


Justyna Budzik

Uniwersytet Jagielloński

Instytut Amerykanistyki i Studiów Polonijnych

 <https://orcid.org/0000-0003-3530-0647>

*Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*

*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*

Nr / No. 52 (1/2026)

*męskość/nie-męskość/anty-męskość*

*manliness/un-manliness/anti-manliness*

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.17908>



## Sztuka uwikłana w czas Adama Czerniawskiego widzenie wieloobrazowe

Art Entangled in Time. Adam Czerniawski's Multi-Visual Perspective

**Abstract:** The article is devoted to selected aspects of artistic imagery in the poetic oeuvre of Adam Czerniawski. The author focuses on the poems in which the painting serves as a pretext for reflection on temporal space, analysed in the context of the entanglement in time of both the painting (landscape, specific figure) and the person contemplating it, in this case the poet himself. Particular attention is devoted to the reflection that Czerniawski included in his poem “View of Delft.” The article highlights the originality and distinctiveness of artistic imagery in Adam Czerniawski's work, which is repeatedly presented in a comparative perspective in relation to the ekphrastic poetry of two other poets associated with the “Continents” literary group – Andrzej Busza and Bolesław Taborski.

**Keywords:** temporal space, real time, imagined time, work of art

W twórczej wyobraźni sztuka i literatura nierzadko układają się paralelnie, wchodzą ze sobą w interdyscyplinarny dialog, wzajemnie się wzmacniają i uzupełniają. Budują siostrzany dwugłos, by przywołać tytuł kanonicznej monografii Jean H. Hagstrum *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*<sup>1</sup>. Ten szczególny rodzaj współobecności, czy istnienia równoległego, ujawnia się między innymi w dziełach poetyckich i prozatorskich Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Adama Zagajewskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, a spoza polskiej tradycji literackiej – w utworach Johna Keatsa, Wystana Hugh Audena, Williama Buttlera Yeatsa, Rainera Marii Rilkego czy Marcela Prousta – i są to jedynie te najczęściej wymieniane nazwiska autorów, których prace odważnie wkraczają

---

1. Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

w przestrzeń dialogu pomiędzy literaturą i sztuką malarską, muzyczną, architektoniczną czy audiowizualną. O istocie i znaczeniu sztuki malarskiej ciekawie pisał Józef Czapski w szkicu *Zagadnienia malarskie*, gdzie zanotował: „Jest to odcinek kultury narodowej nie mniej ważny od innych, przy tym związany z całym stosunkiem do życia, z całym stylem życia, że lekceważyć go nie powinni ludzie najbardziej na plastykę obojętni”<sup>2</sup>. Powtórzmy raz jeszcze, sztuka malarska nie istnieje więc li tylko jako konstrukt wyabstrahowany, oderwany od złożonego kontekstu jednostkowej filozofii życia, a także od kształtu i znaczenia, jakie zostają mu nadane. Jeśli gestem indywidualnej decyzji sztuka uobecnia się jako stały element konkretnej ludzkiej egzystencji, to – jak wolno zakładać – jest ściśle powiązana z jej rozumieniem i sposobem odczuwania. To rozpoznanie zdaje się szczególnie istotne w odniesieniu do prac poetyckich i eseistycznych trzech polskich pisarzy emigracyjnych – Adama Czerniawskiego, Andrzeja Buszy oraz Bolesława Taborskiego.

Ich liryczny namysł nad sztuką kilkakrotnie był przedmiotem badań krytycznoliterackich<sup>3</sup>. Dotychczas jednak nie próbowano pisać o tym zagadnieniu w ujęciu porównawczym, to jest takim, które mogłoby ukazać podobieństwa i różnice w sposobie, w jaki każdy z nich przyglądał się sztuce i wypowiadał na jej temat. W omawianych przypadkach ma to znaczenie, jako że pisarze ci biograficznie związani byli z Wyspami Brytyjskimi, wzrastali i wykształcili

---

2. Józef Czapski, „Zagadnienia malarskie”, w: Józef Czapski, *Czytając*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Jan Zieliński (Kraków: Znak, 2015), 47.

3. Zob. między innymi Jacek Łukasiewicz, „Jeszcze o Czerniawskim. Wiersze i obrazy”, w: Jacek Łukasiewicz, *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980* (Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1993), 183–189; Wojciech Ligęza, „Muzyczne tematy i wariacje Bolesława Taborskiego”, w: *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice pod redakcją Wojciecha Ligęzy i Jana Wolskiego* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003), 75–97; Magdalena Rabizo-Birek, „Motywy plastyczne w twórczości Adama Czerniawskiego. Rekonesans”, w: *Epoka przemian. Wiek XX w literaturze polskiej*, red. Zenon Ożóg, Jan Wolski (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005), 355–381; Wojciech Ligęza, „Niezgoda i doświadczenie. Poezja Bolesława Taborskiego”, w: *Drugi nurt. O poetach polskiej dwudziestowiecznej emigracji* (Szczecin–Bezrzeczce–Toronto: Wydawnictwo FORMA. Fundacja Literatury imienia Henryka Berezzy, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2024), 160–182. Ważne miejsce w analizie krytycznoliterackiej poświęconej poetyckim refleksjom o sztuce zajmuje monografia Adama Dziadka, w której autor poświęca sporo uwagi temu zagadnieniu w odniesieniu do twórczości Adama Czerniawskiego. Swoje omówienie prezentuje w ujęciu komparatystycznym, w którym sytuuje dwa wiersze o tym samym tytule – „Widok Delft” – autorstwa Adama Czerniawskiego i Adama Zagajewskiego. Zob. Adam Dziadek, „Dwa Widoki Delft – Adam Czerniawski i Adam Zagajewski”, w: Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 56–67.

się w brytyjskim kontekście kulturowym. Bolesław Taborski mieszkał w Londynie od 1947 do 2010 roku (poeta zmarł w 2010 roku). Adam Czerniawski na Wyspy Brytyjskie dotarł również w 1947 roku. Kształcił się w Londynie, w Sussex i w Oxfordzie, ostatecznie osiadł w Monmouth w południowo-wschodniej Walii, gdzie zmarł w lutym 2024 roku. Natomiast Andrzej Busza żył w Londynie od 1947 do 1965 roku, kiedy to podjął decyzję o emigracji do kanadyjskiego Vancouver, gdzie mieszka nieprzerwanie do chwili obecnej. W latach pięćdziesiątych XX wieku poeci współtworzyli londyńską grupę poetycką “Kontynenty” i regularnie publikowali swe utwory na łamach pisma *Kontynenty – Nowy Merkuriusz*.

Mimo iż, uwzględniając wybrane elementy biograficzne z życia Taborskiego, Czerniawskiego i Buszy, bez trudu dostrzec można liczne powinowactwa między nimi, wśród których fakt wzrastania i kształcenia się w tym samym – anglosaskim – kontekście kulturowym ma szczególne znaczenie, ich sposób artystycznego obrazowania zarówno w poezji, jak i eseistyce, kształtował się odrębnie. Wcześniej publikowane analizy mojego autorstwa<sup>4</sup>, dotyczące spojrzenia na sztukę, jakie proponują Busza i Taborski, będą tu stanowiły punkt wyjścia do dalszej dyskusji, której rdzeniem będzie próba ukazania odrębności obrazowania artystycznego Adama Czerniawskiego, prezentowanej w kontekście jego wybranych liryków.

Metodologicznie istotne są w tym przypadku założenia, na jakich opiera się komparatystyka interdyscyplinarna – perspektywa, w której należy sytuować proponowaną tu refleksję poświęconą twórczości trzech pisarzy. Chodziłoby tu o sposób, w jaki poeci za pośrednictwem swoich utworów lirycznych wchodzą w relacje ze sztukami plastycznymi. Ważne są rodzaje pokrewieństwa zachodzącego pomiędzy tymi dwiema przestrzeniami – literaturą

---

4. Zob. Justyna Budzik, “Obraz i obrazowanie w poezji Andrzeja Buszy”, w: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy*, red. Marian Kisiel, Janusz Pasterski (Katowice–Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019), 153–166; Justyna Budzik, “Antynomie pejzażu wewnętrznego. Ekfrazy Andrzeja Buszy”, w: “Odcisk palca – rozległy labirynt”. *Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Lięgzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Mateusz Antoniuk, Dorota Siwor (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021), 585–601; Justyna Budzik, “Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy”, w: *Perspektywy Kultury* 39, nr 4 (2022), <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk/article/view/2316/2184> (31.08.2024); Justyna Budzik, “[...] to odejść trzeba tak po prostu. Symbolika śmierci w artystycznych lirykach Bolesława Taborskiego”, *Tematy i Konteksty* 14, nr 19 (2024), 257–266, <https://doi.org/10.15584/tik.2024.16>; Justyna Budzik, “Poeci Kontynentów w perspektywie interartystycznej. Liryka Bolesława Taborskiego i Andrzeja Buszy”, w: *Wokół Oficyny Poetów i Malarzy*, red. Janusz S. Gruchała (Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2025), 155–179.

i sztuką – które w swej typologii zjawisk pogranicznych uwzględnił Ulrich Weisstein<sup>5</sup>. W przypadku Czerniawskiego, Buszy i Taborskiego możemy mówić zarówno o utworach literackich, które opisują, jak powiada badacz, wybrane dzieło sztuki (mieszczą się więc w przestrzeni ekfrazy), jak i o tych, które dotyczą sztuki lub artystów i “[...] zakładają wyspecjalizowaną wiedzę z dziedziny historii sztuki”<sup>6</sup>. W szkicu te dwie perspektywy określają sposób, w jaki dochodzi w przypadku tych poetów, do inicjowania i kształtowania relacji zachodzących pomiędzy słowem poetyckim i obrazem w sztuce. Dodatkowo istotne w tym kontekście są rozpoznania Weissteina, który podkreśla, że “przy badaniach porównawczych [...] nie chodzi o zaspokojenie uniwersalnych ambicji estetycznych, ale raczej o prace natury monograficznej obrazujące rolę, jaką dzieła sztuki odgrywają w literaturze pięknej (na przykład obraz Holbeina *Chrystus w grobie* w *Idiocie* Dostojewskiego albo *Melancholia* Dürera w *Dr Fauście* Tomasza Manna)”<sup>7</sup>.

Józef Czapski głęboko wierzył w szczególną relację, która zachodzi pomiędzy sposobem, w jaki postrzegać można sztukę, kontemplować ją, wnikać w jej sensy, a indywidualnym stosunkiem do własnej egzystencji, ujawniającym się między innymi w osobliwej formie jej przeżywania. Odwołując się do najbardziej uproszczonej interpretacji tego założenia, można powiedzieć, że wybory i preferencje artystyczne, obszary i rodzaje sztuki, po którą najchętniej sięgamy, próbując dotrzeć do jej znaczeniowej i estetycznej głębi, odzwierciedlają topografię naszego emocjonalnego, intelektualnego i egzystencjalnego wnętrza. W twórczości Czerniawskiego, Buszy i Taborskiego sztukę postrzeganą w perspektywie malarskiej, muzycznej i audiowizualnej odczytuję nie tylko jako jeden z motywów czy elementów tematycznych budujących tkankę wierszy i esejów, lecz jako zasadniczy filar ich myślenia egzystencjalnego, które powiązane jest ze skupieniem na rzeczywistości postrzeganej poprzez obraz. Mam tu na myśli szczególną wrażliwość tych poetów na całą ikonosferę, którą Mieczysław Porębski tak oto definiuje:

---

5. Typologię zjawisk pogranicznych przywołuję za Haliną Janaszek-Ivaničkową. Zob.: Halina Janaszek- Ivaničkowa, *O współczesnej komparatyście literackiej* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 145. W odniesieniu do komparatystryki interdyscyplinarnej istotne rozpoznania przynoszą między innymi prace Rolanda Barthes’a *Mitologie* (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2020), Mario Prazza, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), Seweryny Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994) oraz *Ut pictura poesis*, pod redakcją Marka Skwary i Seweryny Wysłouch (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006).

6. Janaszek-Ivaničkowa, *O współczesnej komparatyście literackiej*, 145.

7. Janaszek-Ivaničkowa, *O współczesnej komparatyście literackiej*, 145–146.

Otoczająca nas zewsząd i k o n o s f e r a – sfera, w której rodzą się wciąż nowe obrazy wzrokowe i dźwiękowe – stanowi obszar bezustannych oddziaływań informacyjnych, systematycznie zauważanych, klasyfikowanych, weryfikowanych i wykorzystywanych przez człowieka, obszar jego ustawicznej obserwacji i eksploracji. Zaliczają się do niej zarówno te rodzaje bodźców, które układają się w naturalny porządek świata, jak i te, które znamionują porządek tworzony sztucznie przez samego człowieka. Stanowiąc jedną całość, która pulsuje kolorami i kształtami, rozbrzmiewa dźwiękami i szmerami, dostarcza doznań cieplnych, zapachowych, smakowych [...] jako całość jest też ikonosfera dostrzegana, zapamiętywana, znacząca zarówno w swej naturalnej, jak i cywilizacyjnej różnorodności<sup>8</sup>.

Rozważania Porębskiego sytuują się w kontekście problematyki ikonologii, a więc metody badań zależności pomiędzy słowem i obrazem, spod znaku Aby Warburga i Erwina Panofsky'ego. W tej bogato definiowanej przez Porębskiego przestrzeni mieści się również sztuka malarska, muzyczna i audiowizualna. Należy podkreślić, że perspektywa, z jakiej przyglądają się jej Busza, Czerniawski i Taborski, zdecydowanie przekracza granice klasycznie rozumianego zainteresowania czy fascynacji, a w konsekwencji wyzwala w twórcy naturalną potrzebę przetransponowania jej w przestrzeń liryki czy prozy. Sztuka u tych poetów prowadzi więc *ja* poszukujące od *siebie* w stronę sensów i znaczeń, które wpisane są w ludzki los, i z powrotem do *siebie*, a więc ponownie do *ja* intymnie przeżywającego swą własną egzystencję, a przede wszystkim konsekwentnie, choć nierzadko z trudem i rezygnacją, próbującego odnaleźć dla siebie odpowiednie miejsce w świecie. Porębski w pewnym sensie antropomorfizuje sztukę malarską, a konkretnie obraz, pisząc, że “[...] żyje [obraz – J.B.] w oczach patrzącego. Jeśli mu się da na to czas. Jeśli się w nim zamieszka”<sup>9</sup>. Zatem chodziłoby tu o symboliczny akt tchnienia życia w dzieło sztuki, którego dokonuje człowiek w sposób zapośredniczony poprzez zmysł wzroku. Równocześnie można tu mówić o szczególnej korelacji, szczególnym rodzaju wchodzenia w przestrzeń obrazu, mentalnego zamieszkiwania w nim, jak pisze Porębski. Ten rodzaj wtajemniczenia w sztukę, a w szerszym znaczeniu – świadomego współlistnienia z nią, może być związany ze szczególnym rodzajem przeżywania świata w korespondencji ze sztuką. Mam tu na myśli relację pomiędzy obrazem i obserwatorem – poetą, która w sensie

---

8. Mieczysław Porębski, *Ikonosfera* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 18. Pisownia oryginalna.

9. Mieczysław Porębski, “Z obrazem trzeba zamieszkać”, w: *Twarzą w twarz z obrazem*, red. Maria Przępka (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2003), 223.

dosłownym oparta jest na monologu tego, który próbuje ją opisać, wszak “[o]braz wymownie – chciałoby się powiedzieć – milczy. I raczej prowokuje do mówienia. W jego imieniu”<sup>10</sup>. Natomiast w szerszej perspektywie to niezwykle porozumienie pomiędzy obrazem i poetą symbolicznie wybrzmiewa jako dialog pomiędzy dziełem, które, milcząc, przekazuje konkretną treść, a pisarzem, który próbuje uchwycić ją w słowach. Adam Czerniawski ciekawie i odrębnie komentuje pozorne milczenie sztuki, która, jak powiada, uposażona jest w zdolność “brzuchomówienia”. Przeczynał to John Keats, o czym Czerniawski przypomina, pisząc: “Wiedział też coś o tym John Keats, który na urnie greckiej wstrzymał gesty kochanków i nadto skłonił bryłę marmuru, by nam brzuchomówiła, że tu właśnie skupia się całe piękno, cała prawda i że więcej wiedzieć nikomu nie trzeba”<sup>11</sup>.

W przypadku wierszy i prozy Czerniawskiego, Buszy i Taborskiego, które osadzone są w perspektywie artystycznej (a szczególnie malarskiej), można mówić o poetyckiej próbie zamieszkania w obrazie, więcej jeszcze – w sztuce, choć z pewnością powody, dla których tak się dzieje, są odrębne w każdym przypadku. Należy podkreślić, że spośród wszystkich kontynentczyków, właśnie u tych poetów najmocniej zaznacza się nurt artystyczny i operowanie obrazami wywodzącymi się ze sztuk malarskich, plastycznych i muzycznych. Inaczej walor ten wybrzmiewa na przykład w twórczości Bogdana Czaykowskiego, u którego odnajdujemy zdecydowanie mniej konkretnych artystycznych odwzorowań, a te, które pojawiają się w jego dorobku, osadzone są w szerokiej refleksji na temat mowy miejsca. Wówczas, w pewnym sensie dygresyjnie, poeta nasycy swe przemyślenia malarskim obrazowaniem. U innych kontynentczyków, jak chociażby u Floriana Śmiei, poetyka czerpiąca z estetyki artystycznej nie ujawnia się.

Twórczość Czerniawskiego, Buszy i Taborskiego zakotwiczoną w sztuce można sytuować w trzech nieco odrębnych porządkach. W ikonosferze artystycznej Taborskiego uwyrażnia się wielostronne rozwarstwienie źródeł obrazowania, autorsko pogrupowane w konkretne sekcje tematyczne – teatr, film, opera-balet, muzyka, plastyka. Te części tworzą zbiór zatytułowany *Sztuka*. Poetę szczególnie interesuje stanowisko sztuki w obliczu rozpadu świata, obserwowanego w perspektywie szerokiej myśli humanistycznej, a więc wszelkie świadectwa artystycznej odpowiedzi na taki stan rzeczy, które

---

10. Porębski, “Z obrazem trzeba zamieszkać”, 221.

11. Adam Czerniawski, “Dziewczyzna w oknie”, w: Adam Czerniawski, *Poezje zebrane* (Lublin: Norbertinum, 2014), 230.

odnajdujemy między innymi w lirykach “Na trasie Bolton–Manchester” czy “À propos de Braque”. W tym ujęciu mieści się również próba zwrócenia się w stronę sztuki, która oswaja z tym, co nieuchronne, co wywołuje naturalny lęk i pragnienie wyzwolenia poprzez ucieczkę, nawet jeśli jest to plan z góry skazany na niepowodzenie. Do tego zagadnienia Taborski powraca wierszami “Portret z Parentezą”, “Te małe śmieci”, “Umarła klasa”.

Zdecydowanie mniej usystematyzowane podejście do sztuki ujawnia się w liryce Andrzeja Buszy, u którego, podobnie, jak u Taborskiego, pojawia się zarówno obrazowanie ekfrastyczne, jak i znacznie słabiej skonkretyzowane hypotypozy. Poeta świadomie tworzy artystyczne zestawienia kontrapunktowe, w których zderza to, co realne, z niedowyoobrazonym, dostrzeżonym przez sen lub też w przestrzeni wyobraźni. Przy czym niezwykle istotna jest tu perspektywa surrealistyczna, co Busza manifestuje w wielu lirykach właśnie za pomocą sztuki malarskiej. W tym ujęciu z chaosu powinna wyłonić się jedynie rzeczywistość nieprawdopodobna, odwrócona, która wiąże się z gnostyczną i wanitatywną refleksją poety, ponawianą również w lirykach o obrazowaniu artystycznym. Nawet tak bardzo rozczłonkowana, nierzeczywista sztuka, jest dla poety nie tylko symbolicznym wyrazicielem złej kondycji, w jakiej znajduje się świat i człowiek, ale paradoksalnie jest także alternatywą ocalającą, bo to dzięki niej autor *Koheleta* nabiera dystansu i zbroi się w tak potrzebną w dzisiejszych czasach ironię. Taki właśnie wydzźwięk przyjmują między innymi liryki “Złote schody”, “La Tour Rouge” czy “Psy”.

Prywatna ikonosfera poetycka i eseistyczna Adama Czerniawskiego po części oparta jest na podobnych założeniach związanych z odczuwaniem świata poprzez sztukę, ale równocześnie wyróżnia ją osobny rys. Jak zauważa Magdalena Rabizo-Birek, poezję Czerniawskiego cechuje rzetelność merytoryczna<sup>12</sup>, natomiast Marian Kisiel wskazuje na dyscyplinę wyrazu<sup>13</sup> u tego poety. Również w tę stronę zmiernają jego artystyczna liryka i eseistyka. Osobność twórczości autora *Polowania na jednoroźca*, o której pisze Kisiel w swej monografii<sup>14</sup>, związana jest między innymi z formą, jaką poeta nadaje zarówno swojej wypowiedzi poetyckiej, jak i eseistycznej. W rozpoznaniu badacza Czerniawski to teoretyk poezji, którego prace można również umieszczać w przestrzeni analiz zmiernających w stronę poezjologii<sup>15</sup>. Natomiast szczególnie

---

12. Rabizo-Birek, “Motywy plastyczne”, 358.

13. Marian Kisiel, *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego* (Gliwice: Wydawnictwo “Wokół Was”, 1991), 29.

14. Kisiel, *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*, 18.

15. Kisiel, *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*, 26, 48.

imponująca jest rozległość refleksji poetyckiej i eseistycznej, która odnosi się do sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem sztuk plastycznych. W świetle tych rozpoznań Czerniawski winien być również postrzegany jako teoretyk sztuki, a więc nie tylko pasjonat, ale przede wszystkim uważny i wnikliwy jej badacz, zwłaszcza że obszar zainteresowań artystycznych Czerniawskiego zdecydowanie odbiega od kanonu, w jakim mieszczą się dzieła szeroko rozpoznawane i często komentowane zarówno przez krytyków sztuki, jak i pisarzy. Bliżsi są mu malarze, do których nie dociera się w pierwszej kolejności, ci, których częściej poszukują koneserzy sztuki, zainteresowani wartościowymi dziełami, które zapisały się w przestrzeni dyskusji literaturoznawczej bardziej dyskretnie<sup>16</sup>. Do grona tego należą między innymi malarze z Wysp Brytyjskich: George Stubbs, Samuel Palmer, Joseph Wright of Derby, Mark Gertler, Kate Hayllar, Edyta Hayllar; wybrani artyści duńscy: Kurt Trampedach czy nieco lepiej znany Vilhelm Hammershøi, a także Théodore Géricault, reprezentujący francuski obszar kulturowy. Równolegle w swym prywatnym kanonie Czerniawski oddaje też głos malarzom powszechnie uznawanym za wybitnych, którzy wciąż zachwycają i intrygują znawców i zwyczajnych obserwatorów, a są nimi Johannes Vermeer, Caspar David Friedrich, James McNaill Whistler, Frans Hals czy Edward Hopper.

Myślenie o sztuce u Adama Czerniawskiego biegnie dwutorowo – poeta lokuje je zarówno w przestrzeni poetyckich, jak i eseistycznych refleksji. Ten podział ujawnia też nieco inne założenia formalne, jakie znajdują się u podstaw tekstów przynależących do obydwu porządków gatunkowych. Mianowicie, wiele jego prozatorskich tekstów o sztuce można odczytywać jako swiste minitraktaty osadzone w perspektywie filozoficznej, czego przykładem jest *Mały traktat o sztuce*, lub też jako autorskie wykłady z zakresu prywatnej historii sztuki. Tę drugą formę przyjmują teksty pomieszczone w *Krótkopisie* czy *Wielopisie wielopolisie*. Ten rodzaj usystematyzowania myśli odnoszących się do sztuki, bądź szeroko rozumianych zagadnień artystycznych, wskazuje na odrębność twórczości Czerniawskiego. Rys ten nie ujawnia się bowiem w dorobku poświęconym sztuce u Buszy i Taborskiego. Natomiast jego utwory poetyckie, podobnie jak u wspomnianych kontynentczyków, podejmują omawiane zagadnienie w kilku perspektywach – ekfrastycznej, przyjmującej formę hypotypozy, a także obrazów-wizji, wywodzących się z określonej estetyki malarskiej. Najczęściej przywoływanym przez krytyków przykładem liryku o charakterze ekfrastycznym jest “Widok Delft”, który – mimo iż zawiera

---

16. Pisze o tym Magdalena Rabizo-Birek, zob. Rabizo-Birek, “Motywy plastyczne”, 363.

drobne elementy opisu dzieła Vermeera o tym samym tytule – winien być odczytywany w szerszym, ponad opisowym czy ponad estetycznym kontekście. Jak pisze Adam Dziadek, nie chodziłoby tu więc o zwykły mimetyzm, to jest o zaproponowanie poetycko przetworzonego opisu dzieła<sup>17</sup>. Poeta powiada:

W Hadze jest widok Delft  
w Hadze jest perspektywa Delft  
wystarczy wspiąć się na piąte piętro Mauritshuis  
by ujrzeć Delft  
[...]  
Teraz urbanistyka betonu stali i szkła  
zakryła mi widok Delft  
uczciwi obywatele mają dach nad głową  
[...]  
ale widok rudawej cegły Delft  
ale widok ocienionych kanalików Delft  
jest zakryty<sup>18</sup>

Poprzez sztukę Czerniawski wypowiada się na temat cywilizacji XX wieku, w tym przypadku przesłaniającej autentyczne piękno Delft, które na swym obrazie ponad czterysta lat wcześniej uwiecznił Vermeer. Podobną refleksję ponawia również w liryku “Wiosna pod wieczór”, w którym sielskie, idylliczne niemal krajobrazy z płócien Hobbemy na pewno obecnie byłyby zagrożone nieustannym i przeraźliwym hukiem cywilizacji XX i XXI wieku. Czy zdołałyby przetrwać pod naporem współczesnej maszynierii, ocaleć od zagłady – poeta pyta, a jego odpowiedź wyzuta jest z nadziei, skoro:

Teraz jest tu most i skarpa,  
sygnały drogowe i kolej żelazna.  
Topole, rzeka, warstwy  
powietrza i gór. Jakby ten chaos  
poskromił Hobbema, którądy szłyby  
do wodopoju krowy?

---

17. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, 67.

18. Adam Czerniawski, “Widok Delft”, w: Adam Czerniawski, *Widok Delft. Wiersze z lat 1966–1969* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973), 40.

[...]

Już oczy zalane lawą przerażania  
gwizd metalu więc gwiazdy drżą  
gałąź złamana więc są na tropie  
więc leżysz nagi w zaroślach ciemności<sup>19</sup>

Podobnie wybrzmiewają artystyczne myśli Bolesława Taborskiego, który zwraca się w stronę pełnych niepokoju krajobrazów z płócien Turnera. Jednak w tym przypadku, przeciwnie do wizji znanych z prac Hobbemy, mowa oszalałej, demonicznej współczesności splata się z wizyjnym obrazowaniem brytyjskiego romantyka, który “niepokojem napęlnia powietrze”<sup>20</sup>, a “morskie krajobrazy rzuca na wielkie płótna / by grozę w mieszcuchach budziły”<sup>21</sup>. W ten sposób przyroda z całych sił manifestuje swą niezgodę na rzeczywistość, w której człowiek próbuje zbeczcześcić i doprowadzić do zagłady otaczający go świat. Natomiast “Widok Delft” Vermeera przynosi jeszcze inną refleksję. Potwierdzenie znajdują tu słowa Czerniawskiego zapisane w zbiorze *Liryka i druk*<sup>22</sup>, gdzie czytamy: “Dzieło sztuki wie dzie swój odrębny byt, jest organiczną formą, jest kształtem w przestrzeni”<sup>23</sup>. Jego odrębność w pewnym sensie zapewnia mu istnienie pomimo obiektywnie pojmowanych przeciwności, a także wbrew upływającemu czasowi. Siedemnastowieczny “Widok Delft” skazany jest na wieczne trwanie. Podobnie ujmuje to Wojciech Ligęza, pisząc, że “[...] miasto Vermeera pojmowane jako wzór kulturowy przeciwstawia się w sposób najdoskonalszy, jak to tylko możliwe, czasowi rozpadu i destrukcji. Za pośrednictwem dzieła sztuki człowiek stara się pokonać ziemskie wygnanie oraz – dopowiedzmy – wszelkie jego kształty historyczne i biograficzne”<sup>24</sup>. Czerniawski – poeta, który opowiada się po stronie

---

19. Adam Czerniawski, “Wiosna pod wieczór”, w: Adam Czerniawski, *Władza najwyższa. Wybór wierszy z lat 1953–1978* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982), 62.

20. Bolesław Taborski, “Na trasie Bolton–Manchester”, w: Bolesław Taborski, *Sztuka. Wybór wierszy* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985), 157.

21. Taborski, “Na trasie Bolton–Manchester”, 157.

22. Warto zauważyć, że zbiór ten nosi taki sam tytuł jak wiersz Cypriana Norwida, umieszczony w tomie *Vade-mecum*. Zob. Cyprian Norwid, “Liryka i druk”, w: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2003), 27–29.

23. Adam Czerniawski, “Mały traktat o sztuce”, w: Adam Czerniawski, *Liryka i druk. Szkice i eseje* (Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1972), 115.

24. Wojciech Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych* (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997), 270.

realizmu<sup>25</sup>, jak i tych, którzy “wierzą w rzeczywistość”<sup>26</sup>, za pośrednictwem sztuki zwraca się w stronę rzeczywistości i realności, które w rozumieniu temporalnym minęły i w tym znaczeniu są nierzeczywiste i nieaktualne. Tylko bezpośrednio obcowanie z obrazem Vermeera daje możliwość ponadczasowego trwania w tym widoku, obok niego i wraz z nim. Krajobraz, do którego poeta tęskni, jest wciąż realny wyłącznie na płótnie niderlandzkiego mistrza, bo tylko tam poeta może wciąż zachwycać się widokiem rudawej cegły Delft, ocienionych kanalików, kościołów, dzieci w kryzach. Poza tym malarskim krajobrazem i bez niego pozostaje taka oto bolesna refleksja:

Teraz urbanistyka betonu stali szkła  
zakryła mi widok Delft  
[...]  
odcięty jestem od tych  
berek przycumowanych  
mostków zwodzonych  
dzieci w kryzach  
kobiet w sabotach<sup>27</sup>

Za pośrednictwem sztuki Czerniawski doświadcza istnienia pomiędzy kilkoma perspektywami czasowymi i przestrzennymi. W granicach swej wyobraźni, estetycznie i emocjonalnie, przemieszcza się w przestrzeni miasta minionego, które na płótnie utrwalił Vermeer. Natomiast w perspektywie czasu realnego, obraz współczesnego miasta pokrytego betonem, stalą i szkłem, odcina się od swego pierwotnego piękna. Mamy więc do czynienia ze szczególnym rodzajem wyobcowania – obrazu minionego z tego, co oferuje namacalna, trwająca rzeczywistość, oraz współczesnego wizerunku miasta, które stłumione przez cywilizacyjne przemiany coraz bardziej wyobcowuje się ze swego archetypicznego wizerunku. Wreszcie, by zobaczyć i zrozumieć vermeerowskie Delft, sam poeta musi wyobcować się z przestrzeni miasta osadzonego w ramach współczesności. Dopiero wówczas pragnienie poety zaczyna się symbolicznie realizować, co Czerniawski wyznaje w ostatnich wersach liryku:

---

25. Pisze o tym między innymi Magdalena Rabizo-Birek. Zob. Rabizo-Birek, “Motywy plastyczne”, 359.

26. Rabizo-Birek, “Motywy plastyczne”, 357.

27. Czerniawski, “Widok Delft”, 40.

[...]

lecz ciągle wierzyłem że ujrzę Delft  
nie we śnie nie na pocztówce nie na ekranie  
że ujrzę wieżyczki fortyfikacyjne  
odbite w lekko sfalowanej wodzie  
widziałem Delft  
mam w oczach Delft  
zobaczyłem Delft  
opiszę Delft<sup>28</sup>

Roman Sabo – polski poeta emigracyjny, od lat osiemdziesiątych XX wieku mieszkający w Vancouver, kilkakrotnie powraca w swej artystycznej poezji do malarstwa Vermeera. W poetyckiej refleksji poświęconej dziełom niderlandzkiego mistrza czas, który minął, utkany jest z koloru wieczności, a więc istnieje niejako ponad granicami przemijania. Jak powiada poeta, dowodem na to “jest Amsterdam barwy rdzy między brzegiem nadbrzeża z ciężkiego kamienia / i taflą wody z niebem w ramach krzywo spiętrzonych kamieni”<sup>29</sup>. To właśnie w tym mieście, jak pisze dalej Sabo, “wniesionym w czasie o kolorze rdzy / mleczarka leje biały płyn z glinianego dzbanka / a przez okno u jej prawego ramienia wpada łagodne światło dawno minionego dnia”. W ten oto sposób, w vermeerowskim duchu, ponownie realizuje się sen o nieprzemijaniu, sen, który już dawno został wyśniony, a mimo to, za przyczyną słynnego obrazu, wciąż rozbłyskuje łagodnym światłem czasu, który minął, jak i tego, który ma dopiero nadejść, poetycko przywołany, jak “Widok Delft” Czerniawskiego.

Ten krótki poemat o sztuce Adama Czerniawskiego zdecydowanie wyróżnia się na tle całej jego poetycko przetworzonej myśli artystycznej. Mimo iż wielokrotnie powracać ona będzie niemal w każdym zbiorze poetyckim, to jednak szczególnie w tym przypadku autor *Topografii wnętrza* tak mocno akcentuje temporalne uwikłanie sztuki i tego, który ją kontempluje, próbuje rozczytać zapisane w niej sensory i znaczenia. Magdalena Rabizo-Birek wskazuje na skłonność poety do tworzenia obrazów poetyckich, w które wpisana jest jakaś tajemnica, zagadka<sup>30</sup>. Sięgając w głąb myśli artystycznej Czerniawskiego,

---

28. Czerniawski, “Widok Delft”, 42.

29. Fragment wiersza nieopatrzonego tytułem autorstwa Romana Sabo, polskiego poety emigracyjnego i tłumacza, od lat osiemdziesiątych XX wieku zamieszkałego w Vancouver, w Kanadzie. Wiersz został mi przekazany przez poetę w formie maszynopisu. Kolejny cytat pochodzi z tego samego liryku Romana Sabo.

30. Rabizo-Birek, “Motywy plastyczne”, 361.

warto zauważyć, że często powracają u niego poetycko zrekonstruowane portrety malarskie. Niejednokrotnie trudno jest określić, który obraz i którego twórcę poeta ma na myśli, i zdaje się, że poszukiwanie źródeł tej artystycznej mowy może okazać się mniej istotne, gdyż nie stanowi sedna owej tajemnicy. Liczy się bowiem pewien rodzaj osobistego przeżywania złożoności, czy właśnie uwikłania jednostki w czas, w relacje z drugim człowiekiem i z samym sobą. Dodajmy, że chodziłoby tu o podwójne uwikłanie w czas – wszak odnosi się ono zarówno do postaci portretowanej, jak i do tego, który patrzy na obraz, a w tym przypadku do samego poety. Takie refleksje przynoszą między innymi wiersze malarskie zatytułowane “Kształt kobiety w muzyce”, “Autoportret z kobietą” czy “Sztuka życia”. Czerniawski patrzy na konkretne obrazowanie malarskie, obierając różne perspektywy czasowe. W jego poetyckim komentarzu dzieło jest reprezentantem swoich czasów, ale też *żyje* poza jego ramami, niejako przenoszone uważnym spojrzeniem tego, kto na nie patrzy. Dodajmy, że w przypadku tego poety jest to spojrzenie zwielokrotnione, ponawiane w różnych odstępach czasu, bowiem Czerniawski powraca do spotkań z tym samym dziełem i w tym sensie za każdym razem nawiązuje z nim nieco inną relację. Jego “widzę i opisuję”<sup>31</sup> podlega więc stopniowej modyfikacji, o czym czytamy w wierszu “Kształt kobiety w muzyce”:

Mija kilkaset stuleci: nastrojono  
instrumenty ktoś objaśnił knot, wypełnił ramy  
smugą kobiety schylonej nad robótką;  
dostrzegam też przemysłne wzory na dywanie,  
którego obecność uszła kiedyś mojej uwagi<sup>32</sup>.

W czasie tego intymnie przeżywanego misterium sztuki oko zaczyna rejestrować nowe obrazy w tym, co już wcześniej wizualnie było przecież dobrze znane. Chodziłoby tu zatem nie tylko o wielokrotne podejście do tego samego dzieła, ale również o zobaczenie po raz pierwszy w tym samym obrazie wielu innych wpisanych weń obrazów w miniaturze (“dostrzegam też przemysłne wzory na dywanie...”). Ponowne spotkania z tym, co na poziomie wzroku pozornie oswojone, uruchamiają więc wieloobrazowe widzenie, które może też wywołać uczucie goryczy, rozczarowania, o czym Czerniawski

---

31. “Widzę i opisuję” to tytuł jednego z esejów Adama Czerniawskiego. Zob. Adam Czerniawski, *Światy umowne. Szkice o wierszu współczesnym* (Warszawa: Czytelnik, 2001), 73–77.

32. Adam Czerniawski, “Kształt kobiety w muzyce”, w: Adam Czerniawski, *Poezje zebrane* (Lublin: Norbertinum, 2014), 104.

pisze w liryku „Autoportret z kobietą” („Lecz oryginał, czy to autentyczny, czy podrobiony, okazał się fuzją kobiety może dawno zmarłej, może stworzonej wyobraźnią artysty: *krzyk zdławił się szeptem*”<sup>33</sup>).

Poetyckie zbliżenia do dzieła u tego poety mogą być też związane z obcowaniem z jego twórcą, a w niektórych przypadkach – z próbą ukazania go w pierwszym planie, jak w wierszu „Paul Klee: glossa”, lub też bardziej dyskretnie, o czym świadczą liryki „Sir David Ross wykłada Politykę Arystotelesa”, „1 września 1965”, „Rzecz o poezji”. Nawet jeśli Czerniawski nie poświęca ich w całości sztuce, autorzy prac malarskich są w nich wciąż obecni, powracają dygresyjnie, ale zawsze ten rodzaj odpominania sztuki potwierdza, że jest ona stałym i niezbywalnym elementem wyobraźni twórczej Adama Czerniawskiego.

Krytycy zwracają też uwagę na inny charakterystyczny rys poezji autora *Jesieni*, polegający na tworzeniu „obrazów niestatycznych, rozbitych”<sup>34</sup>, jak pisze Marian Kisiel, dodając, że „[...] rozbity obraz zmienia się w wiele obrazów [...] w wyliczenia”<sup>35</sup>. Ta skłonność poety uwyrażnia się właśnie w lirykach artystycznych. Jednak próby rozszerzenia tej interpretacji w kierunku refleksji związanej z rozbudowanym i powracającym w tej liryce obrazowaniem odwróconym, to jest takim, które zakorzenione jest w wizji nieprawdopodobnej, nierealnej, w przypadku tego poety nie znajdują uzasadnienia. Myślenie poprzez obraz zakrzywiony, a konkretnie surrealistyczny, jest – jak wcześniej wspomniano – istotnym elementem kreacji poetyckiej Andrzeja Buszy. U tego poety odnajdujemy nie tylko liczne odwołania do dzieł słynnych surrealistów (Giorgia de Chirico, Salvadora Dalego, René Magritte’a, Leonory Carrington, Fridy Kahlo), lecz także rozbudowane właśnie obrazowanie odnoszące się do tego nurtu w malarstwie. Taką refleksję przynoszą między innymi wiersze „Psy”, „Węzły” czy „Bezksiężycowe miasto”. Sądzę, że w podobnej perspektywie można próbować sytuować jeden z wcześniejszych liryków Czerniawskiego, zatytułowany „Oczy szeroko rozwarte”. W tym znaczeniu ciekawie wybrzmiewa również wiersz „Still life”, umieszczony w zbiorze *Widok Delft* z 1973 roku, w którym poeta napisał:

dźwięk wyrzeźbić czyli zedrzeć maskę  
a twarz jest różą złożoną na liściu  
[...]

---

33. Czerniawski, „Autoportret z kobietą”, w: Czerniawski, *Poezje zebrane*, 273.

34. Kisiel, *U podstaw*, 73.

35. Kisiel, *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*, 73.

oko spoczywa martwe na gazonie  
mgła zamrożona przecina pagórki  
na czworo włos rozdzielony  
ucho do ziemi! Zające w galopie!  
[...]  
mój szkielet złamany miękko wsiąka w glinę<sup>36</sup>

Liryk ten można odczytywać jako pewien poetycki eksperyment, jakże odrębny na tle całej twórczości poetyckiej Czerniawskiego, zwłaszcza tej, którą wyróżnia obrazowanie artystyczne. Poeta bazuje tutaj właśnie na obrazach niestatycznych, rozbitych, i w pewnym sensie tworzy wizję odwróconą, znacznie odbiegającą od realistycznych przedstawień.

Odrębnego omówienia wymagają eseje o sztuce Adama Czerniawskiego, jego prywatne wykłady z historii sztuki. Komentują one artystyczną, a najczęściej malarską rzeczywistość, przefiltrowaną przez precyzyjną i erudycyjną myśl poety. Są to pogłębione szkice między innymi o dziełach Johanna Vermeera, Edwarda Hoppera, Vilhelma Hammershoia, Arnolda Böcklina, Caspara Davida Friedricha, Jamesa McNeilla Whistlera, Fransa Halsy i wielu innych twórców, znacznie rzadziej omawianych w refleksji krytycznoliterackiej, których Czerniawski przywraca dobrej pamięci. One wszystkie wpisują się w cykl niezwykłych, eseistycznych wtajemniczeń autora *Światów umownych* w sztukę i zapisany w nią czas.

\* \* \*

Zarówno poezja, jak i eseistyka artystyczna Adama Czerniawskiego jest przykładem twórczości niezależnej, obierającej swój własny kurs. Podobnie jak Andrzej Busza i Bolesław Taborski, poeta nie ulegał estetycznym modom, gdy chodzi o sposób pisania o sztuce. Pielgrzymował do niej, odwiedzając muzea i galerie światowe. Sztuki poszukiwał również w przestrzeni natury, tak jak Bogdan Czaykowski, który pisał z dalekiego Vancouver:

Ale najbardziej lubię  
Galerię obrazów  
Jeziora Vaseaux  
Kiedy uciszoną wodą  
płyniesz czółnem przez płótna

---

36. Czerniawski, "Still Life", w: Czerniawski, *Widok Delft*, 20.

Cezanne'a lub Matisse'a

Wczesnych kubistów lub mistrzów japońskich<sup>37</sup>

Na co Adam Czerniawski dość przewrotnie odpowiadał: “Obserwuję zachód słońca nad Canim Lake [...] Przyroda znowu imituje sztukę: są to bowiem zachmurzenia znane z malowideł XVIII stulecia, w których barwy zdają się być mdłe, wyblakłe, jakieś zupełnie nieprawdziwe”<sup>38</sup>. Poeta ujawnia tu swoje dość nieprzychylnie nastawienie do XVIII-wiecznych malarskich dzieł sztuki, co, jak sam podpowiada w liryku, mogło wiązać się ze sposobem portretowania krajobrazów, tak, by zdawały się nierzeczywiste, nieprawdziwe. Poeta, który opowiada się po stronie przedstawień realistycznych, odrzuca taki model artystycznego przetwarzania rzeczywistości. W ten osobliwy sposób Czerniawski po raz kolejny poświadcza również, że jego artystyczne widzenie jest najczęściej wieloobrazowe, i że z pozornie jednego obrazu – również tego, który dostrzega w naturze – wyłania się w tej liryce wiele obrazów<sup>39</sup>.

## Bibliografia

- Budzik, Justyna. “Obraz i obrazowanie w poezji Andrzeja Buszy”. W: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy*, red. Marian Kisiel, Janusz Pasterski, 153–166. Katowice–Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019.
- Budzik, Justyna. “Antynomie pejzażu wewnętrznego. Ekfrazy Andrzeja Buszy”. W: *“Odcisk palca – rozległy labirynt”*. *Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Mateusz Antoniuk, Dorota Siwor, 585–601. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021.
- Budzik, Justyna. “Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy”. *Perspektywy Kultury* 39, nr 4 (2022). <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk/article/view/2316/2184> (31.08.2024).
- Budzik, Justyna. “[...] to odejść trzeba tak po prostu. Symbolika śmierci w artystycznych lirykach Bolesława Taborskiego”. *Tematy i Konteksty* 14, nr 19 (2024), 257–266. <https://doi.org/10.15584/tik.2024.16>.

---

37. Bogdan Czaykowski, \*\*\*, w: Bogdan Czaykowski, *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, przedmowa, wybór i opracowanie, Bożena Szalasta-Rogowska (Kraków–Toronto: Wydawnictwo Znak, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2007), 194–195.

38. Czerniawski, “Desolation Sound, czyli głos rozpacz”, w: Czerniawski, *Poezje*, 236.

39. Na ten rys twórczości Adama Czerniawskiego zwraca również uwagę Jacek Łukasiewicz. Zob. Łukasiewicz, “Jeszcze o Czerniawskim”, 189.

- Budzik, Justyna. "Poeci Kontynentów w perspektywie interartystycznej. Liryka Bolesława Taborskiego i Andrzeja Buszy". W: *Wokół Oficyny Poetów i Malarzy*, red. Janusz S. Gruchała, 155–179. Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2025.
- Czapski, Józef. "Zagadnienia malarskie". W: Józef Czapski. *Czytając*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Jan Zieliński. Kraków: Znak, 2015.
- Czaykowski, Bogdan. \*\*\*. W: Bogdan Czaykowski, *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, przedmowa, wybór i opracowanie, Bożena Szałasta-Rogowska, 194–195. Kraków–Toronto: Wydawnictwo Znak, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2007.
- Czerniawski, Adam. "Mały traktat o sztuce". W: Adam Czerniawski, *Liryka i druk. Szkice i eseje*. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1972.
- Czerniawski, Adam. "Widok Delft". W: Adam Czerniawski, *Widok Delft. Wiersze z lat 1966–1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Czerniawski, Adam. "Wiosna pod wieczór". W: Adam Czerniawski, *Władza najwyższa. Wybór wierszy z lat 1953–1978*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- Czerniawski, Adam. "Widzę i opisuję". W: Adam Czerniawski, *Światy umowne. Szkice o wierszu współczesnym*, 73–77. Warszawa: Czytelnik, 2001.
- Czerniawski, Adam. "Kształt kobiety w muzyce". W: Adam Czerniawski, *Poezje zebrane*. Lublin: Norbertinum, 2014.
- Dziadek, Adam. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Kisiel, Marian. *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*. Gliwice: Wydawnictwo "Wokół Was", 1991.
- Ligęza, Wojciech. *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997.
- Ligęza, Wojciech. "Muzyczne tematy i wariacje Bolesława Taborskiego". W: *Przez lustro. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice pod redakcją Wojciecha Ligęzy i Jana Wolskiego*, 75–97. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003.
- Ligęza, Wojciech. "Niegoda i doświadczenie. Poezja Bolesława Taborskiego". W: *Drugi nurt. O poetach polskiej dwudziestowiecznej emigracji*, 160–182. Szczecin–Bezrzeczce–Toronto: Wydawnictwo FORMA; Fundacja Literatury imienia Henryka Berezę; Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2024.
- Łukasiewicz, Jacek. "Jeszcze o Czerniawskim. Wiersze i obrazy". W: Jacek Łukasiewicz, *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, 183–189. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1993.

- Porębski, Mieczysław. "Z obrazem trzeba zamieszkać". W: *Twarzą w twarz z obrazem*, red. Maria Poprzęcka, 221–227. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2003.
- Rabizo-Birek, Magdalena. "Motywy plastyczne w twórczości Adama Czerniawskiego. Rekonesans". W: *Epoka przemian. Wiek XX w literaturze polskiej*, red. Zenon Ożóg, Jan Wolski, 355–381. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005.
- Taborski, Bolesław. "Na trasie Bolton–Manchester". W: Bolesław Taborski, *Sztuka. Wybór wierszy*, 157–158. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.