

Bruegel według Majewskiego. Literackie i malarskie problemy adaptacji

ABSTRACT. Wyślouch Seweryna, *Bruegel według Majewskiego. Literackie i malarskie problemy adaptacji* [Pieter Bruegel According to Lech Majewski. Literary and Painterly Problems of Adaptation]. „Przestrzenie Teorii” 39. Poznań 2023, Adam Mickiewicz University Press, pp. 43–60. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2023.39.2.

Lech Majewski's *The Mill and the Cross* (2011) is a full-length feature film, a screen adaptation of Pieter Bruegel's painting *The Way of the Cross* (1564). Majewski proves to be an excellent interpreter of Bruegel's art, whom he considers a philosopher, an epic, and a poet. He relies on the research of Michael F. Gibson, and in his plotting he draws on a long-standing tradition of literary experience and digital technology (without this, it would have been impossible to faithfully reproduce the overall plan and realities of the painting). Majewski exposes the palimpsest nature of the narrative and shapes the film like a contemporary novel of space. In order to make the ideas of the screened painting comprehensible and to emphasize the fictionality of the depicted world, he introduces various versions of "literature about literature". In the film, he perfectly integrates painterly features (word reduction, stop motion, long static camera shots) and literary features (the structure of an episodic novel of manners).

KEYWORDS: Lech Majewski, Pieter Bruegel, palimpsest, novel of space, "literature about literature"

Godzinny film Lecha Majewskiego *Młyn i krzyż* (2011) stanowi ekranizację obrazu Bruegla *Droga na Kalwarię*, namalowanego w 1564 roku (na desce), który znajduje się w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. W wywiadach i komentarzach reżyser mówił o swej młodzieńczej fascynacji Bruegłem i godzinach spędzonych na kontemplacji jego obrazów w sali nr 10 wiedeńskiego muzeum¹. Jednak bezpośrednio zainspirowała go interpretacja *Drogi na Kalwarię* pióra amerykańskiego historyka sztuki, Michaela F. Gibsona², z którym Majewski napisał scenariusz i nawiązał ścisłą współpracę. Dzięki temu powstał film o obrazie, a jego szeroka kinowa dystrybucja zaskoczyła samego twórcę, liczącego li tylko na seanse muzealne.

Zdawałoby się, że problematyka teoretyczna, jaką otwiera dzieło Majewskiego, nie ma nic wspólnego z literaturą, dotyczy tylko sztuk wizualnych – malarstwa i filmu. W pracy Aleksandry Reimann-Czajkowskiej, która się tymi relacjami zajęła, czytamy:

¹ L. Majewski, *Bruegel*, [w:] tegoż, *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i o sztuce*, Poznań 2017.

² M.F. Gibson, „*Młyn i krzyż*”. „*Droga krzyżowa*” Pietera Bruegla, przeł. A. Topornicka, [w:] M.F. Gibson, L. Majewski, *Bruegel*, „*Młyn i krzyż*”, Olszanica 2010.

[...] film Majewskiego nie wpisuje się w żaden klasyczny gatunek filmowy. Należy za to do form hybrydycznych, z pogranicza sztuk, które łączą w sobie cechy różnych spowinowaconych mediów – w tym przypadku malarstwa i filmu³.

A jednak trzeba do wymienionego tandemu dołączyć także literaturę. Literatura, obraz i film żyją w symbiozie i wspierają się wzajemnie. Zmieniają się tylko relacje między nimi, a wraz z tym – zmieniają się przedmiot i metody adaptacji, która stale „pamięta” o swym literackim rodowodzie.

Kłopoty z interpretacją

Interpretacja *Drogi na Kalwarię* stwarzała historykom sztuki nie lada trudności. Według Davida Bianco obraz

stanowi szczytowe osiągnięcie kompozycji z drobnymi figurami. Występuje w nim pięćset postaci, a na skutek ogromnego bogactwa przedstawionych sytuacji i drugorzędnych epizodów główny temat obrazu schodzi na dalszy plan: Chrystus dźwiga krzyż pośród tłumu, który wydaje się zupełnie niezainteresowany Jego dramatem⁴.

Świat przedstawiony na obrazie – idący na targ wieśniacy, a także strażkonna w czerwonych kubrakach z ozdobioną dwugłowym orłem flagą Habsburgów – to realia z epoki Bruegla, okresu hiszpańskiej okupacji, kiedy rządził Flandrią Filip II Habsburg, i panoszyła się inkwizycja. Ślady jej okrucieństwa widoczne są w namalowanym pejzażu, który ujawnia narzędzia zadawanej heretykom śmierci: stojące szubienice i umieszczone wysoko na palach koła tortur, na których dogorywali zmaltretowani nieszczęśnicy⁵.

A jednak współczesny malarzowi świat zawiera wiele niespójności. Lech Majewski zwrócił uwagę, że namalowany krajobraz nie przypomina płaskiej, równinnej Flandrii. Jest górzysty i w dodatku ozdobiony potężnymi skałami. Wiatrak umieszczony na szczycie skały to czysty nonsens, bo wymagałby od ludzi nieustannego wnoszenia (czy wciągania) na górę ciężkich worów z ziarnem lub mąką⁶. Nie jest to jedyna niespójność mimetyczna, pozostałe związane są z Ukrzyżowaniem. Chrystus upada pod krzyżem, równocześnie

³ A. Reimann-Czajkowska, *Film „Młyn i krzyż” Lecha Majewskiego wobec malarzkiego pierwowzoru Pietera Bruegla*, [w:] *Piękno zespolić ze sobą. Korespondencja na styku sztuk*, red. K. Klauza, J. Cieślak-Klauza, Białystok 2015, s. 226.

⁴ D. Bianco, *Bruegel*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2010, s. 99.

⁵ Te realia obecne są również na innych obrazach Bruegla, np. *Tryumf śmierci* (1562) czy *Sroka na szubienicy* (1568), widzimy je również na obrazach Boscha.

⁶ L. Majewski, *Ukryty język symboli w sztuce*, <<https://www.google.com/search?q=Lech+Majewski+wykład+26.X.2016>> [dostęp: 7.12.2022].

dwaj mnisi (!) towarzyszą dwom łotrom wieszonym na egzekucję. Jeden z nich trzyma w ręce krzyż (!) – narzędzie męki Pańskiej, która jeszcze się nie dokonała. Żona Szymona Cyrenejczyka, szamotająca się ze strażnikami, ma przypięty do pasa różaniec (!). Te realia Michael Gibson nazywa „anachronizmami”⁷. Ale największy anachronizm stanowi grupa Świętych Kobiet znajdująca się na skale w prawej dolnej części obrazu. Rose-Marie i Rainer Hagen piszą o niej tak:

Wydaje się, że większość osób uczestniczących w tej powszechnej wycieczce nie zdaje sobie sprawy ze znaczenia zbliżającego się ukrzyżowania. Tylko jedna grupa na skale, na pierwszym planie po prawej stronie, nie pasuje do całego obrazu z powodu swych staromodnych gotyckich strojów i gestów żalu. Bruegel zebrał tu tradycyjną grupę kobiet spod krzyża; uczeń Jan dodaje im otuchy. **Nie potrafimy wyjaśnić, dlaczego artysta dodał inny wymiar stylistyczny do tego, pełnego realistycznych detali obrazu** [podkr. – S.W.]⁸.

Natomiast Gibson mówił o „stylistycznym cytacie” z konwencji panującej sto lat wcześniej – z obrazów van Eycka, van der Weydena, Davida. Według niego te teatralne i pełne ekspresji postacie sygnalizują życie duchowe, w przeciwieństwie do tłumu, zajętego codziennymi sprawami⁹. Wszyscy komentatorzy zwracali uwagę, że na obrazach Bruegla wśród scenek rodzajowych to, co najważniejsze, nie zostaje przez ludzi zauważone. Jako przykłady padają – obok *Drogi na Kalwarię – Upadek Ikara* i *Spis ludności w Betlejem*.

Gibson przekonująco zinterpretował opozycje przestrzenne namalowanego świata, w którego centrum (usytuowanym w przecięciu dwóch przekątnych) znajduje się Jezus upadający pod krzyżem. Skala z wiatrakiem dzieli przestrzeń przedstawioną pionowo na dwie części. Strona lewa oznacza „życie”. To jaśniejsze w dali miasto, do którego dążą postacie idące na targ z tobołami i ze zwierzyną na sprzedaż. Strona prawa to „śmierć” – otoczone tłumem gapiów, spowite w ciemne chmury miejsce egzekucji, gdzie stoją szubienice i koła tortur. Znaczące jest również to, co znajduje się na przekątnej, biegnącej z lewej górnej strony obrazu do prawej. U góry piętrzy się skala z wiatrakiem, którego skrzydła układają się w wizerunek krzyża, co symbolizuje według Gibsona nadrzędną siłę sprawczą, bezduszny los, fatum, a także instytucje państwa czy Kościoła¹⁰. Jej falliczny kształt podkreśla mityczne Prawo Ojca, natomiast u dołu przekątnej – cierpiąca Maria w otoczeniu Świętych Kobiet uosabia Prawo Matki. W ujęciu Gibsona

⁷ M.F. Gibson, dz. cyt., s. 70.

⁸ R.-M. i R. Hagen, *Pieter Bruegel Starszy (około 1525–1569)*, przeł. E. Tomczyk, Warszawa 2005, s. 26–27.

⁹ M.F. Gibson, dz. cyt., s. 92.

¹⁰ Tamże, s. 45, 50, 93.

Bruegel postępuje jak etnolog i archeolog, sięgając do znaczeń mitycznych. Namalowana przez niego przestrzeń ma charakter aksjologiczny, sygnalizuje podstawowe wartości metafizyczne. Pozwala to wyjaśnić obce wtręty na malowidle: gotycki cytat i niezwykle ukształtowanie krajobrazu. Jednak nie tłumaczy wszystkich „anachronizmów”, czyli niespójności mimetycznych wskazywanych przez badaczy w obrazie świata przedstawionego. Ażeby zrozumieć ich rolę, posłużę się kategorią **palimpsestu**.

Droga na Kalwarię jako palimpsest

Starożytne i średniowieczne palimpsesty pisane na pergaminie pozwalają cierpliwym badaczom przy pomocy nowoczesnych technik wydobyć stary, skazany na niebyt zapis, odczytać go i niejednokrotnie przywrócić naszej cywilizacji zagubione dzieła¹¹. W sztuce nowożytnej natomiast określają zaplanowany przez autora podwójny status utworu. Kategorię palimpsestu spopularyzował w nauce o literaturze Gérard Genette, określając tym terminem „literaturę drugiego stopnia”¹², której zakres wytyczył bardzo szeroko. Według niego obejmuje ona wszystkie typy nawiązań intertekstualnych. Dla Genette’a termin palimpsest jest w gruncie rzeczy metaforą scalającą różnorodne zjawiska, pojawia się zresztą tylko w tytule i w zakończeniu jego książki. Aby miał wartość operacyjną, należałoby go zawęzić. Przyjąć, że **palimpsest to dzieło dwuplanowe, struktura nadbudowana na innej strukturze**. Danuta Danek opisując tego typu przypadki w utworach literackich, posłużyła się terminem „cytaty struktur”¹³, czyli wyższych układów semantycznych. Nie chodzi tu bowiem o cytowanie izolowanych elementów. Pojedynczy „empiryczny cytat” czy aluzja pojawiające się sporadycznie w tekście nie sprawiają, że mamy do czynienia z palimpsestem. Będzie można o nim mówić, gdy określona struktura fabularna, historia biblijna czy mitologiczna zostanie w jakiś sposób „zdublowana” (i zmodyfikowana) w nowym dziele. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w *Drodze na Kalwarię*.

Obraz Bruegla jest dwuplanowy. Przedstawia współczesną malarzowi Flandrię, przez którą prześwituje historia Ukrzyżowania. Tłum kilkuset realistycznie odtworzonych postaci, uchwyconych w ruchu

¹¹ Wiele takich przykładów wymienia Agnieszka Krzemińska w artykule *Słowa pod słowami*, „Polityka” 2022, nr 52.

¹² G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.

¹³ D. Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, [w:] tejże, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.



II. Pieter Bruegel, *Droga na Kalvarię* (1564), Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

i wzajemnych relacjach, został według Gibsona namalowany z epickim rozmachem, a sam malarz porównany do gawędziarza:

[...] artysta świetnie zdawał sobie sprawę, że czasem wystarczy kilka detali, by wyczarować świat. Rozmierzwiony i spontaniczny, pędzel śmiga zręcznie po powierzchni deski z zapamiętaniem godnym gawędziarza, który buduje przed oczami naszej wyobraźni jakąś postać, czy nawet całą scenę za pomocą kilku słów, gestów, intonacji¹⁴.

Mimo znakomitej interpretacji dwóch płaszczyzn obrazu: epickiego malowidła i dziejów biblijnych, Gibson więcej miejsca poświęca płaszczyźnie mitycznej, którą uznaje za temat główny i traktuje realia XVI-wieczne jako anachronizmy. W rozważaniach o micie ginie gawędziarz i epik, którego należałoby dowartościować, ponieważ **płaszczyzną dominującą obrazu jest współczesna Flandria**. Epickie malowidło Bruegla zawiera jednak szczeliny. Poprzez ukrytego w tłumie człowieka upadającego pod krzyżem, poprzez gotycki cytat – sugeruje drugi plan znaczeniowy: historię świętą, która miała miejsce kilkanaście wieków wcześniej. I tu wynika ciekawy problem: atemporalny obraz malarski sygnalizuje czas!

Czas „uprzestrzenniony” i czas wyobrażony

Już Lessing – rzecznik swoistości sztuk – przekonująco dowodził w *Laokoonie* (1766), że sztuki piękne należy rozgraniczyć, ponieważ posługują się odrębnym tworzywem. Ono sprawia, że inaczej kształtowane są w nich kategorie czasu i przestrzeni. Czas jest domeną literatury, która wydarzenia przedstawia sukcesywnie, natomiast przestrzeń to domena dzieł plastycznych, które mogą ukazać tylko jeden jedyny wybrany moment. Czas i przestrzeń stały się najważniejszymi kategoriami w teorii Lessinga¹⁵, a jego koncepcja funkcjonowała w XIX-wiecznej estetyce i została podchwycona przez XX-wieczną awangardę, akcentującą odmienną „materię” poszczególnych dziedzin artystycznych, które walczyły o autonomię. Dzisiaj – po analizach czasu i przestrzeni w literaturze i filozofii, a także w świetle badań percepcji wizualnej, która według Rudolfa Arnheima wcale nie jest momentalna i ma charakter procesualny¹⁶ – nastąpiła rewizja „laokoonizmu”. Problem polega na tym, że przestrzeni nie da się oddzielić od czasu. Michał Bachtin

¹⁴ M.F. Gibson, dz. cyt., s. 108.

¹⁵ G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, oprac. M. Mencfel, Kraków 2012.

¹⁶ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.

udowodnił, że obie kategorie są nierozłączne, że razem tworzą czasoprzestrzeń artystyczną:

W literackiej przestrzeni artystycznej zachodzi **zespolenie oznak przestrzennych i czasowych w sensownej i konkretnej całości**. Czas tu się kondensuje, zagęszcza, staje się artystycznie widzialny; przestrzeń zaś ulega intensyfikacji i zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii. **Oznaki czasu uobecniają się w przestrzeni, a przestrzeń zyskuje swój sens i jest mierzona w czasie**. I to właśnie przecięcie się obu porządków wraz z zespoleniem ich oznak cechuje czasoprzestrzeń artystyczną [podkr. – S.W.]¹⁷.

Bachtin wprawdzie pisał o powieści, ale jego uwagi równie dobrze mogą dotyczyć malarstwa. Namalowana przestrzeń nie jest bezczasowa, zdradza swoje czasowe zakorzenienie. Architektura, moda, przedmioty codziennego użytku to uobecnione w przestrzeni ślady czasu. Sprawa dla historyków sztuki oczywista, stała się w XX wieku atrakcyjna również dla pisarzy, celowo manipulujących językiem przestrzeni, by pokazać jedność i „długie trwanie” kultury europejskiej¹⁸. Ale refleksja historyków sztuki poszła jeszcze w innym kierunku. Badania nad malarstwem XIX-wiecznym zwróciły uwagę na czasowość przedstawionej anegdoty i „intencję narracyjną”, widoczną przede wszystkim w ukazywaniu wybranych momentów, znanych z historii ojczyzny, które odwołują się do wiedzy odbiorcy i skłaniają go do rekonstrukcji tego, co było przedtem i tego, co będzie potem. Dlatego Maria Poprzęcka mówi o „czasie wyobrażonym”¹⁹, a Waldemar Okoń o narracji, która w malarstwie jest obecna potencjalnie, realizuje się w odbiorze widza, w sferze konotacji²⁰. Wyciągając wnioski z teoretycznej refleksji historyków sztuki, można przyjąć, że czas w malarstwie ukazywany jest jako 1) **czas uprzestrzenniony**, przedstawiony na obrazie poprzez realia lub też 2) jako **czas wyobrażony**, konstituujący się w procesie percepcji dzięki wiedzy i wyobraźni odbiorców.

W *Drodze na Kalwarię* możemy śledzić oba sposoby wyrażania czasu. Funkcjonuje on bowiem dwojako: jako kategoria przedstawiona i jako czas

¹⁷ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, [w:] *Wokół problemów realizmu*, red. A. Lam, Warszawa 1977, s. 15–16.

¹⁸ E. Wiegandt, *Przestrzeń artystyczna a konstruowanie tradycji*, [w:] *tejtje, Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010.

¹⁹ M. Poprzęcka wyszczególniła cały szereg elementów, które – obok wyboru motywu i przedstawionego momentu – sugerują czasowość narracji, jak mechanizm percepcji, wiedza odbiorcy, konwencja kulturowa i in. (zob. *tejtje, Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX w.*, Warszawa 1986).

²⁰ W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988.

wyobrażony, czyli kategoria potencjalna, istniejąca w sferze konotacji. Czas przedstawiony to czas empiryczny, budowany za pomocą realiów wypełniających przestrzeń i implikujących czasowe odniesienia. Mamy z nim do czynienia w obrazie XVI-wiecznej Flandrii („inkwizycyjny” krajobraz, hiszpański najeźdźca, mnisi w białych habitach, ubiory wieśniaków). Ale oprócz tej płaszczyzny istnieje też druga płaszczyzna czasowa, sugerowana widzowi – to przywołanie historii świętej, odwołujące się do jego wiedzy. Moment przedstawiony na obrazie Bruegla: upadek człowieka pod krzyżem przypomina opisaną w Ewangelii scenę Męki Pańskiej i otwiera szerokie pole konotacyjne. Odbiorca wie, co było przedtem i wie już, co będzie potem, sam odtwarza sobie historię Jezusa z Nazaretu.

Dwie warstwy fabularne palimpsestowego dzieła Bruegla prowadzą więc do konfrontacji dwóch czasów, czasu współczesnego malarzowi i czasu biblijnego. Współczesny nakłada się na biblijny: to, co było niegdyś, jest „teraz”. Skutkiem tego zlikwidowana zostaje sukcesywność, nie ma opozycji „przedtem//potem”. Czas traci charakter liniowy, jest powtarzalny, kolisty. Króluje wszechogarniający czas mityczny.

Jak z tą skomplikowaną, palimpsestową strukturą poradził sobie Majewski?

Młyn i krzyż na ekranie – mystyfikacja i demystyfikacja świata przedstawionego

Przed wszystkim Majewski uznał płaszczyznę Brueglowi współczesną za dominującą. Wydarzenia przedstawione w obramowaniu skał, także człowiek upadający pod krzyżem, dzieją się we Flandrii „teraz”, a nie *in illo tempore*. W komentarzu reżyser napisał:

Wielu widzów odbiera ukrzyżowanego jako Chrystusa, chociaż kostiumy wskazują, że jest to postać z 1564 roku, kiedy Flandria była opanowana przez zastępy hiszpańskich najemników, którzy torturowali Flamandów, cytując Ewangelię i stosując ukrzyżowania w ramach edukacji religijnej. Postać po prawej [od skały z wiatrakiem – przyp. S.W.] **nie jest zatem Chrystusem, lecz ofiarą ukrzyżowaną podług rytu śmierci Chrystusa** i dlatego jest synonimiczna z Jego śmiercią [podkr. – S.W.]²¹.

Druga płaszczyzna – przestrzeń mityczna – istnieje na obrazie inaczej. Nie jest przedstawiona, jest tylko sugerowana przez świat przedstawiony, ponieważ nawiązuje do znanego wszystkim rytu. Reżyser doskonale zrozumiał

²¹ L. Majewski, *Młyn i krzyż*, [w:] tegoż, *Pejzaż intymny...*, dz. cyt., s. 153–154.

palimpsestową strukturę obrazu i w filmie wzmocnił ją, rozbudowując obie płaszczyzny: „współczesną” i mityczną.

Płaszczyzna „współczesna”, czyli malowidło epickie Bruegla ukazujące kilkaset rozmaitych drobnych epizodów, można porównać do popularnej w XVI wieku w Hiszpanii powieści pikarejskiej, której pierwowzorem stał się anonimowy *Żywot Łazika z Tormesu*²². Jej bohaterem był człowiek niskiego stanu, który opowiadał o mało budujących przypadkach swego życia. Postać i fabuła nie były ważne, uwaga koncentrowała się na szczegółach obyczajowych. Luźna mozaikowa budowa opowieści sprawiała wrażenie, że utwór nie ma wyraźnego zakończenia i dawała możliwość dopisywania dalszych ciągów. Wolfgang Kayser ten gatunek nazwał **powieścią przestrzeni**²³ (w przeciwieństwie do „powieści dziania się” i „powieści postaci”). Powieść przestrzeni rozwinęła się bujnie w Europie w XVIII wieku (*Diabeł kulawy* Lesage’a, *Moll Flanders* Defoe’go, *Tom Jones* Fieldinga) i miała później kontynuację w twórczości Balzaca, Stendhala, Flauberta. Jedną z jej odmian jest także XX-wieczna powieść środowiskowa, która obywa się bez głównego bohatera, natomiast ukazuje grupę ludzi żyjącą w tych samych warunkach, najczęściej na peryferiach, wykonujących ten sam zawód, tę samą (lub podobną) pracę. Skutkiem tego powieść nie miała zwartej dramatycznej akcji, ale budowę epizodyczną, którą scalały przestrzeń i ten sam czas, ograniczony do jednego dnia czy historycznego momentu. Te doświadczenia wykorzystał Majewski w adaptacji obrazu Bruegla.

Epicka struktura filmu

W filmie **fabuła rozwija się tak, jak w powieści środowiskowej**. Obserwujemy izolowane scenki obyczajowe, które toczą się w przeciągu jednego dnia: od świtu do wieczora. O bohaterach nic nie wiadomo, prócz tego, że mieszkają w tej samej okolicy, w tych samych wiejskich warunkach i są obecni w dniu, w którym odbywa się egzekucja (jeden z nich staje się jej anonimową ofiarą). Najpierw poranne wstawanie, potem pierwszy posiłek kilku rodzin, później – dom filmowego Bruegla: krzątająca się w izbie młoda kobieta i pięcioro baraszkujących dzieci²⁴; przebudzenie Jana; dwie pary

²² *Żywot łazika z Tormesu*, przeł. M. Mann, wstęp E. Skłodowska, Warszawa 1988.

²³ W. Kayser, *Postawy i formy epickie*, przeł. R. Handke, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, oprac. R. Handke, Kraków 1980.

²⁴ Epizod nie ma nic wspólnego z biografią Bruegla (1525–1569), który ożenił się w 1563 roku i miał dwóch synów: Pietera (1564) i Jana (1568). Fikcyjność fabuły podkreśla ją zmienione imiona. W scenariuszu żona nazywa się Marijken, a nie Mayeken, a chłopcy: Guido i Jacob.

mażeńskie i ich przygotowania do wyprawy na targ (Janeke i Netje; Szymon i Estera²⁵). Wędrowny handlarz rozkłada towary przy drodze, pojawiają się ludzie idący do miasta. Jest także muzyk i improwizowany popis taneczny oraz flirtująca para. Motywem łączącym liczne drobne epizody obyczajowe staje się postać filmowego Bruegla, który chodzi ze swoim szkicownikiem, obserwuje ludzi i rysuje. Wprowadzenie artysty do świata przedstawionego jest uzasadnione, ponieważ po prawej stronie obrazu stoją obok drzewa dwie męskie postacie – wizerunek jednej z nich według historyków sztuki odpowiada zachowanemu portretowi malarza. Ale pogodna atmosfera jarmarku nagle zostaje przerwana. Pojawia się oddział hiszpańskich żołnierzy i budzące przerażenie „łowy na heretyków”. Młody wieśniak zostaje zmasakrowany i skazany na śmierć na kole, kawałek dalej kobietę zakopano żywcem, a czyjeś zwłoki mnich zaszywa w worek. Nie wiadomo, czy ofiary w jakiś sposób sobie na to „zasłużyły”, czy były zupełnie przypadkowe, aby budzić grozę, spacyfikować niepokornych i zastraszyć społeczeństwo. Brak motywacji psychologicznej także jest charakterystyczny dla powieści środowiskowej, którą interesowała grupa społeczna i prawa, jakie nią rządzą, a nie akcja czy osobowość jednostki. W *Ukrytym języku symboli* napisanym po doświadczeniu z ekranizacją Bruegla, Majewski idzie tym właśnie tropem, **preferuje przestrzeń przed akcją i bohaterami**. Oto notatka zatytułowana *Wieloznaczność*:

Filmy zbyt ukierunkowane na głównych bohaterów oraz akcję nie obserwują świata, nie dostrzegają kontekstu. Są jednoznaczne – unikają penetracji; a przecież wieloznaczność pobudza niepokój odbioru, jak w *Zwierciadle, Reporterze czy Powiększeniu*. Wieloznaczność jest bliższa tajemnicy życia. Czyli prawdy²⁶.

Refleksja ta zostaje przełożona na działania reżyserskie – *Niezależne ruchy kamery*:

Kamera nie powinna podążać niewolniczo za akcją ani wchodzić aktorom w twarz i tautologicznie opisywać ruch aktora. Powinna mieć swoją marszrutę; pozostawiać akcję i aktorów poza kadrem, a **oglądać przestrzeń poruszającą wyobraźnię**. *Niezależne ruchy kamery* – ostentacyjne odwracanie obiektywu od głównej akcji [podkr. – S.W.]²⁷.

Jak wygląda to „oglądanie przestrzeni”? Przede wszystkim Majewski bardzo dbał o Brueglowskie realia. „Chciałem w filmie mieć dopracowane szczegóły:

²⁵ Takie imiona są tylko w scenariuszu.

²⁶ L. Majewski, *Ukryty język symboli. Esencje i notatki o sztuce, religii, liczbach i miastach*, Poznań 2020, s. 168.

²⁷ Tamże, s. 167.

każdy guzik, sprzączka, tkanina, faktura, kolor miały mieć wzór w epoce” – mówił²⁸. Starając się o maksymalną wierność wobec *Drogi na Kalwarię*, nawet chmury filmował w Nowej Zelandii. W swoich komentarzach zdradzał kłopoty techniczne z odtworzeniem pleneru, skały z młynem, a przede wszystkim z pułapkami perspektywy, które można było rozwiązać tylko za pomocą współczesnej technologii cyfrowej.

Słowo zastąpione przez obraz

Adaptacja „niemego” obrazu na film spowodowała nie tylko koncentrowanie uwagi na przestrzeni, ale także **minimalizację roli słowa**. Dialogi ograniczone zostały na rzecz obrazu. Magdalena Lebecka zauważyła:

Przywilej głosu mają tu tylko wielki malarz i mecenas sztuki. A także Matka Boża, której monologi wewnętrzne słyszymy zza kadru. Tylko im dane jest prawo wypowiedzenia swoich poglądów, racji i odczuć. Cała reszta bohaterów jest tworzywem, substancją użytą – podobnie jak faktura nieba czy urwisty zarys skalny – do budowania obrazu²⁹.

Dialog w filmie jest tylko jeden. To rozmowa Bruegla z bankierem, mecenasem i kolekcjonerem sztuki, Jonghelinckiem, który kupował jego obrazy i w filmie gra rolę jego przyjaciela. Rozmowa ta zresztą nie występuje w całości, jak w scenariuszu, ale jest „pocięta” i przedzielona innymi epizodami, jej mały fragment zostaje nawet przytoczony *z offu* podczas prologu. Podobnie *z offu* słuchamy wynurzeń Marii. Filmowy Bruegel i bankier pełnią wyłącznie rolę świadków i obserwatorów zdarzeń, nie biorą w nich udziału, w przeciwieństwie do propozycji scenariusza, w którym obaj pomagali zdjąć z koła zwłoki zamordowanego wieśniaka, a bankier podczas procesji miał śpiewać heretycką piosenkę, irytując strażników.

Opublikowane *Scenariusze* pokazują, że Majewski redukował planowane wypowiedzi postaci, a dłuższy monolog bankiera (który przypomina monologi szekspirowskie, bo jest autoprezentacją bohatera i informuje o sytuacji Flandrii) przekształcił na dwie refleksje wygłoszone „osobno”, w obecności żony i w dialogu z malarzem. Do filmu nie weszły obecne w scenariuszu monologi dowódców wojskowych. Jeden, pełen nienawiści, atakował heretyków, którzy buntowali się i spalili już 400 katolickich kościołów, a drugi krytykował okrucieństwo Hiszpanów. Oba miały być *z offu*. Reżyser je pominął, przedkładając obraz nad słowo (podobnie pominął monolog Jana).

²⁸ L. Majewski, *Młyn i krzyż*, [w:] tegoż, *Pejzaż intymny...*, dz. cyt., s. 156.

²⁹ M. Lebecka, *Lech Majewski*, Warszawa 2010, s. 172.

W *Pejzażu intymnym* pisał o „zalewie słów” i „niewoli dialogów w teatrze”, przeciwstawiając im wartość obrazu filmowego:

[...] szukam filmów, których język byłby wyrafinowany i poszukiwał nowych znaczeń. Wierzę, że sam obraz mówi o wiele więcej i, poprzez swoją wieloznaczność, robi to w sposób bogatszy, bardziej złożony niż tautologiczny, ilustracyjny, telewizyjny dialog³⁰.

Słowo zostaje zastąpione przez obraz, a jego ekspresję podkreśla praca kamery: długie ujęcia twarzy świadków dwóch egzekucji, przedstawianych na ekranie. Skutkiem tego film staje się statyczny, przypomina obraz malarski. Bardzo oszczędnie stosowane jest tło muzyczne. Przeważnie towarzyszą obrazom dźwięki naturalne (szum lasu, stuk końskich kopyt, zgrzyt maszynerii młyna, skrzyp drzwi, krakanie kruków), a w momentach dramatycznych pojawia się wokaliza. Sceny taneczne na początku i na końcu filmu pozwalają wyeksponować muzykę ludową³¹.

W *Młynie i krzyżu* zminimalizowane słowo potraktowane zostało, tak jak muzyka i materialne realia – jako relikwiny tamtej epoki. **Majewski wprowadził bowiem do filmu język staroflamandzki:**

W skansenie w Chorzowie zbudowaliśmy flamandzką wieś, a niedaleko Bielska-Białej, w Wilamowicach, znaleźliśmy całą społeczność posługującą się staroflamandzkim językiem. To potomkowie osadników, którzy w XIII wieku, chcąc uniknąć prześladowań, dotarli z Flandrii do Polski i do tej pory pielęgnują kulturę swoich przodków. Nagrałem ich i dzięki temu w *Młynie i krzyżu* **dialogi w tle są mówione ową skamieliną językową, jaką jest staroflamandzki**. Dyrektor Rijksmuseum w Amsterdamie, językoznawca, gdy przeprowadzał ze mną wywiad dla holenderskiej telewizji, powiedział, że gdy usłyszał, że ten wymarły język jeszcze gdzieś funkcjonuje, popłakał się ze wzruszenia. Ośłupiał, gdy mu oświadczyłem, że owszem, funkcjonuje jeszcze w Polsce, na Górnym Śląsku [podkr. – S.W.]³².

Archetypy i symbole

Według Majewskiego „najważniejsze wymyka się spod władzy języka”, a to „najważniejsze” to archetypy i symbole. W *Pejzażu intymnym* pisze:

W swoich pracach również dążę do użycia podprogowego języka archetypów i symboli. Odnajdywanie w codzienności elementów mitologii i symboliki, również religijnej, nobilituje nasze życie. Ustanawia ciężar i doniosłość życia. Gdy nasze życie

³⁰ L. Majewski, *Słowa karabinu maszynowego*, [w:] tegoż, *Pejzaż intymny...*, dz. cyt., s. 93.

³¹ O muzyce zob. A. Reimann-Czajkowska, dz. cyt., s. 229–230.

³² L. Majewski, *Młyn i krzyż*, [w:] tegoż, *Pejzaż intymny...*, dz. cyt., s. 159.

jest dryfem pomiędzy nicością a pustką, to się zatracamy. Człowiek, jak okręt, musi mieć balast, bo inaczej przewróci się i zatone. Tym balastem jest archetyp, przynależność, czy też podobieństwo przeżyć i wydarzeń do wzorców kulturowych, które istnieją w naszej tradycji, do paradygmatów, które pojawiają się w kulturze i są dla niej formą pierwotną. Ta pierwotność oczyszcza³³.

Takimi symbolami w filmie są przede wszystkim chleb i zboże. Początkowe epizody przedstawiające spożywanie rannego posiłku pokazują, z jaką czcią postacie biorą chleb, przytykają do czoła, łamią, kroją. Podobnie młynarz celebruje w dłoniach ziarno. Nieprzypadkowo. Wyjaśnienie znajdujemy w *Ukrytym języku symboli*:

Pole pszenicy, snop pszenicy (snop światła): chleb to *Corpus Christi*. W wielu hiszpańskich kościołach promienie aureoli Chrystusa ułożone są z kłosów zboża³⁴.

W filmie Majewskiego obraz, a nie słowo kreuje świat symboli, toteż codzienne czynności, jak mycie prog, mycie rąk czy nóg, nabierają rytualnego znaczenia. Bardzo charakterystyczna jest zmiana zakończenia filmu. W scenariuszu burza i wichur powodują, że młyn zostaje zniszczony:

Błyskawica trafia w młyn, łamiąc jedno ze skrzydeł. Młyn chwieje się i trzeszczy. Młynarz i jego uczeń wybiegają szukać schronienia. Wiatrak kręci się jak oszalały. Zaczyna się rozpadać. Wichur strąca skrzydła ze skały³⁵.

Zważywszy, że skała i młyn z ustawionymi na krzyż skrzydłami symbolizują władzę najwyższą, boską, a młynarz pełni rolę Stwórcy, taki koniec miałby wymowę obrazoburczą. Pokazałby ruinę Kościoła i wygnanie Boga, kres wiary i koniec jej instytucji. Ale w filmie zakończenie jest inne. Po burzy następuje słoneczny dzień i pejzaż nawiązujący do *Sianokosów* (1565) Bruegla. Kobiety idą z koszami na głowach, mężczyźni niosą grabie i kosy. Ludzie wracają do codziennych zajęć. Filmowy Bruegel czyta świętą księgę, jego żona wygniata ciasto, nucąc ludową piosenkę. Na łące pojawia się wędrowny grajek i w takt jego muzyki chłopcy zaczynają tańczyć, tworząc olbrzymi „krąg życia”. Ostatecznie film kończy się optymistycznie: życie przewycięża śmierć. Tak jak na obrazie Bruegla, gdzie w rejonie śmierci, z prawej strony wyrasta nowy zielony pęd. Bo – według Majewskiego – „życie zatacza nowy krąg. Nie można pokonać cyklu życia”³⁶.

³³ L. Majewski, *Metajęzyk*, [w:] tegoż, *Pejzaż intymny...*, dz. cyt., s. 81.

³⁴ L. Majewski, *Ukryty język symboli*, s. 38.

³⁵ L. Majewski, *Scenariusze*, t. 3, Poznań 2018, s. 236–237.

³⁶ L. Majewski, *O powstawaniu filmu*, [w:] tegoż, *Dodatki specjalne*, [w:] *Młyn i krzyż. Film Lecha Majewskiego*, DVD, Błaq Out Galapagos 2012.

Wątek pasyjny również został przez Majewskiego rozbudowany. Jezus jest przez żołnierzy bity, cierniem koronowany i zmuszony do niesienia krzyża. Ale jednocześnie jego „tożsamość” budzi wątpliwości. Monologi Marii i bankiera Jonghelincka są niejednoznaczne. Bankier, oglądając wydarzenia z okna, ubolewa nad mającą nastąpić egzekucją:

[...] **Znam go**. Poszedłem za tłumem, który zbierał się w lesie, aby wysłuchać jego słów.

[...] **Byłem tam osobiście**, gdy mówił rzeczy, za które teraz się go skazuje. Że zburzy katedrę i odbuduje ją w trzy dni. Nikogo z nas to nie uraziło. Rozumieliśmy, że on mówił po prostu o Reformie. Pilnej potrzebie oczyszczenia chorych instytucji. Ławo jest powiesić człowieka, gdy władze nie chcą niczego rozumieć [podkr. – S.W.]³⁷.

Wypowiedź bankiera w wersji filmowej została znacznie skrócona. Ale akcentuje współczesność wydarzenia („znam go”, „byłem tam”) i osadzona jest w XVI-wiecznych realiach. Jedynie kryptocytat z Ewangelii o zburzeniu katedry sygnalizuje ukrytą, palimpsestową, warstwę. Podobnie rozpaczająca Maria, tak jak Jan ukazana jako zwykła wieśniaczka, nigdy nie wymienia imienia syna, ale wspomina obchody świąt Wielkanocy (!), podczas których przemawiał do zachwyconego tłumu. **Monologi bankiera i Marii są więc dwuznaczne: osadzone w realiach Flandrii zawierają jedynie aluzje do dziejów Chrystusa**. Dwaj złodzieje, którzy również mają zawisnąć na krzyżach, odwiedzani są w celi więziennej przez mnichów i tak jak na obrazie Bruegla, przez nich ekspediowani na śmierć. Wprowadzony został także wątek Judasza (nie było go w scenariuszu). Wątek nieuzasadniony, bo nie ma „flamandzkiego” ugruntowania i sygnalizuje problematykę moralną, a nie jak pozostałe epizody – obyczajową.

Autotematyzm podmiotowy i warsztatowy

Film zawiera autokomentarz, wyrażony *explicite*, ponieważ Majewski wprowadził do świata przedstawionego postać twórcy, który pełni rolę *alter ego*³⁸. Filmowy Bruegel pokazuje szkic mającego powstać obrazu i wyjaśnia bankierowi Jonghelinckowi strukturę planowanego dzieła, posługując się metaforą pajęczyny, która powinna ogarnąć wszystko³⁹. W scenariuszu znalazły się także słowa, które nie weszły do filmu, a które potwierdzają

³⁷ L. Majewski, tamże, s. 194.

³⁸ Warto wspomnieć, że Majewski był zafascynowany filmem Felliniego *8 i 1/2* i autorem eseju *Asa nisi masa. Magia w 8 i 1/2 Felliniego*, Katowice 1994.

³⁹ O metaforze pajęczyny i artyście-pająku zob. J. Nowakowski, *W stronę raję. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego*, Poznań 2012, s. 225, 227 i 229 (przypis 323).

zrozumienie struktury palimpsestowej dzieła i koncepcję kolistego, mitycznego czasu:

Mój obraz musiałby opowiadać dwie historie jednocześnie. Nie tylko o Pasji Naszego Pana i Zbawcy Jezusa Chrystusa, ale i o cierpieniach, jakie przynosi nam ta niechciana okupacja. To, co było, dzieje się teraz – to, co dzieje się teraz, było [podkr. – S.W.]⁴⁰.

Na ten temat wypowiedział się także reżyser w relacji *O powstawaniu filmu*, zamieszczonej w dołączonych do DVD *Dodatkach specjalnych*. Stanowczo stwierdził, że człowiek upadający pod krzyżem to Flamandczyk, a nie Chrystus. Jego ofiarę nazywał „synonimą”, jako że jest synonimiczna wobec Męki Pańskiej (w przeciwieństwie do ofiary wieśniaka zamordowanego na kole, nazwanego „anonimą”)⁴¹.

Filmowy Bruegel daje popis swojej artystycznej wszechwładzy. Gest jego ręki potrafi zatrzymać na moment czas i sprawić, że nie tylko ludzie, ale i wiatrak na szczycie skały nieruchomieje. To chwyt czysto malarski i – można powiedzieć – „antyfilmowy”, skoro specyfiką kina jest „język ruchomych obrazów”⁴². Ale z tą tezą Majewski polemizuje. „Ja tak nie uważam” – mówi. Dla niego moment zatrzymania to „uświęcona chwila” w najważniejszych momentach życia. Podaje przykład swojego debiutu – *Rycerza* (1980), w którym zastosował statyczne ujęcia, ponieważ „traktował filmy jak obrazy”⁴³. Podobnie dzieje się w *Młynie i krzyżu*. Zatrzymanie czasu to jednocześnie zatrzymanie ruchu. Postacie zastygają na ekranie, a ich znieruchomienie nagradza ruch kamery, która jedzie wzdłuż tłumu, pozwalając przyjrzeć się uczestnikom procesji. Wykorzystany w filmie fabularnym przez swoją niezwykłość nabiera szczególnej wagi. Jacek Nowakowski interpretuje ten moment jako punkt kulminacyjny, który nie tylko podkreśla moc twórcy, ale i potęgę sztuki, jej transcendentny wymiar, bo tylko ona jest zdolna uobecnić ofiarę Chrystusa, której ludzie nie dostrzegają⁴⁴. Malarz wyjaśnia też znaczenie postaci młynarza, który obserwuje wszystko z góry, jak Pan Bóg, i taką też rolę przypisuje mu na obrazie⁴⁵. W ten sposób artysta przedstawiony w dziele staje się interpretatorem swojej sztuki.

Ale prócz dobrze znanego z XX-wiecznej literatury autotematyzmu podmiotowego, istnieje **autotematyzm „warsztatowy”**, zawarty *impli-*

⁴⁰ L. Majewski, *Scenariusze*, t. 3, dz. cyt., s. 208.

⁴¹ L. Majewski, *O powstawaniu filmu*, dz. cyt.

⁴² Zob. M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999.

⁴³ L. Majewski, *O powstawaniu filmu*, dz. cyt.

⁴⁴ J. Nowakowski, dz. cyt., s. 224–225.

⁴⁵ L. Majewski, *Scenariusze*, t. 3, s. 212.

cite w dziele. Polega on na świadomych działaniach reżysera, które mają charakter deziluzji, demaskującej mimetyzm świata przedstawionego. Bogusław Bakula pisząc o różnorodności form metarefleksji w sztuce postmodernistycznej – w powieści, malarstwie, kinie – zauważył:

Większość tego typu utworów, włączając tu również film i przedstawienia plastyczne, odsłania fundamentalną dla całej nowoczesnej metasztuki opozycję: między konstruowaniem artystycznej iluzji (w znaczeniu tradycyjnego realizmu i jego pochodnych) a ujawnianiem jej ograniczeń poznawczych (fikcja jako kłamstwo) i ontologicznej dwuznaczności. Innymi słowy, **te dwa procesy – konstruowania i demistyfikowania artystycznego zmyslenia – istnieją w jednoczesnym napięciu**, które w efekcie niszczy tradycyjne rozróżnienie między tworzeniem, kreacją a krytyką. **Utwór odkłamuje konwencje realizmu, ale nie ignoruje ich ani nie porzuca. Przeciwnie: wyostrza swoistość realistycznego medium, by tym łacniej uwikłać je w rozliczne zagadki poznawcze i ujawnić niedoskonałość imitatywnego podejścia do świata** [podkr. – S.W.]⁴⁶.

Tak właśnie dzieje się w *Młynie i krzyżu*. Troska o XVI-wieczne realia współistnieje z chwytami deziluzyjnymi, podkreślającymi umowność świata przedstawionego. Fikcyjny charakter całości ujawnia przede wszystkim **obramowanie dzieła: zamieszczony przed czołówką prolog i zakończenie filmu**. W prologu mamy „teatr w teatrze”, przygotowanie do spektaklu. Oto Święte Kobiety jak manekiny na oczach widza zostają ubrane w bogate, dostojne szaty. Powstaje na kształt dawnych „żywych obrazów” grupa ustylizowana na gotycki ołtarz, a realia XVI-wieczne „wymazane”, co podkreśla dwuznaczność sceny, jej palimpsestowość, a także – dystans wobec mitu. Filmowy Bruegel w towarzystwie bankiera Jonghelincka „reżyseruje” widowisko⁴⁷. Ale najważniejsza jest ostatnia sekwencja filmu. Odjazd kamery pokazuje najpierw obraz Bruegla w brązowej ramie, a później jego muzealne otoczenie: wiszące obok inne dzieła tego artysty. Autotematyzm w *Młynie i krzyżu* ma więc nie tylko charakter podmiotowy, ale i przedmiotowy – całe dzieło zostało opatrzone cudzysłowem, potraktowane jako dostojny muzealny artefakt. Ten końcowy akt deziluzji nie ma charakteru polemicznego, wyraża czysty podziw. Bo dla Majewskiego Bruegel to filozof, poeta i epik:

[...] obrazy Bruegla są przede wszystkim traktatami filozoficznymi – w jego obrazach jest mądrość: dzieją się niezwykle wydarzenia – zawarty jest świat; prawdziwe kompendium wiedzy o naszej cywilizacji, jej tajemnicach, o ludzkich charakterach.

⁴⁶ B. Bakula, *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej*, Poznań 1994, s. 36.

⁴⁷ Pisze o tym A. Reimann-Czajkowska (zob. teżże, *Film „Młyn i krzyż” Lecha Majewskiego wobec malarckiego pierwowzoru Pietera Bruegla*, dz. cyt., s. 229–230).

Bruegel, genialny filozof, poeta i epik, snuje wiele opowieści, posługuje się gestami, symbolami, a jego malarstwo fascynuje i zawłaszcza [podkr. – S.W.]⁴⁸.

Cechy te, tak lapidarnie wypunktowane w *Pejzażu intymnym*, znalazły arcydzielnny kształt w filmie, który został przez Marka Hendrykowskiego uznany za „ewenement adaptatorski w skali światowej”⁴⁹.

*

Przyzwyczailiśmy się, że w ciągu ostatniego stulecia związek literatury i filmu dotyczył wspólnoty fabularnej. Film zapożyczał z literatury fabułę, skracał ją, rozbudowywał lub w różny sposób modyfikował. W XXI wieku nastąpiła zasadnicza zmiana. Fabuła już nie jest (lub nie musi być) miejscem wspólnym, ważniejsza niż fabuła stała się **struktura wypowiedzi**. Zmienił się zatem przedmiot i metody adaptacji. Film sięga po powieściowe wzorce gatunkowe, budowę palimpsestową, autotematyzm, techniki mityzacji. To już nie adaptacja literatury dla potrzeb filmu, ale – jak pokazał Lech Majewski – przekład malarskiego obrazu na film poprzez literaturę i bogate doświadczenia sztuki słowa. **Przekład poprzez literaturę, a nie na literaturę**, ponieważ w filmie Majewskiego rodowód malarski *Młyna i krzyża* został zachowany. Dotąd malarskość filmu dotyczyła estetyki, czyli malarskich reguł widzenia (jak kompozycja kadru, sposób ujęcia przedmiotu). W *Młynie i krzyżu* Majewski narzuca filmowi to, co z definicji jest niefilmowe i przypisywane obrazowi malarskiemu: statykę i minimalizację dźwięku. Świadczy o tym wyraźne ograniczenie słowa na rzecz obrazu i eksponująca efekty plastyczne praca kamery (zatrzymanie ruchu i długie statyczne ujęcia postaci). Dzięki twórczej pracy reżysera „literackość” i „malarskość” tworzą harmonijną całość.

BIBLIOGRAFIA

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
- Bachtin M., *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, [w:] *Wokół problemów realizmu*, red. A. Lam, Warszawa 1977.
- Bakula B., *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej*, Poznań 1994.
- Bianco D., *Bruegel*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2010.

⁴⁸ L. Majewski, *Z siekierą w Arkadii*, [w:] tegoż, *Pejzaż intymny...*, s. 141.

⁴⁹ M. Hendrykowski, *Młyn i krzyż*, [w:] tegoż, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 207.

- Danek D., *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, w: tejże, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Gibson M.F., „Młyn i krzyż”. „Droga krzyżowa” Pietera Bruegla, przeł. A. Topornicka, [w:] M.F. Gibson, L. Majewski, *Bruegel, „Młyn i krzyż”*, Olszanica 2010.
- Hagen R.-M. i R., *Pieter Bruegel Starszy (około 1525–1569)*, przeł. E. Tomczyk, Warszawa 2005.
- Hendrykowski M., *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999.
- Hendrykowski M., *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014.
- Kayser W., *Postawy i formy epickie*, przeł. R. Handke, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, oprac. R. Handke, Kraków 1980.
- Krzemińska A., *Słowa pod słowami*, „Polityka” 2022, nr 52.
- Lebecka M., *Lech Majewski*, Warszawa 2010.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, oprac. M. Mencfel, Kraków 2012.
- Majewski L., *Dodatki specjalne*, [w:] *Młyn i krzyż. Film Lecha Majewskiego*, DVD, Blag Out Galapagos 2012.
- Majewski L., *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i o sztuce*, Poznań 2017.
- Majewski L., *Scenariusze*, t. 3, Poznań 2018.
- Majewski L., *Ukryty język symboli w sztuce*, <<https://www.google.com/search?q=Lech+Majewski+wykład+26.X.2016>> [dostęp: 7.12.2022].
- Majewski L., *Ukryty język symboli. Esencje i notatki o sztuce, religii, liczbach i miastach*, Poznań 2020.
- Nowakowski J., *W stronę rajy. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego*, Poznań 2012.
- Okoń W., *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988.
- Poprzęcka M., *Czas wyobrazony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX w.*, Warszawa 1986.
- Reimann-Czajkowska A., *Film „Młyn i krzyż” Lecha Majewskiego wobec malarskiego pierwowzoru Pietera Bruegla*, [w:] *Piękno zespolić ze sobą. Korespondencja na styku sztuk*, red. K. Klauza, J. Cieślak-Klauza, Białystok 2015.
- Wiegandt E., *Przestrzeń artystyczna a konstruowanie tradycji*, w: tejże, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010.
- Żywot lazika z Tormesu*, przeł. M. Mann, wstęp E. Skłodowska, Warszawa 1988.

Seweryna Wysłouch – em. prof. dr hab.; w latach 1998–2011 kierownik Zakładu Semiotyki Literatury w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autorka prac z zakresu prozy polskiej XX wieku: *Proza Michała Choromańskiego* (Ossolineum 1977), *Problematyka symultanimizmu w prozie* (UAM, Poznań 1981), *Narracje małe i duże* (Nauka i Innowacje, Poznań 2015); z dziedziny semiotyki literatury i sztuk plastycznych: *Literatura a sztuki wizualne* (PWN, Warszawa 1994), *Literatura i semiotyka* (PWN, Warszawa 2001); *Wyprowadź semiotyki*, pod red. M. Brzóstowicz-Klajn i B. Kaniewskiej

(Wyd. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2011), a także z dydaktyki literatury (współautorka *Poetyki stosowanej* (WSiP, Warszawa 1978, 1987, 2000). Zajmowała się także historią polonistyki (udział w zbiorze *Stulecie poznańskiej polonistyki*, t. I–III (2018–2019)). ORCID: 0000-0001-5557-5299. E-mail: <sewwys@onet.pl>.

Seweryna Wyślouch – full professor at Adam Mickiewicz University in Poznań, 1998–2011 head of the Chair of Semiotics of Literature at the Institute of Polish Studies. Monographs on 20th-century Polish prose: *Proza Michała Choromańskiego* [*The Prose of Michał Choromański*] (1977), *Problematyka symultanizmu w prozie* [*Problems of Simultaneism in Prose*] (1981), *Narracje małe i duże* [*Narrations Small and Great*] (2015); studies in semiotics of literature and of visual arts: *Literatura a sztuki wizualne* [*Literature and Visual Arts*] (1994), *Literatura i semiotyka* [*Literature and Semiotics*] (2001), *Wyprzedź semiotyki* [*Semiotics for Sale*] (2011); co-author of the compendium *Poetyka stosowana* [*Applied Poetics*] (1978, 1987, 2000). She also worked on the history of Polish studies, contributing to the collection *Stulecie poznańskiej polonistyki* [*A Century of Polish Studies in Poznań*], vol. I–III (2018–2019). ORCID: 0000-0001-5557-5299. E-mail: <sewwys@onet.pl>.