

WSPÓŁCZESNY WIERSZ MALARSKI. BRUEGHEL (II) STANISŁAWA GROCHOWIAKA

ALINA BIAŁA

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Jan Kochanowski University of Kielce
alina.biala@ujk.edu.pl
ORCID: 0000-0001-7343-4094

Proustowskie rytuały patrzenia nie na to, co jest, ale na to, co się staje dzięki spojrzeniu przekształcającemu rzeczywistość obrazu we własną, artystyczną fikcję.¹

MARIA POPRZĘCKA

[...] tak naprawdę to chciałbym być tylko malarzem. Jak malarz z ostawionej anegdoty Boya, biję głową o ścianę i wołam: „Boże, Boże, dlaczego nie dałeś mi talentu?”.²

STANISŁAW GROCHOWIAK

Wprawdzie los nie obdarzył Stanisława Grochowiaka talentem do malowania, ale za to ofiarował mu talent pisarski. Niespełnionemu marzeniu poeta dawał upust na gruncie literatury, podejmując różnorodne gry z malarzami, ich dziełami i środkami malarskiej ekspresji³. W twórczości inspirował się obrazami Giovanniego Belliniego, Pietera Breughla zwanego Chłopskim, Salvadora Dali, Józefa Gielniaka, Aleksandra Gierymskiego, Jerzego Stajudy, Maurice’a Utrilla, Vincenta van Gogha⁴. Wzmiankował Józefa Mehoffera, Ferdynanda Ruszczyca, Hieronima Boscha, Leonarda da Vinci, Alberta Dürera, Petera Rubensa,

¹ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 16.

² S. Grochowiak, *Szmaty*, „Współczesność” 1960, nr 12, s. 5.

³ Zob. A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, Poznań 2000.

⁴ Wiersze nawiązujące do dzieł malarzy: *Bellini 'Pieta'* – Giovanni Bellini, [o inspiracjach twórczością Pietera Breughla zwanego Chłopskim piszę nieco dalej], *Brama na Starym Mieście [Kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego]* – Aleksander Gierymski, *Bilard* – Vincent van Gogh, *Utrillo, czyli powstanie koloru* – Maurice Utrillo, *Płonąca żyrafa* – Salvador Dali, *Ziela żałobne* – Józef Gielniak, *Malarstwo (II)* – Jerzy Stajuda.

Rembrandta van Rijn, Francisca Goyę, Edgara Degasa, Paula Gauguina, Pabla Picassa⁵. W lirykach poruszał kwestie związku biografii artysty z jego dziełem (*Utrillo, czyli powstanie koloru*), zagłębiał się w meandry psychiki malarza (*Portretowanie umarłej*) i procesu powstawania obrazu (*Malarstwo*), interpretował płótna (*Brama na Starym Mieście [Kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego]*), dramatyzował ukazaną na nich rzeczywistość (*Pieta*). Świat malarski służył mu do prezentowania własnych poglądów artystycznych (*Ikar*) i egzystencjalnych (*Lekcja anatomii [Rembrandta]*).

Jednocześnie licznym w poezji Grochowiaka śladom „myślenia o obrazach/twórcach” towarzyszy „myślenie obrazami/twórcami”. Tak właśnie jest w erotyku *Gdy już nic nie zostanie* stanowiącym fantazję na temat ukochanej. Podmiot mówiący imaginuje wybrankę w nawiązaniu do portretów Saskii malowanej przez Rembrandta w pięknym stroju (*Saskia w kapeluszu z piórem*, *Saskia w czerwonym kapeluszu*, *Saskia z czerwonym kwiatem*) i w dostatnim otoczeniu (*Autoportret z Saskią*). Wyobraża ją „wśród przepychu”, w „sukniach ciężkich jak woda”, „nakryciach szerokich” na głowie, pośród „brązów świeczników waz”⁶. Jednocześnie wykorzystując Rembrandtowski sposób prezentowania kobiety, poeta przejmując też Rembrandtowski zamysł twórczy – artefaktem unieśmiertelnia bohaterkę dzieła.

Przejawem przenoszenia na grunt poezji marzenia o byciu malarzem jest też czułość Grochowiaka na barwy. Czasami pojawiają się one w postaci czystej (fiolet, błękit, biel – *Mare aeternum*), czasami zmieszanej (srebrnosiwa – *Złote i siwe*)⁷. Dzięki nim poeta intensyfikuje wrażenia wzrokowe odbiorcy i wprowadza do poetyckiego obrazowania element plastyczny.

Wydaje się, że literackie peregrynacje po świecie malarstwa powetowały Grochowiakowi brak talentu malarskiego. Poeta z entuzjazmem odnosił się do własnych doświadczeń związanych z pograniczem literacko-malarskim. Tak pisał w autokomentarzu do wiersza *Brama na Starym Mieście...*: „Jakże lekkie, niewymuszone, a przy tym fascynujące i owocne są rozmowy poetów

⁵ *Chłopiec oporny* – Albert Dürer, *Nieznamoma z Sekwany* – Leonardo da Vinci, *Zuzanna i starcy* – Peter Rubens, *Gdy już nic nie zostanie* – Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Wieczór autorski* – Francisco Goya, *Bilard* – Edgar Degas, *Bilard* – Paul Gauguin, *Wakacyjna* – Józef Mehoffer, *Październik* – Ferdynand Ruszczyk, *Róża* – Pablo Picasso; Zob. A. Dworniczak, op. cit., s. 123-139).

⁶ S. Grochowiak S., *Wybór poezji*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 66.

⁷ A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, Poznań 2000, s. 135.

z malarzami, nawet gdy nie znają się osobiście [...]”⁸. Słowa te można odnieść do wiersza *Brueghel (II)* podejmującego dialog z XVI-wiecznym malarzem niderlandzkim Pietrem Brueghelem Chłopskim (1525?-1569) oraz jego płótnem *Myśliwi na śniegu*⁹ (1565).

Malarskość literatury

Do obrazów Brueghla zwanego Chłopskim Grochowiak odwoływał się w kilku wierszach: *Pod Brueghla* (odniesienie do pejzaży zimowych malarza – *Myśliwi na śniegu*, *Pejzaż zimowy z łyżwiarzami*, *Spis ludności w Betlejem*, *Rzeź niewiniątek*), *Ikar* (*Pejzaż z upadkiem Ikara*), *Brueghel (II)* (*Myśliwi na śniegu*), *Ślepcy* (*Ślepcy*) oraz w dramacie *Dulle Griet* (*Dulle Griet*). Utwór *Brueghel (II)* pochodzi z tomu *Nie było lata*¹⁰ (1969).

Stanisław Grochowiak
Brueghel (II)

Ten plan jest widziany z poddasza. Przez cierniowe ogrody
Gałązek i drzew wielkich. Na śnieg patrzę i wodę,
Przyprószoną zaledwie. A zaś w głębi chmura
Wiatr pochwycała, zamknęła w swym wnętrzu.

Ja – Malarz – już nie żyję. Zziębnięty jak blacha
Toczona po śniegu, duszę dałem Bogu.
Jest teraz mała, luta,
Podobna do klucza,
Na którym niekiedy Bóg zimę wyśwista.

⁸ S. Grochowiak, [za:] U. Makowska, *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Poezja” 1977, nr 2 (135), s. 76.

⁹ Obraz znany był Grochowiakowi jedynie z reprodukcji: „Nie wyjeżdżając – z wyjątkiem jednej podróży do ZSRR – za granicę, poznawał arcydzieła głównie z reprodukcji”, [za:] J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.

¹⁰ Interpretację liryku *Brueghel (II)* zawiera praca Jacka Łukasiewicza (Łukasiewicz, op. cit., s. 85-88). W niniejszym artykule odczytanie wiersza stanowi materiał eksplikacyjny kwestii związanych ze współczesnym wierszem malarskim. Odwołuję się w nim do ustaleń Łukasiewicza, rozwijając je i ujmując w kontekście malarskości literatury, płaszczyzn przenikania do tekstu literackiego elementów ikonicznych, przekształceń malarskiego pierwowzoru w przekładzie językowym oraz typów i celów literackich nawiązań do malarstwa.

Ja – Malarz – już nie żyję. A jednak oczyma
 Moimi patrzycie na śnieg i na wodę,
 Przyprószoną zaledwie. I to ja ustawiam
 Wszystkie słupy światła nad mrokiem lodowisk.

Biegnie pies z uchem postrzępionym w bójce. Gawron
 Kroczy kłaniając się śniegom to w lewo, to w prawo.
 Człowiek wór niesie. Dzieci do sanek przywiązane.
 A z kominów – aż do mnie – wznosi się woń jadła.

Ja – Malarz – już nie żyję. Ale przecie widzę
 Te trzy stare kobiety, idące od boru
 Jak dzwon od kościoła. Zaplątane w szleje
 Chrust włoką po śniegu, a w ich ciemnych twarzach
 Mróz pozapalał biegające iskry

Zimo – Majestacie,
 Śmierci – pusty dźwięku¹¹

Przytoczony utwór należy do literatury malarskiej. Obejmuje ona część piśmiennictwa, które przy pomocy tworzywa literackiego kreuje środki ekspresji właściwe „sztuce siostrzanej”, takie jak obraz, kształt, barwa, światło. Efekty te literatura jest w stanie osiągnąć na trzech płaszczyznach organizacji dzieła literackiego¹²:

1. Językowej. Wykorzystując zdolność określonych słów do nazywania rzeczy, czynności, wygląków i relacji przestrzennych literatura buduje opisy imitujące świat rzeczywisty. W toku lektury konkretyzują się one w wyobraźni czytelnika w postaci obrazów. W odróżnieniu od dzieł plastycznych – przestrzennych, materialnych, odbieranych zmysłem wzroku – mają one formę kinetycznych przedstawień mentalnych percypowanych „okiem wewnętrznym”.
2. Tekstowej. To odmiana obrazowania językowego. Jej przedmiotem są artefakty malarskie. Zwerbalizowane, ujęte w formę opisu (ekfrazy), pozwalają pisarzowi uobecnić dzieło malarskie w dziele literackim. W obrazie językowym powstałym w trakcie lektury takiego właśnie

¹¹ S. Grochowiak, *Nie było lata*, Warszawa 1969, s. 57.

¹² Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 94.

utworu „przebłyskuje” płótno malarza. Przetransponowane z materii plastycznej na językową staje się treścią obrazu literackiego. Czytelnik „ogląda” je nie jak realne malowidło, czyli jednocześnie i w całości, lecz w kolejnych sekwencjach czasowych, jako zapis aktu percepcji oglądającego podmiotu literackiego. Odbiorca może zobaczyć okiem wyobraźni jedynie to, na co zwróciło uwagę „ja” mówiące. Jednocześnie ulegając kierunkowi poznawania płótna przez literackiego spektatora, przyjmuje jego widzenie obrazu wraz z refleksjami towarzyszącymi mu w trakcie kontemplacji.

3. Graficznej. Odwołanie do sztuki malarskiej przejawia się w łączeniu tworzyw obydwu sztuk. Środkiem ekspresji są tu litery, cząstki słów, frazy, a także linia, barwna plama, niekiedy dopełnione znakami matematycznymi. Lokowanie wymienionych elementów na kartce papieru zrywa z tradycją literacką, wedle której przekaz buduje się, umieszczając znaki w szeregach wersowych biegnących od strony lewej do prawej. Sytuuje się je na płaszczyźnie w sposób malarski, by budziły skojarzenia z malarstwem figuratywnym (teksty obrazy) lub abstrakcyjnym (teksty ornamenty)¹³. Tego typu utwory są obiektami z pogranicza sztuk. Należą zarówno do literatury (poezja konkretna), jak i do malarstwa.

Powiązanie literatury z malarstwem na płaszczyźnie języka wynika z właściwości sztuki słowa. Jednym z trzech jej wyznaczników, oprócz naddania językowego oraz fikcji, jest obrazowość. Wizualizowanie świata w materii językowej nie czyni jej zależną od malarstwa, wynika bowiem z podobnej zdolności obydwu sztuk. W przypadku zaś gdy utwór pisarza odwołuje się do konkretnego obrazu, odczytywanie zawartych w nim znaczeń jest uwarunkowane znajomością malarskiego artefaktu i jego znaczeń. Literatura zachowuje wówczas swój prymat wobec malarstwa, ale jest od niego semantycznie zależna. Interpretacji wypowiedzi słownej nie można bowiem dokonać bez znajomości pretekstu. Dominację nad „sztuką siostrzaną” literatura traci, gdy łączy się z nią na płaszczyźnie graficznej. Ten przypadek powinowactwa dzieł werbalnych i ikonicznych świadczy o „rozszczelnieniu się” granic każdej z omawianych dziedzin twórczości i tworzeniu wypowiedzi artystycznej ponad obydwoma sztukami.

¹³ S. Wysłouch, op. cit., s. 122-134.

Wiersz *Brueghel (II)* jest przykładem korespondencji „sztuk siostrzanych” na płaszczyźnie tekstowej.

Obraz malarski w obrazie literackim

Rozpoznanie obrazu uobecnionego w lirycznym monologu bywa zadaniem trudnym do rozszyfrowania. Rzadko zdarza się, że autor publikuje tekst inspirowany malowidłem wraz z jego reprodukcją. Tak uczynił na przykład Tadeusz Kubiak, zamieszczając obok każdej z 24 ekfraz, wchodzących w skład tomiku *Wiersze i obrazy*, stosowną kopię obrazu. Na ogół rozpoznanie dzieła malarza przywołanego w tekście wiersza jest powinnością czytelnika. Niekiedy zadanie to przerasta możliwości odbiorcy. Dzieje się tak wówczas, gdy pisarz nie zostawia w tekście jednoznacznych wskazówek dotyczących przedmiotu odwołania. Aby uniknąć błędnych odczytań¹⁴, konieczne jest wówczas odwołanie się do ustaleń znawców tematu¹⁵. Najczęściej jednak czytelnik jest w stanie samodzielnie zidentyfikować pierwowzór na podstawie sygnałów zostawionych przez autora w przestrzeni tekstu (tytule, dedykacji, dopisku poprzedzającym lub kończącym tekst, lirycznym monologu). Są nimi nawiązania

¹⁴ Przykładem błędnego odczytania „[...] może być ekfrazą Anny Neumanowej *Jawnogrzesznicca*, która w roku 1899 została wydrukowana w „Tygodniku Ilustrowanym” z ryciną obrazu Jana Skramlika *Chrystus i Magdalena*, w tomiku poetyckim z roku 1901 została opatrzona podtytułem *Obraz Tycjana*; podczas gdy tak naprawdę stanowi komentarz do obrazu Henryka Siemiradzkiego”; A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 20.

¹⁵ We fragmencie wiersza Czesława Miłosza *Jadalnia* pojawia się opis obrazu malarskiego bez podania tytułu i nazwiska autora: „Na ścianie obraz. Przedstawiona zima. / Między drzewami ślizga się na lodzie / Gromada ludzi, dym idzie z komina / I wrony lecą w pochmurnej pogodzie”. Na temat pierwowzoru Ewa Czarnecka pisze: „Tu już trzeba się zapaść w hipotetyczne rozważania. Pieter Bruegel, jak mi wiadomo, należy do ulubionych malarzy Miłosza ze względu na krwisty, często dosadny realizm jego scen rodzajowych i zamiłowanie do szczegółu. [...] [we – A.B.] fragmencie *Gucia z czarowanego* podmiot liryczny jest zresztą do niego porównany. Wydaje się więc całkiem prawdopodobne, że [...] Miłosz w zwięzły sposób opisał któryś z zimowych pejzaży flamandzkiego mistrza. Mógłby to być albo *Zimowy pejzaż z pułapką na ptaki* albo *Mysliwi na śniegu* z cyklu *Miesiące*. Oba obrazy noszą tę samą datę: rok 1565, i przedstawiają pochmurny dzień zimowy z gromadą ludzi ślizgających się po zamrzniętej rzece, jak w wypadku pierwszego, lub na zamrzniętych stawach, jak w wypadku drugiego. Na obu polatują między drzewami czarne ptaki, przypuszczalnie wrony. Na obu obrazach znajdują się także przysypane śniegiem dachy domostw”; E. Czarnecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 380-381.

metajęzykowe (nazwisko malarza, tytuł dzieła malarskiego) i intertekstualne (opis/elementy opisu obrazu)¹⁶. Wskazówki te sygnalizują, że czytany tekst przekracza granice literatury, wchłania znaki i treści należące do „sztuki siostrzanej”. W tym przypadku interpretacja przywołanego dzieła malarskiego musi poprzedzać eksplikację tekstu, gdyż jest warunkiem jego zrozumienia.

W omawianym wierszu Grochowiaka brak jest jednoznacznych odniesień do dzieła malarza. W tytule utworu pojawia się nazwisko artysty (Brueghel), ale autor nie wprowadził do tekstu tytułu obrazu będącego inspiracją. Nawiązania metatekstualne są więc niepełne. Ustalenia pierwowzoru można jednak dokonać na podstawie odniesień intertekstualnych. Uobecnione w wierszu malowidło przedstawia przestrzeń ujętą z góry („Ten plan jest widziany z poddasza”). Jest zima. Świat został przysypany śniegiem („Na śnieg patrzę i na wodę / Przyprószoną zaledwie”), drzewa są огоłoczone z liści („cierniowe ogrody / Gałązek i drzew wielkich”). Po niebie przetacza się obłok („w głębi chmura / Wiatr pochwyliła, zamknęła w swym wnętrzu”). Widać rannego psa („pies z uchem postrzępionym w bójce”), gawrona przechadzającego się po śniegu („Gawron / Kroczy kłaniając się śniegom to w lewo to w prawo”) i ludzi: człowieka niosącego na plecach worek („Człowiek wór niesie”), dzieci z sankami („Dzieci do sanek przywiązane”) i trzy chłopki wracające z chrustem z boru („trzy stare kobiety, idące od boru [...] Zaplątane w szleje / Chrust wloką po śniegu”). Chłód dał się wieśniaczkom we znaki („w ich ciemnych twarzach / Mróz pozapalał biegające iskry”). Nad skutym lodem światem unosi się zapach warzonej w chatach strawy („z kominów [...] wznosi się woń jadła”). Uobecnione w wierszu Grochowiaka elementy dzieła malarskiego wskazują na obraz Brueghla *Myśliwi na śniegu*.

Brueghel (II) – prezentacja czy reprezentacja obrazu?

Obraz *Myśliwi na śniegu* znany jest także pod tytułami *Strzelcy na śniegu*, *Zima*, *Krajobraz zimowy*, *Powrót z łowów*. Wchodzi w skład serii zatytułowanej *Pory roku* lub *Miesiące*, która powstała na zamówienie antwerpskiego bankiera Jonghelincka¹⁷. Według Michała Walickiego kolekcja nosi „znanie

¹⁶ S. Wysłouch, op. cit., s. 86.

¹⁷ W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, tom IV, Warszawa 2010, s. 49-50.



Il. 1. Pieter Brueghel, *Myśliwi na śniegu*, 1565, olej na desce, 117 × 162, Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons

genialności¹⁸. Formujące ją motywy są ze sobą nierozzerwalnie związane, współtworzą wizję kosmicznego ładu.

Najbardziej znane ogniwo cyklu, *Myśliwi na śniegu*, przedstawia pejzaż zimowy ze sztafażem. Ukazuje ujętą z góry przestrzeń ziemską z maleńkimi postaciami chłopów. Prezentuje człowieka jako cząstkę natury, jednostkę zdeterminowaną przestrzenią geograficzną i czasem historycznym. Każde z szeregu zdarzeń wpisanych w krajobraz lutej zimy przekracza wymiar anegdotyczny, łączy się w epicką opowieść o egzystencji człowieka w zimowej odsłonie. Max Dvořák uznaje *Myśliwych...* za dzieło nowatorskie: „Nigdy przedtem w dziejach sztuki nie przedstawiano tak przekonywająco nierozdzielonego związku całego bytu naturalnego¹⁹.”

Przytoczona opinia ma charakter interpretacyjny. Jest wyrazem rozumienia znaczenia płótna Brueghla, rozpoznaniem i konfigurowaniem ukazanych na nim znaków. Tego typu sądy zawsze poprzedza akt namysłu nad

¹⁸ M. Walicki, *Bruegel*, Warszawa 1957, s. 32.

¹⁹ Cyt. za: J. Białostocki, *Bruegel pejzażysta*, Poznań 1956, s. 25.

dziełem malarskim. W jego trakcie widz rozpoznaje w przedstawionych na płótnie układach linii i barwnych plam elementy znaczące, a następnie łączy je w całość przedstawieniową – obraz intencjonalny²⁰. Zarówno kolejność rozpoznawania, jak i scalania znaków malarskich to kwestia dowolna. W przeciwieństwie do utworu werbalnego, dzieło ikoniczne nie ma początku i końca²¹. Spotkanie z tym samym obrazem każdy odbiorca może rozpoczynać od oglądu innego znaku, w innym też następstwie może postrzegać poszczególne jego elementy. Przełożenie na tekst własnych doświadczeń związanych z obcowaniem z obrazem zawsze wiąże się z ich porządkowaniem, strukturyzowaniem. To działanie także jest sprawą indywidualną, niedającą się ująć w konkretny model. W literackim opisie można prezentować przestrzeń płótna, podążając na przykład od strony lewej do prawej albo od prawej do lewej, od pierwszego do ostatniego planu bądź odwrotnie, od najważniejszych jego elementów do elementów mniej istotnych. Każdy opis dzieła malarskiego jest jednocześnie przedstawieniem kolejnych etapów przesuwania się czyjegoś oka po płaszczyźnie płótna, zapisem procesu „stawania się” obrazu mentalnego dokonującego się w trakcie kontemplacji dzieła malarskiego. Dotyczy to zarówno ekfrazy literackiej (występującej w utworach artystycznych), jak i pokrewnej z nią ekfrazy krytycznej (wykorzystywanej w tekstach krytyków i historyków sztuki)²². Prześledźmy akt odbioru na podstawie opisu *Myśliwych na śniegu* pióra Jana Białostockiego:

Patrzmy ze wzgórza na rozległą dolinę pokrytą śniegiem; stawy są zamrożone, u horyzontu z lewej pod lodem i śniegiem – morze. W głębi z prawej strony wznoszą się wzgórza zwieńczone skalistymi turniami. Powietrze jest mroźne i czyste. Na pierwszym planie, ze zbocza zasypanego śniegiem – w głąb okolicy – schodzą trzej myśliwi, za którymi podąża sfora psów. Na jasnym tle śniegu ich sylwetki rysują się ostrym czarnym wykresem – podobnie jak dekoracyjne kształty psów. Drogę myśliwych znaczą czarne, pionowe akcenty drzew ogołoconych z liści – suche gałązki tworzą zawikłany deseń na tle nieba. Dolina jest ożywiona: na zamrożonych stawach łyżwiarze, na drogach i wśród

²⁰ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 7.

²¹ Zob. L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, s. 474.

²² A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 68.

domów wsi czarne figurki ludzkie. Daleko w głębi miasto na brzegu morza. Na pierwszym planie gospoda, obok której przechodzą wędrowcy z psami. Przed domem płonie ognisko, przy nim ludzie coś warzą, a dziecko się grzeje. Kruki siedzą na gałęziach. Czarny ptak na nieruchomych skrzydłach spływa w dolinę rysując się wyraźnie na szarej sylwetce dalekich gór²³.

Oko spektatora-krytyka dwukrotnie podąża od pierwszego do ostatniego planu. Za pierwszym razem rejestruje pejzaż: wzgórze, za nim dolinę z zamkniętymi stawami, następnie horyzont, po lewej stronie zamknięty morzem, po prawej – skalistymi turniami, a wreszcie dolinę. Za drugim razem koncentruje się głównie na sztafazu: trzech myśliwych ze sforą psów podążających wzdłuż linii drzew, potem na łyżwiarzach i ludziach idących po drodze, a gdy dobiegnie do horyzontu z miastem na brzegu morza wraca do planu pierwszego. Tym razem jego uwagę przykuwa przydomowe palenisko, na którym grupa ludzi warzy strawę. Ostatnia sekwencja opisu rejestruje kruki siedzące na gałęziach i czarnego ptaka kołującego nad okolicą. Przywołane w ekfrazie krytycznej znaki plastyczne świadczą o selektywnym potraktowaniu rzeczywistości malarskiej. Ich wykaz jest jednak na tyle reprezentacyjny, że daje odbiorcy ogólne wyobrażenie o przedmiocie opisu. I w tym właśnie realizuje się podstawowy cel ekfrazy tworzonej przez historyka sztuki, podobnie zresztą jak i pisarza.

Obraz uobecniony w ekfrazie literackiej i krytycznej, a więc przesunięty z płaszczyzny ikonicznej na werbalną, traci przymioty sztuki przekładanej i nabiera walorów twórczości, na którą jest przełożony. Malarstwo to dziedzina o charakterze przestrzennym i statycznym. Utrwała ludzi, rzeczy i zdarzenia ujęte w wiecznym bezruchu. Literatura zaś ma zdolność kreowania obrazów dynamicznych, rozciągniętych w czasie. Właściwość ta daje się zauważyć w obrazie językowym stanowiącym uobecnienie dzieła malarskiego, zwłaszcza w opisach malowidła występujących w literaturze pięknej. Ruch, „zastygły” w pozach i gestach bohaterów obrazu Brueghla, w opisie Białostockiego i Grochowiaka przekracza granice potencji, staje się urzeczywistniony (u Białostockiego ze zbrocza „schodzą trzej myśliwi”, u Grochowiaka kobiety „Chryst włoką po śniegu”).

Przekształcenia, którym dzieło malarskie ulega w opisie językowym, są o wiele głębsze w ekfrazie literackiej niż w ekfrazie krytycznej. Druga z nich

²³ J. Białostocki, op. cit., s. 25-26.

na ogół jest podporządkowana naukowemu wywodowi, skoncentrowana na obiektywnej prezentacji i ścisłej informacji. Z kolei pierwsza często odznacza się indywidualnym, poetyckim ujęciem przedmiotu opisu²⁴. Niekiedy subiektywizacja idzie tak głęboko, że interpretator tekstu literackiego ma wątpliwości, czy opis artefaktu należy zaklasyfikować do ekfrazy, czy też uznać za przekład intersemiotyczny. Wiersz *Brueghel (II)* także może budzić tego typu wątpliwości.

Edward Balcerzan wymienia cztery typy odstępstw od pierwowzoru, jakie można zaobserwować w procesie przekładu intersemiotycznego: 1. rozwinięcie (amplifikacja), 2. opuszczenie (redukcja), 3. przestawienie (immutacja), 4. wymiana (substytucja)²⁵. Każdy z nich znalazł zastosowanie w omawianym wierszu Grochowiaka. 1. Amplifikacja: Ogołoczone gałęzie drzew i krzewów z obrazu Brueghla określa ekwiwalent „cierniowe ogrody / Gałązek i drzew wielkich”. Modelując transponowany znak w nawiązaniu do korony cierniowej – symbolu cierpienia Chrystusa, pisarz sugeruje czytelnikowi jego personifikację, a także elegijny charakter. 2. Redukcja. Wynika z selektywnego potraktowania rzeczywistości płótna, pominięcia w opisie wielu istotnych elementów malarskich. Dotyczy to na przykład ptaka szybującego po niebie w przestrzeni obrazu. Niektórzy interpretatorzy *Myśliwych na śniegu* podkreślają, że jest on istotnym motywem dzieła, ponieważ wskazuje na kosmiczny, majestatyczny a zarazem monumentalny wymiar pejzażu²⁶. Tymczasem element ten został pominięty w poetyckiej ekfrazie. 3. Immutacja. Przykładem może być następujący fragment wiersza: „trzy stare kobiety idące od boru / [...] / Chrust włoką po śniegu”. Passus nie posiada ekwiwalentu ikonicznego. Prawdopodobnie stanowi aluzję do postaci znajdujących się w prawym dolnym rogu obrazu. Widzimy tu kobietę podążającą przez most z tobołkiem wypełnionym chrustem i trzy kobiety przechodzące przez skutą lodem rzekę. 4. Substytucja. Elementem opisywanego przestworza jest chmura, która „Wiatr pochwyliła, zamknęła w swym wnętrzu”. Ten fragment literackiego obrazu

²⁴ R. Słodczyk, *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 369.

²⁵ E. Balcerzan, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 243. Klasyfikację Balcerzana dookreśla: S. Wysłouch, *Ekfaza czy przekład intersemiotyczny?*, [w:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 57.

²⁶ W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, op. cit., s. 51-53

stanowi znak „podstawiony” w miejsce ciemnego nieba zamykającego górną krawędź *Myśliwych na śniegu*.

Swobodne podejście do opisywanego pierwowzoru, charakterystyczne dla ekfrazy literackiej, jest niemożliwe w przypadku ekfrazy użytkowej.

Zasygnalizowane powyżej zmiany wiążące się z przeniesieniem *Myśliwych na śniegu* z nośnika ikonicznego na werbalny sprawiają, że utwór Grochowiaka odbiega od klasycznej ekfrazy. Ta bowiem jest szczególną werbalną prezentacją artystycznego artefaktu, polegającą na „zwracaniu na coś uwagi, wykazaniu, wyjaśnianiu, wypowiedaniu się (o obrazie) w pięknym stylu”²⁷, na panegirycznym i dydaktycznym objaśnianiu obrazu²⁸. Omawiany wiersz nie mieści się w schemacie regularnego, uporządkowanego opisu, „malującego” przed oczami odbiorcy rzeczywistość ukazaną na płótnie, jak to ma miejsce w ekfrazie użytkowej Jana Białostockiego. W porównaniu z nią ograniczona jest liczba przywołanych elementów malarskich, a ich enumeracja (śnieg, woda, drzewa, gałęzie, chmura, ranny pies, gawron, człowiek z workiem, dzieci z sankami, chłopki, ich zmarznięte twarze, dymiące kominy) odznacza się swobodą i tylko w pierwszym wersie („Ten plan jest widziany z poddasza”) skupia się na odzwierciedleniu struktury kompozycyjnej płótna malarza. W konsekwencji akt percepcji obrazu ukazany w wierszu *Brueghel (II)* rejestruje swobodny strumień wrażeń wizualnych związanych z jego postrzeganiem. Literacki opis oddający takie właśnie widzenie malowidła cechują redukcja i syntetyzacja przedmiotu opisu. Nie jest on, jak w klasycznej ekfrazie, prezentacją dzieła, lecz jego reprezentacją (przedstawieniem wybiórczym): „[...] wybiórczość opiera się na elizji, opuszczeniu, wyeliminowaniu czegoś, co znajduje się w polu widzenia”²⁹. Tego typu utwory określa się mianem ekfrazy współczesnej.

Przekształcenia pierwotnej ekfrazy malarskiej w literaturze pięknej łączą się ze zmianą przypisywanego jej zadania. We współczesnych tekstach dzieło pędzla przestaje być celem samym w sobie. Jest traktowane instrumentalnie, jako pretekst do podejmowania tematów okołomalarskich lub też luźno związanych z malarstwem. Zadania te Seweryna Wysłouch podzieliła na cztery grupy³⁰:

²⁷ Remigiusz Popowski, *Wstęp*, [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, Warszawa 2004, s. 33.

²⁸ Zob. A. Grodecka, op. cit., s. 26.

²⁹ A. Dziadek, op. cit., s. 139.

³⁰ Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 92-94.

1. Polemiczna interpretacja – polega na wyjaśnieniu sensu znaczeń wyrażonych w obrazie artysty.
2. Wirtuozowski popis – wyraża się w oryginalnym językowo i kompozycyjnie przywołaniu obrazu, dającym świadectwo zarówno nieszablonego postrzegania dzieła, jak i dużej sprawności warsztatowej pisarza.
3. Pretekstowe nawiązanie – przywołanie obrazu stanowi punkt wyjścia do zaprezentowania egzystencjalnych, filozoficznych bądź światopoglądowych racji pisarza. W tego typu malarskich odniesieniach artefakt inicjuje rozmaite skojarzenia, które stają się tematem autonomicznego tekstu literackiego.
4. Dysputa o sztuce – przejawia się w rozmaitych wypowiedziach na temat malarstwa, jego wytworów, zadań oraz programów artystycznych, dla których inspiracją jest spotkanie z obrazem.

Utwory literackie przywołujące dzieła malarskie mogą realizować jeden z wymienionych celów nawiązań bądź kilka z nich.

Obraz malarski jako literacki pretekst

Wiersz *Brueghel (II)* nie zawiera opisu, który niczym zwierciadło odbija pierwowzór. Przypomina raczej wyselekcjonowane kawałki opisu „rozbitego”, połączone w nową całość znaczeniową refleksjami oraz skojarzeniami na temat tego, co obraz przedstawia. Do znaczeń tak skomponowanego tekstu droga wiedzie przez malarski interpretant.

Podmiotem mówiącym wiersza *Brueghel (II)* jest przywołany w tytule malarz. Wypowiada się on spoza realnego świata, zza grobu. Jako zmarły artysta mówi na temat własnej kompozycji malarskiej przedstawiającej pejzaż zimowy ze sztafażem. Występuje więc w roli komentatora stworzonego przez siebie dzieła. To jego oczami widzimy płótno, jego myśli wyznaczają odbiorcom kierunek namysłu nad malowidłem.

Podmiot liryczny rozpoczyna prezentację obrazu słowami: „Ten plan jest widziany z poddasza”, oddającymi perspektywę widzenia elementów obrazu przywołanych w dalszej części monologu i sposób wiązania ich w całość postrzeżeniową. Frazę tę można też uznać za aluzję do życiorysu Brueghla opowiedzianego w powieści biograficznej flamandzkiego pisarza Feliksa Timmermansa *Piotr Brueghel* (1928, wyd. pol. 1962), która, jak twierdzi Jacek

Łukasiewicz, „była znana z pewnością Grochowiakowi”³¹. Naprowadzając czytelnika na trop upodobań artystycznych malarza, Timmermans pisze:

Mając lat dziesięć, Piotr z okienka swej komórki na poddaszu odkrył horyzont: dał, przestrzeń, nieskończoność! Godzinami przesiadywał na górze, marząc i rysując. To okienko na strychu nabrało dla niego nowego uroku. Nieświadomie wyczuł, że życie człowieka i zwierzęcia związane jest z ziemią i ku niej skłonięne [...]. I wszystko, co odtąd rysował, było widziane jak gdyby z okienka na strychu. [...]

Wspinał się na najwyższe topole i godzinami siedział na kościelnej wieży, z głową przyciśniętą do okienek dzwonnicy. Im wyżej, tym lepiej; zdawało mu się wówczas, że nie przynależy już do ludzi, czuł się lekki, wyzbyty ciężaru³².

Cytat rzuca interesujące światło na wiersz Grochowiaka. Prowokuje pytanie o to, co naprawdę komentuje Brueghel. Świat, który przedstawił w *Myśliwych na śniegu*, czy rzeczywistość, którą kiedyś ujrzał na własne oczy (na przykład jako dziesięcioletni chłopiec wyglądający przez okno na poddaszu swej komórki)? A może całość postrzeżeńową powstała z połączenia obrazu plastycznego, artystycznego, z obrazem widzianym/zapamiętanym, endogennym. Za tą ostatnią hipotezą przemawia trzykrotnie powtórzone przez Brueghla zdanie: „Ja – Malarz – już nie żyję”, opatrzone za drugim razem autorefleksją: „A jednak oczyma / Moimi patrzycie na śnieg i na wodę” [podkreśl. – A.B.], a za trzecim rozwinięte słowami: „Ale przecie widzę / Te trzy stare kobiety...” [podkreśl. – A.B.]. Przypuszczenie znajduje również potwierdzenie w rozszerzeniu ekfrazy o element nieuchwytny dla oka („woń jadła”), a także w rozwinięciu jej o niemożliwe do oddania środkami malarzkimi wrażenia kinetyczne („Biegnie pies”, „Gawron kroczy”, „Człowiek wór niesie”, „kobiety [...] / Chrust włoką po śniegu”). Wszystko to wskazuje, że w komentarzu Brueghla ulega połączeniu rzeczywistość *Myśliwych na śniegu* z realnym obrazem, kiedyś przez artystę zobaczonym i przeniesionym na płótno, teraz, w chwili wygłaszania monologu, wywołanym z pamięci.

Wykreowany przez Grochowiaka Brueghel pojmuje obraz malarski jako byt wykraczający poza to, co bezpośrednio na nim przedstawiono. Przestrzeń zimowego pejzażu i wpisani w nią ludzie są nierozzerwalnie związani z czyimś

³¹ J. Łukasiewicz, op. cit., s. 86.

³² F. Timmermans, *Piotr Brueghel*, tłum. Wanda Kragen, Kraków 1962, s. 11.

wizualnym doświadczeniem – „patrzeniem”, oraz jego efektem – „widzeniem”. Treści obrazu nie można traktować w izolacji od artysty, tak jak artysty nie można postrzegać w oderwaniu od świata, w którym tworzy. To, co przedstawia dzieło, stanowi materialne świadectwo wizualnego doświadczenia malarza, a za jego pośrednictwem dokument odzwierciedlający czas, w którym tworzył. Trwanie obrazu jest więc trwaniem artysty, przejawem nieśmiertelności twórcy.

Drugi wątek pojawiających się w wierszu refleksji dotyczy rzeczywistości przedstawionej na płótnie. Wprawdzie jest ona odwzorowaniem realnego świata, ale to artysta decyduje o wyborze perspektywy, z jakiej została ujęta („plan jest widziany z poddasza”), on też stanowi o zakresie użycia waloru malarskiego („to ja ustawiam / Wszystkie słupy światła nad mrokiem lodowisk”). Będąc więc odtwórcą rzeczywistości, jest też jej kreatorem, autorem.

Udzielając głosu nieżyjącemu artyście, poeta zadbał, aby warstwa językowa wiersza odzwierciedlała mentalność twórcy, a zarazem sugerowała wypowiedź mówioną z wnętrza Brueghelowskiej epoki. Grochowiak zbudował portret psychologiczny malarza zgodnie z wiedzą na jego temat. Jak przystało na człowieka renesansowego, hołdującego wartościom humanistycznym, Brueghel zerwał z lekceważącym stosunkiem do stanu włościańskiego. Okazał się bacnym obserwatorem życia chłopów, których wnikliwie zobrazował na licznych płótnach, np. *Walka postu z karnawalem* (1559), *Zabawy dziecięce* (1560), *Żniwa* (1565). Niezależny myślowo i tolerancyjny wobec wszystkich wyznań, ukazywał tradycyjne wątki religijne w scenerii ludowej³³. Brueghel Grochowiaka wpisuje się w portret malarza, jaki znamy z badań biografów. Artysta wyznaje, że „duszę oddał Bogu”, ale przecież obserwuje świat z pozycji boskiej, a w jego wizji jest miejsce dla wszelkiego stworzenia, ludzi, zwierząt, roślin. Monolog malarza zafascynowanego życiem chłopów zbudowany jest z prostych zdań. Jest to widoczne w narracji na temat *Mysliwych na śniegu* („Człowiek wór niesie. Dzieci do sanek przywiązane”). Niewyszukaną składnią odznaczają się też wypowiedzenia tworzące komentarz („Ten plan jest widziany z poddasza”, „Ja – Malarz – już nie żyję”). Pojawiają się w nim archaizmy („luta”, „jadło”, „szleje”) oraz informacje charakteryzujące umysłowość artysty („duszę dałem Bogu”, „Jest teraz [...] / Podobna do klucza, / Na którym niekiedy Bóg zimę wyśwista”).

³³ Zob. G.W. Menzel, *Piotr Bruegel Starszy*, tłum. A.M. Linke, Warszawa–Lipsk 1969, s. 34.

Ostatnie dwa wersy utworu odbiegają stylistycznie od pozostałej części wiersza. Oparte na elipsie, zwarte i skrótowe, przypominają aforyzm wyrażający zachwyt nad *Myśliwymi na śniegu* („Zimo – Majestacie”) oraz przeświadczenie, że dzieło to jest dla malarza przepustką do nieśmiertelności („Śmierci – pusty dźwięku”). Niejednorodność stylistyczna sprawia, że tekst rozpada się na dwie części. W jednej, złożonej z pięciu pierwszych strof, dominuje poczucie dumy malarza, któremu udało się utrwalić własne widzenie epickiego obrazu XVI-wiecznej niderlandzkiej zimy. Druga część, obejmująca ostatnią zwrotkę, jest przejawem zachwytu nad arcydziełem *Myśliwi na śniegu*. Wyraża go osoba darzącą artystę estymą. To może być głos samego Grochowiaka ukontentowanego „fascynującą i owocną” rozmową z malarzem, którego „nie znał osobiście”.

Inspiracją do stworzenia wiersza *Brueghel (II)* byli *Myśliwi na śniegu*. Obraz, uobecniony w przestrzeni tekstu we fragmentarycznym, niepełnym opisie, stał się pretekstem do sformułowania sensów wykraczających poza to, co zostało przedstawione na płótnie. Dotyczą one związku dzieła malarskiego z rzeczywistością i z życiem artysty, a także geniuszu oraz istoty nieśmiertelności artysty. Omawiany tekst Grochowiaka jest zatem realizacją czwartego z wyodrębnionych przez Wysłouch typów nawiązań do malarstwa – dysputy o sztuce.

Dzięki znaczeniom naddanym nad opisem dzieła malarskiego utwór Grochowiaka reprezentuje ekfrazę współczesną. Realizuje się w nim, wspomniany w motcie niniejszego artykułu, Proustowski rytuał patrzenia. Prezentując obraz, Grochowiak opisuje nie to, co widzi, ale to, „co się staje dzięki spojrzeniu przekształcającemu rzeczywistość obrazu we własną, artystyczną fikcję”.

Bibliografia

- Balcerzan Edward, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, PIW, Warszawa 1971.
- Balcerzan Edward, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980.
- Białostocki Jan, *Bruegel pejzażysta*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1956.
- Czarnecka Ewa, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Bicentennial Publishing Corporation, New York 1983.
- Duk Józef, *Synkretizm stylistyczny poezji Stanisława Grochowiaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Dworniczak Agnieszka, *Stanisław Grochowiak*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2000.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Filostrat Starszy, *Obrazy*, przekład, wstęp, komentarz, przypisy R. Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
- Gogler Paweł, *Kłopoty z ekfrazą*, [w:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Grochowiak Stanisław, *Nie było lata*, Czytelnik, Warszawa 1969.
- Grochowiak Stanisław, *Szmaty*, „Współczesność” 1960, nr 12, s. 5.
- Grochowiak Stanisław, *Wybór poezji*, oprac. J. Łukasiewicz, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000.
- Grodecka Aneta, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.
- Ingarden Roman, *Studia z estetyki*, t. II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1966.
- Kalinowski Lech, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Łukasiewicz Jacek, *Grochowiak i obrazy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Łysiak Waldemar, *Malarstwo białego człowieka*, tom IV, Wydawnictwo Nobilis, Warszawa 2010.
- Makowska Urszula, *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Poezja” 1977, nr 2 (135), s. 65-76.
- Menzel Gerhard W., *Piotr Bruegel Starszy*, tłum. Anna M. Linke, Arkady, E.A. Seemann Verlag, Warszawa–Lipsk 1969.
- Nawrocki Michał, *Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni. Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, Wydawnictwo ARCANA, Kraków 2007.
- Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2008.
- Słodczyk Rozalia, *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 352-379.
- Timmermans Felix, *Piotr Brueghel*, tłum. Wanda Kragen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962.
- Walicki Michał, *Bruegel*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1957.

Wysłouch Seweryna, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, [w:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Wysłouch Seweryna, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Współczesny wiersz malarski. *Brueghel (II)* Stanisława Grochowiaka

Artykuł wpisuje się w nurt badań literaturoznawczych poświęconych problematyce korespondencji sztuk – literatury i malarstwa. Podejmuje kwestię związaną z istotą malarskości współczesnej poezji. Opracowanie zagadnienia wymagało: 1. zdefiniowania pojęcia „literatura malarska”, 2. omówienia językowej, tekstowej i graficznej płaszczyzny przenikania do tekstu literackiego elementów malarskich (w nawiązaniu do ustaleń Seweryny Wysłouch), 3. scharakteryzowania obrazu werbalnego oraz ikonycznego (w odniesieniu do poglądów Romana Ingardena), 4. zaprezentowania przekształceń, jakim ulega pierwowzór w przekładzie językowym (rozpoznanych przez Edwarda Balcerzana) oraz 5. przedstawienia typów i celów literackich nawiązań do malarstwa (sklasyfikowanych przez S. Wysłouch). W tak zakreślonym kontekście badawczym opisano mechanizm tworzenia współczesnej ekfrazy poetyckiej (zdefiniowanej przez Adama Dziadka i Pawła Goglera). Jego istotę sprecyzowano w nawiązaniu do ekfrazy użytkowej (scharakteryzowanej przez Rozalię Ślódczyk). Podjęte w pracy teoretyczne problemy odwołań do sztuki siostrzanej zostały ukazane na podstawie wiersza Stanisława Grochowiaka *Brueghel (II)* zainspirowanego obrazem *Mysliwi na śniegu* XVI-wiecznego malarza niderlandzkiego Pietera Brueghla Starszego. Ta część artykułu ukazuje kolejne etapy analizy i interpretacji utworu literackiego inspirowanego malarskim artefaktem.

Słowa kluczowe: literatura malarska, ekfrazja klasyczna, ekfrazja krytyczna, ekfrazja współczesna, obraz malarski a obraz literacki, typy i funkcje nawiązań do malarstwa w literaturze

Contemporary Painting Poem. *Brueghel (II)* Stanisław Grochowiak

The article is devoted to the problem of correspondence of arts that is literature and painting. It takes up the issue of the picturesqueness of modern poetry. The major stages of the analyze were: 1. defining the concept of “painterly literature,” 2. discussing the ways of permeation of painterly elements into the literary text focusing on the three coherent aspects that is linguistic, textual and graphic once (with reference to the findings of Seweryna Wysłouch), 3. characterizing the verbal and iconic image (with reference to the views of Roman Ingarden), 4. presentation of the transformations the original text undergoes in a linguistic translation (following the classification of Edward Balcerzan), and 5. presentation of the types and purposes of literary references to painting (classified by S. Wysłouch). In this research context, the mechanism of creating contemporary poetic ekphrasis (defined by Adam Dziadek and Pawel Gogler) is discussed. The essence of the aforementioned mechanism is clarified with reference to applied ekphrasis (characterized by Rozalia Ślódczyk). The theoretical problems of references to the sister art taken up in this article are shown on the

basis of Stanisław Grochowiak's poem "Breughel (II)," which was inspired by the painting "Hunters in the Snow" by the sixteenth-century Dutch painter Pieter Breughel the Elder. Hence, the article shows the successive stages of analysis and interpretation of the literary work as inspired by the painting artifact.

Keywords: painting literature, classical ekphrasis, critical ekphrasis, modern ekphrasis, painted image vs. literary image, types and functions of references to painting in literature

Data przesłania tekstu: 5.12.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.03.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 1.04.2025

