasu była — czy zdawała się być — czymś pocieszającym. Gdy zszedłem ku rzeczulce, pomyślałem, że ot odnalazłem się w zakątku, wyjętym spod krwawych praw, nie tkniętym ręką złowrogięgo losu; uśmiechniętym dzisiaj jak się uśmiechał — zielono i niebiesko — przez wszystkie lata¹³.

Iście Brueglowski jest też sposób przedstawiania przez Iwaszkiewicza plebejskich bohaterów. Bez najmniejszego cienia inteligenckiego wobec nich protekcjonalizmu czy estetycznego dystansu lub — broń Boże — kpiny z pozowania prostaczków na lepsze towarzystwo. Wyczuwa się najwyżej pełen ciepła uśmiech artysty w momentach ich słabości, gdy wypadają niezgrabnie w gestach, ruchach i w sposobie wysławiania się, co wzbudza jednocześnie szacunek dla pisarza za jego iście benedyktyńską cierpliwość w drobiazgowym zbieraniu informacji o tym środowisku — z całą pewnością osobiście, nie zaś z jakichś lektur czy notatek asystentów-sekretarzy. Doszedłem do tego przekonania dokładnie analizując typy plebejskich bohaterów *Starej cegielni*. Okupację spędziłem w Pruszkowie, będąc wówczas rówieśnikiem dwunastoletniego Jasia i obserwatorem identycznych postaci, jaką jest główny bohater — jednooki Wacek. Zwłaszcza opis zachowania tych bohaterów nad glinianką jest absolutnie wiarygodny. Tak jak najwiarygodniejsze są przedstawione zdarzenia z ich życia, a zwłaszcza wypowiedzi. Gdy na przykład Wacek wyjaśnia, że przyczyną jego kalectwa był „kalafiorek”, jestem przekonany, że nawet dobry językoznawca nie zrozumie, o co chodzi. A jest to po prostu łacińska nazwa *kalium chloratum*, który przed świętami Wielkanocy zakupowała w drogeriach pruszkowska smarkateria i kawalerka młodszych i starszych podrostków, żeby używać owego środka jako materiału wybuchowego. W tym celu trzeba było zdobyć możliwie jak największy klucz do kłódki, koniecznie w środku wydrążony. Nasypać owego „kalafiorka” (tak się tę łacińską nazwę zniekształcało) do otworu klucza, zatkać to gwoździem z obciętym na płasko ostrzem i palnąć główką tegoż gwoźdźca o mur. Sam klucz musiał być oczywiście umocowany na jakimś możliwie długim metalowym pręcie, żeby eksplozja nie poraniła amatora palby. Wybuch często rozrywał te klucze. Zdarzył się ten wypadek także Wackowi i wówczas stracił on oko, właściwie bardziej wskutek zlekceważenia tej kontuzji przez matkę niż przez samą kontuzję. Za późno zaprowadziła go do lekarza. Uważni czytelnicy *Kwiatów polskich* Tuwima być może zapamiętali, że to on pierwszy użył nazwy „kalafiorek” w powstałym w Nowym Jorku utworze. Jednakże Iwaszkiewicz pisząc *Starą cegielnię* jeszcze wówczas poematu swego przyjaciela nie znał. Ale kto wie, czy nie od niego dowiedział się po raz pierwszy o kalafiorkowej palbie łódzkich chłopaków z czasów sprzed pierwszej wojny. Musiał jednak tego osobiście doświadczyć jako obserwator chłopackiej

¹³ *Op. cit.* (*Młyn nad Lutynią*), s. 391-392.

obyczajowości w Pruszkowie lub gdzieś w pobliżu między Pruszkowem a Leśną Podkową, w której mieszkał (Stawiska stanowiły jej część).

Co się tyczy opisów gestów i ruchów, są one w swojej naturalistycznej formie niezrównane, bo będąc przecież przemyślnie literackie często naprowadzają nas na jakieś uogólnienie. Oto pozornie całkiem bezzasadnie czy nawet bezsensownie pisze autor o swoim bohaterze, Wacku, że chcąc jak najszybciej wydobyć z ziemi zakopany niegdyś pistolet, zaczął „grzebać łapami, pazurami, palcami”. Następne zdanie wyjaśnia ten pozorny nonsens:

nachylił się nad ziemią, przypłaszczył pod krzakami i pracował jak pies dobierający się do nory królików. Twarz mu się ścięła w jeden wyraz bezmyślnego wysiłku (podkr. moje: L. G.)¹⁴.

I tak oto dzięki opisowi pewnego szczególnego przypadku ekstermalnego zachowania bohatera dochodzimy do uogólniającego wniosku na temat kształtowania (wręcz rzeźbienia) przez otępiający mózół ludzkich sylwetek i twarzy, o czym nie zawsze z pożądanym skutkiem przekonuje od ponad czterech stuleci Piotr Bruegel Starszy — wielki humanista — niewątpliwie duchowo powinowaty Jarosława Iwaszkiewicza.

¹⁴ *Op. cit. (Stara ciegielnia)*, s. 375.