

Przemysław Michalski

## Ekstaza, emfaza i ekfrazja, czyli „O!” czterech wierszach Czesława Miłosza

O ile malarskość poezji Czesława Miłosza – czy to w formie surrealistycznej lawiny obrazów w niektórych młodzieńczych wierszach (zwłaszcza w tomiku *Trzy zimy*), czy też jako wiara w istnienie niepisanego mimetycznego paktu pomiędzy słowem, obrazem a zachłannie doświadczaną rzeczywistością, którą widać w wielu utworach jego dojrzałej twórczości, jest odnotowanym i dobrze zbadanym tropem dzieła polskiego Noblisty, o tyle stosunkowo mało miejsca (biorąc pod uwagę ogrom komentarzy, jakimi obrosły utwory Miłosza) poświęcono wierszom, które bezpośrednio odnoszą się do konkretnych obrazów. Powód jest dość prosty – choć sama poezja Miłosza jest mocno wizualna i plastyczna, wiersze ekfrastycznych w klasycznym znaczeniu tego terminu jest w jego twórczości relatywnie niewiele<sup>1</sup>. Z najważniejszych należy tu wymienić poetycki cykl inspirowany tryptykiem Hieronima Boscha *Ogród ziemskich rozkoszy* z tomiku *Nieobjęta*

---

<sup>1</sup> Oczywiście należy pamiętać, że samo pojęcie ekfrazy dzieli los prawie wszystkich terminów literackich, tzn. jest uwikłane w sieć niedopowiedzeń, nieporozumień i nadinterpretacji itp. Jest to na pewno pojęcie dalekie od jednoznaczności. O tych problemach ciekawie pisze na przykład Michał Paweł Markowski w tekście „*Ekphrasis*”. *Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2, s. 229–236 oraz Paweł Gogler w eseju *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004 z. 3–4, s. 137–152.

ziemia (1984) oraz sekwencję pięciu wierszy *W Yale* ze zbioru *Dalsze okolicie* (1991), w których poeta przytacza wypowiedzi Charles'a Baudelaire'a na temat sztuki oraz dokonuje ekfrazy obrazów Williama Turnera, Johna Constable'a oraz Jeana Corota. Oprócz tego istnieje wiele utworów inspirowanych obrazami, które czasem są bezpośrednio przywołane, na przykład piąta część *Wierszy 1937 roku* odnosi się słynnej *Olimpii*, skandalizującego obrazu Édouarda Maneta z 1863, a w tomiku *To* (2000), oprócz wierszy skomentowanych w niniejszym tekście, znajdziemy utwór *Pastele Degas*<sup>2</sup>. Ponadto Miłosz pisał utwory pośrednio odnoszące się do malarstwa, które nie zdradzają w sposób tak jednoznaczny swego w nim zakorzenienia. Należy do nich między innymi tekst *Nie więcej*, napisany w Montgeron w 1957 roku, który był zainspirowany obrazem Vittore Carpaccia *Dwie kurtyzany*, jednak włoski malarz nie został bezpośrednio przywołany w samym utworze<sup>3</sup>. Podobnie jest w przypadku wiersza *Portret z kotem* z 1985 roku, w którym poeta opisuje obraz amerykańskiej malarki Marjorie C. Murphy, nie podając jednak jego tytułu. W tym samym roku powstały także dwa wiersze (*Maria Magdalena i ja* oraz *Czaszka*) napisane pod wpływem obrazów francuskiego tenebrysty Georges'a de La Toura. Podobne przykłady oddziaływań obrazów na poezję Miłosza można by mnożyć. Poetę interesuje również zagadnienie, w jaki sposób malarska przestrzeń obrazu daje się przełożyć na tekstualną przestrzeń utworu poetyckiego. Czy wrażenie przestrzeni – pytają ekfrazy Miłosza – które można uzyskać za pomocą środków czysto plastycznych, może zostać odtworzone w rządzącej się zupełnie innymi prawami przestrzeni utworu literackiego?

<sup>2</sup> O obrazach Degasa przedstawiających tancerki pisze również Miłosz w *Roku myśliwego*: „Degas mnie wzrusza, bo za tym malarstwem jest litość. Dla kruchej ciała, dla aspiracji tych dziewcząt, dla ich kochanków, mężów, dla ich dalszych przędów, jakich, nie wiadomo. *Bourgeoises, poules*, wielkich baletnic. Zatrzymany czas, tu, teraz, razem z jego potencjalnością” (C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 16).

<sup>3</sup> Jak zauważa Renata Górczyńska (Ewa Czarnecka): „Odwołań do malarstwa jest w poezji Miłosza sporo, ale są to na ogół aluzje dość głęboko ukryte i nie zawsze dostępne przy pierwszej lekturze jego wierszy” (*Podróżny świata, Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1992, s. 358). Do wiersza *Nie więcej* nawiązuje również Ryszard Nycz w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 96–97. Paweł Gogler uważa, że wiersz ten nie jest ekfrazą, gdyż: „choć odkrycie malarskiego pierwowzoru nie jest w stanie zmienić ani przekreślić wiarygodności literackiej reprezentacji, to jednak dla ekfrazy, jak ją tu rozumiem, znajomość przez czytelnika obrazu jako intertekstu jest sprawą zasadniczą, wtedy bowiem tylko możliwe jest zbadanie relacji między tekstami. W przypadku Miłoszowego wiersza malarski opis obrazu Carpaccia może być pominięty w procesie interpretacyjnym” (P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, op. cit., s. 141).

Istnieją też stosunkowo liczne wypowiedzi poety na temat konkretnych malarzy i dzieł<sup>4</sup>. Jak zwykle gust Miłosza jest mocno idiosynkratyczny i gwałtowny: niektórych artystów zdecydowanie odrzuca, innych zaś traktuje jako cennych sojuszników w walce o uchwycenie jak największej dozy rzeczywistości w sztuce<sup>5</sup>. Wielokrotnie krytykuje sztukę współczesną za odejście od realizmu i figuratywności, choć jako bystry obserwator i wnikliwy czytelnik musiał zdawać sobie sprawę z tego, jak bardzo niejednoznaczne i nieoczywiste są to pojęcia<sup>6</sup>. Na przykład tomik *Na brzegu rzeki* zawiera wiersz *Realizm*, który brzmi jak manifest preferencji artystycznych pisarza: „Nie jest całkiem źle z nami, jeżeli możemy / Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy, / Że co nam opowiadają od stu, dwustu lat, / Zbynamy wzruszeniem ramion” (*Wiersze wszystkie*, 1068). O plastycznej gęstości poezji Miłosza oraz o sile obrazowania jego utworów, która przywodzi na myśl bardziej bezpośrednią pod względem wizualnym narrację malarstwa, wspominają prawie wszyscy uznani komentatorzy dzieła Miłosza, jednak

---

<sup>4</sup> Wiele ciekawych uwag na temat związków malarstwa, poezji oraz rzeczywistości można znaleźć w wywiadach z Miłoszem. Na przykład na pytanie Aleksandra Fiuta o to, czy opisy dworu w *Dolinie Issy* i *Świecie* są inspirowane wspomnieniami z dzieciństwa w Szetejniach, Noblista odpowiada: „Oczywiście, jak najbardziej. Przecież to jest bardzo ściśle wzorowane na Szetejniach. I teraz muszę panu powiedzieć jedną rzecz. Mówiłem o jadalni. Zaraz z jadalni było wejście do korytarza, który prowadził do kuchni – i to jest holenderskie malarstwo. Wszystko! Szetejnie to jest ściśle holenderskie malarstwo. Jeżeli pan weźmie światło i wygląd pokoi, nawet obrazy, które tam były – o ile pamiętam, były to jakieś martwe natury – wszystko to jest przecież Holandia, to jest XVII wiek holenderski” (A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1988, s. 155). Również rozmowy z Renatą Górczyńską, (Ewą Czarnecką) zawarte w tomie *Podróżny świat. Rozmowy z Czesławem Miłoszem* przynoszą wiele ciekawych uwag na temat malarstwa oraz krótki esej samej autorki *Obrysować słowem świat, czyli o poezji i malarstwie*, w którym stwierdza m.in. „Miłosz często porównywał swoje rzemiosło poetyckie z malarstwem. Mówił o potrzebie «namalowania», «narysowania» świata” (s. 356). Nieco dalej zauważa zaś: „Z malarzami wiąże Miłosza chciwość oczu, a także wrażliwość na barwy, światło, kształty” (s. 357). Wśród artystów mających mniejszy bądź większy wpływ na Miłosza pojawiają się: Bruegel, Pollaiuolo, Bosch, Lorraine, Signorelli, Carpaccio, Corot, de La Tour, Degas, Cézanne i de Guys.

<sup>5</sup> W *Rodzinnej Europie* Miłosz otwarcie przyznaje: „Fanatyczny wobec wszystkich dzieł myśli, mówiłem tak albo nie, z pasją. Nie przeciwstawiałem sobie szkół, kierunków, ale w obrębie tych samych szkół i kierunków jedno byli dla mnie zbawieni, inni potępieni” (C. Miłosz, *Rodzinnna Europa*, Kraków 2011, s. 180).

<sup>6</sup> Dowodzi tego chociażby esej Miłosza pt. *Niemoralność sztuki* ze zbioru *Ogród nauk* (Kraków 2013).

jak dotąd najpełniejszym studium poświęconym malarskim inspiracjom jego dzieła jest książka Joanny Zembrzuskiej *Wiersze Miłosza o obrazach*<sup>7</sup>.

Niniejszy tekst jest próbą komentarza do cyklu czterech ekfrastycznych wierszy zawartych w tomiku *To*. Składa się on z trzech utworów bezpośrednio zainspirowanych konkretnymi obrazami, które są przywołane w tytułach, oraz wiersza otwierającego – krótkiej metapoetyckiej refleksji na temat opisowych możliwości języka. Ich wspólną cechą jest również obecność eksklamacji „O!”, występującej zarówno w tytule, jak i w tekście każdego utworu.

Zauważmy, jak niewiele dzieli to wykrzyknienie od tytułu całego tomiku; jest to różnica zaledwie jednej litery, jednego fonemu, jednej spółgłoski oraz – co być może istotniejsze – (nie)obecność wykrzyknika. Zarówno zaimek wskazujący użyty przez Miłosza w tytule całej książki, jak i te samogłoskowe eksklamacje łączy wspólny element. „To” usiłuje wskazać na coś, co sytuuje się poza obrębem języka. Sam tekst tytułowego wiersza wyjaśnia, że pod tym zaimkiem kryje się poczucie przerażenia światem, jednak utwór nie próbuje go opisać za pomocą abstrakcyjnych kategorii, lecz wskazuje na konkretne sytuacje, w których dochodzi ono do głosu. „To” jest czymś, co wymyka się uogólniającym pojęciom języka, wskazuje na to, co jednostkowe, niewymierne, osobne, nieskończenie inne, niemożliwe do teoretycznego uchwycenia. Dlatego też, kiedy wypowiadamy ten zaimek, mimowolnie wyobrażamy sobie jednocześnie gest palca wskazującego, jak gdyby „to” domagało się dodatkowego wzmocnienia oraz uzupełnienia opisem. Zaimek ten jest w pewnym sensie paradoksalny, gdyż z jednej strony pozbawiony konkretnej treści, będąc czystym gestem wskazującym, jednak z drugiej strony potrafi wydobyć dany przedmiot lub osobę z anonimowości<sup>8</sup>.

Równie ważny jest wykrzyknik towarzyszący każdemu wierszowi. Nie dziwi, że cały kwartet jest nimi opatrzony, gdyż „O” pozostawione samo

<sup>7</sup> J. Zembrzуска, *Wiersze Czesława Miłosza o obrazach*, Wydawnictwo e-bookowo 2011. Szkoda, że książka ta pozostawia wiele do życzenia pod względem merytorycznym i stylistycznym; przeskadza szkolny sposób budowania wypowiedzi oraz wiele arbitralnych sądów, których autorka nie uzasadnia.

<sup>8</sup> Miłosz posłużył się tym zaimkiem w podobnym kontekście już wiele lat wcześniej, bo w 1971 roku. W pierwszym wersie znanego wiersza *Natrafiałem na to*, pisał: „Natrafiałem na to, przechodząc ulicą, i wydało mi się to jak wyjawione ludzkie przeznaczenie” (*Wiersze wszystkie*, s. 615). W komentarzu Aleksandra Fiuta: „Niejasnej, nieuchwytej treści tego przeżycia potrafi tylko sprostac, bezradnie powtórzony, nieokreślony zaimek 'to' – albo przybliżające porównanie” (A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011, s. 57). Zob. Roman Sabo, *Słów kilka o mistrzu pokonanej rozpaczy*, „Postscriptum polonistyczne” 2011 nr 1 (7).

sobie w tytule wygląda dosyć groteskowo i prowokuje swoją archaicznością. Postawienie przy nim wykrzyknika nie tylko jest emfazą, ale również ratuje przed pewnym infantylizmem. Wykrzyknik pełni tutaj wręcz funkcję semantyczną: „o” bez niego wyraża (mało filozoficzne) zdumienie, lecz „o!” opatrzone wykrzyknikiem kieruje nas w stronę epifanii<sup>9</sup>. „O!” nieuchronnie archaizuje, wprowadzając ryzykowny patos i niemodną emfazę, wobec której krytyka postmodernistyczna jest zazwyczaj bezlitosna. O ile chłodne i filozoficznie intrygujące „to” może liczyć na jej poklask, to staroświeckie, wzniosłe i pretensjonalne „o!” jest niczym zużyty bibelot, który wypadł z zakurzonej antologii poezji XIX wieku. Dla nieznanego poety rozpoczęcie wiersza od tak emfatycznego gestu retorycznego byłoby równie samobójcze jak inwokacja do róży. Jednak Miłosz, dla którego nieuleganie poetyckim modom zawsze było istotne, nie tylko prowokacyjnie zaczyna te wiersze w taki właśnie sposób, ale na dodatek powtarza nieraz ten gest w samym utworze. Oto tekst pierwszego wiersza cyklu:

O!  
O, szczęście! widzieć irys.

Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli  
i delikatny zapach, jak zapach jej skóry.

O, jaki bełkot żeby opisać irys,  
który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli

i żadnych naszych królestw  
i żadnych krajów<sup>10</sup>.

Ekfrastyczność tego wiersza jest słabiej zaznaczona niż jego emfatyczność i ekstatyczność. Miłosz prowadzi czytelnika dobrze znanymi szlakami ekstatycznej epifanii widzialnego i rozmyślań na temat ocalającej pracy pamięci: kolor i zapach irysa są niczym Proustowska magdalenka

<sup>9</sup> Trudno się oprzeć pokusie stwierdzenia, iż trzeba mieć albo niezwykle mocną pozycję w świecie poezji (albo być nieświadomym cynizmu czasów współczesnych epigonem romantyzmu), by tak zacząć wiersz, nie obawiając się posądzeń o śmieszność. Jest to gest autora, który nie musi się przejmować ewentualną drwiną nieprzychylnych komentarzy.

<sup>10</sup> C. Miłosz, *To*, Kraków 2001, s. 28.

i przywołują suknię Eli oraz zapach jej skóry<sup>11</sup>. Widoczna jest tu również inspiracja haiku, choć utwór polskiego poety nie próbuje sprostać formalnym wymogom tego gatunku. Wiersz bardzo szybko wznosi się na poziom metapoezji, przeistaczając się w refleksję nad ułomnością języka.

W krótkich tekstach omawianego cyklu Miłosz często zderza ze sobą kilka porządków, na przykład w tym utworze porządek percepcji, a więc tego, co naturalne i spontaniczne (i przynoszące szczęście), zostaje zderzony z porządkiem języka, a więc tego, co może się łatwo przekształcić w „bełkot”. Wolno przypuszczać, że nie chodzi tu o jakiś postmodernistyczny pesymizm co do możliwości nazywania rzeczy *per se*, ale raczej o nieprzystawalność ogólnych kategorii do tego, co jednostkowe i niepowtarzalne. Zobaczony irys jest źródłem szczęścia, podczas gdy irys opisany zostaje niejako odarty ze swej jednostkowości i wpisany w porządek ludzki, poprzez język uogólniony i udomowiony, ale jednocześnie pozbawiony swej niepowtarzalnej *haecceitas* – zespołu cech, które decydują o unikatowości danego bytu. To jednak, co ludzkie (obecne w wierszu jako królestwa oraz suknia Eli), może zaistnieć w przestrzeni pamięci jedynie dzięki językowi. Pisarz musi nieustannie wchodzić w „zgniłe” kompromisy z językiem, aby opisać za pomocą ogólnych kategorii to, co indywidualne. W drugiej części wiersza pamięć, która na chwilę zatrzymała się przy postaci Eli, opuszcza ją i ustępuje miejsca wyobraźni, która próbuje dotrzeć do jakiejś przestrzeni przedwerbalnej. W rezultacie otrzymujemy kolejną parę przeciwieństw i zderzenie dwóch skal czasowych: ludzkiej, którą synekdochicznie reprezentuje suknia Eli, oraz pozaludzkiej, której symbolem jest irys, kwiat kwitnący niezależnie od tego, czy można go uchwycić w języku lub złapać w siatkę filozoficznych kategorii.

Eksklamacje użyte w tym wierszu nie są wolne od ambiwalencji: o ile pierwsze to wykrzyknienie jednoznacznie ekstatyczne i emfaticzne, kolejne wydaje się wyrazem beznadziejnych peregrynacji języka. Zauważmy jednak, że Miłosz nie ogranicza się do skargi na niewystarczalność języka (co byłoby banałem), lecz dodaje, iż mowa może się wydobyć z bełkotu tylko dzięki temu, co ludzkie. I to język właśnie umożliwia poecie sięgnięcie do przestrzeni pozaludzkiej – obecnej w wierszu jako irys, ale również jako coś na kształt platońskiej formy irysa. Język umożliwia opis zarówno sukni Eli, delikatnego zapachu jej skóry, jak również opis kwiatu, czyli

---

<sup>11</sup> Krótką, szkicową refleksję na temat postaci kobiecych tych wierszy znajdziemy w: J. Błoński, *Kobiety Miłosza*, [w:] idem, *Miłosz jak świat*, Kraków 2011, s. 256–257.

tęgo, co samo-w-sobie jest pozaludzkie, gdyż należy do porządku natury<sup>12</sup>. Pozbawiony odniesień w postaci sukni Eli, język musiałby nieuchronnie popaść w bełkot tam, gdzie nie ma żadnych królestw ani żadnych kwiatów, więc nie może też być żadnych wierszy.

Nieco inaczej rzecz ujmując: Miłosz nie staje po stronie kruchego, piękna irysa, lecz raczej piękna języka, dzięki któremu można zobaczyć irys. Słowo i obraz, ekspresja (deskrypcja) i percepcja są ze sobą związane i od siebie zależne. Szczęściem jest zobaczyć irys; być może jeszcze większym szczęściem jest móc to szczęście wyrazić w języku.

Drugi wiersz zainspirowany został obrazem Gustava Klimta *Judyta*:

O!

GUSTAW KLIMT (1862–1918), *JUDYTA (SZCZEGÓŁ)*,

ÖSTERREICHISCHE GALERIE, WIEDEN

O, usta na wpół rozchylone, oczy przymknięte, różowa  
sutka w obnażonej twojej nagości, Judyto!

Z wyobrażeniem ciebie oni, biegnący do  
ataku, rozrywani wybuchami artyleryjskich  
pocisków, spadający w doły, w zgniliznę!

O, lite złoto twoich tkanin, naszyjnika z rzędami  
drogich kamieni, Judyto, na takie ich pożegnanie!<sup>13</sup>

Miłosz odwołuje się do obrazu Gustawa Klimta z roku 1901 (osiem lat później artysta powrócił do tego tematu). Z aliteracyjnej triady w tym utworze najmniej widoczna jest chyba ekstaza, choć nie jest ona zupełnie nieobecna. Nic dziwnego, trudno o ekstazę w utworze, gdzie najbardziej oczywista para przeciwieństw ukazana jest jako zderzenie śmierci i miłości, czyli Erosa i Tanatosa<sup>14</sup>. Eros przywołany jest poprzez przestrzeń dzieła sztuki (obraz Klimta), podczas gdy Tanatos uobecnia się w postaci historii – jego naturalnym żywiole. Znowu widzimy przeciwstawienie tego, co ludzkie (erotyka, przerażenie) i tego, co jednocześnie ludzkie i nieludzkie

<sup>12</sup> Radykalny rozróżnienie między światem ludzkim i światem natury to oczywiście jeden z głównych tematów dzieła Miłosza. Wnikliwie (i jednocześnie krytycznie wobec poety) pisze o tym problemie Dariusz Czaja w: *Miłosza lekcja biologii*, „Przekładaniec” 2011 nr 25, s. 59–80, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.12.004.0431>.

<sup>13</sup> *To*, s. 29.

<sup>14</sup> Jak zauważa Joanna Zembrzuska: „Tanatos i Eros spotykają się jak w barokowym liryku” (*Wiersze Miłosza o obrazach*, op. cit., s. 80).

(śmierć, zgnilizna). Eros nie wygrywa z Tanatosem, bo wygrać nie może, lecz działa niczym cenny analgetyk. Judyta jest symbolem tego, co erotyczne, ale co dane jest jedynie w obietnicy albo w wyobrażeniu. Jak w dziesiątkach innych wierszy Miłosz używa synekdochy, która umożliwia mu związane erotyczne *enumeratio* licznych powabów cielesnych Judyty.

Ciekawa jest konstrukcja przestrzeni tekstualnej wiersza. Widzimy, że emfaza wyrażona wykrzyknieniem „o!” zarezerwowana jest dla erotyki, podczas gdy Tanatosowi poświęcono dwie linijki suchego opisu. Mimo że w rzeczywistości wojennej Eros musi przegrać, zwycięża jednak w tym wierszu, chociażby w sensie czysto ilościowym. Z drugiej strony można co prawda zacząć od ekstatycznego „o!”, ale natychmiast powraca dręczące pytanie: *unde malum?* Środkowe trzy wersy to obraz, który moglibyśmy znaleźć u angielskich poetów pierwszej wojny światowej: Wilfreda Owena lub Siegfrieda Sassona. Jest to pytanie o ocalającą moc poezji i o soteriologiczny potencjał ekfrazy. Pytanie, które musi pozostać pytaniem retorycznym.

Być może jednak intencja Miłosza jest nieco bardziej przewrotna. Nie możemy przecież zapomnieć o tym, że erotyczny czar, który w wierszu wydaje się uśmierającym ból narkotykiem dla umierających żołnierzy, zostaje przez biblijną Judytę wykorzystany w celach morderczych. Judyta uwodzi, a następnie morduje Holofernesa, po czym jego odciętą głowę ukazuje wrogom Izraelitów, którzy na ten widok uciekają w popłochu. Miłosz to morderstwo (które jest przecież głównym tematem obrazu) przemilcza, podobnie zresztą czyni do pewnego stopnia sam Klimt poprzez znaczącą organizację przestrzeni dzieła – austriacki malarz umieszcza fragment głowy Holofernesa w rogu obrazu, tak że nie przyciąga ona uwagi patrzącego<sup>15</sup>. Wyraz upojenia, jaki rysuje się na twarzy Judyty Klimta, jest więc podejrzaną proweniencją, jako że malarz wydaje się sugerować, że może on wynikać z upojenia okrutną zbrodnią. W podobny sposób ginący żołnierze wydają się zauroczeni erotycznym powabem wojny, która okazuje się połączeniem Erosa i Tanatosa. Związki między tymi dwoma bóstwami są więc o wiele bardziej złożone niż mogłoby się wydawać po pierwszej lekturze. Gdyby erotyka była jedynie przynoszącym ukojenie w bólu wspomnieniem lub wyobrażeniem, zapewne należałoby pisać o obrazach Klimta bardziej jednoznacznie niewinnych w swoim erotyzmie, takich jak słynny *Pocałunek* lub *Danae*. Miłosz zapewne celowo wybrał tak dwuznaczny obraz, aby podkreślić niebezpieczne związki miłości ze śmiercią.

<sup>15</sup> Zupełnie inaczej jest na słynnym obrazie Caravaggia, gdzie tryskająca z szyi Holofernesa krew zdaje się wręcz obryzygiwać patrzącego.



Kolejnym utworem cyklu jest wiersz zainspirowany obrazem *Pejzaż z postaciami*, którego autorem jest siedemnastowieczny malarz włoski Salvatore Rosa:

O!  
SALVATOR ROSA (1615–1673), *PEJZAŻ Z POSTACIAMI*,  
YALE UNIVERSITY GALLERY

O, spokój wody pod skałami i żółta cisza popołudnia, i odbite poziome obłoki!

Postacie na pierwszym planie ubierające się do kąpeli, inne na drugim brzegu malutkie i w swoich czynnościach tajemnicze!

O, najzwyklejsze wyjęte z codzienności i podniesione w scenę do ziemskiej podobną i niepodobną!<sup>16</sup>

Jak pisze Joanna Zembrzuska, choć obraz utrzymany jest w spokojnej tonacji i raczej wywołuje w patrzącym poczucie harmonii, „osoba mówiąca w wierszu nie zachowuje spokoju – używa samych zdań wykrzyknikowych, podobnie jak i w poprzednim utworze *Judyta*”<sup>17</sup>. Na pierwszy plan wysuwa się więc ekstatyczny zachwyt patrzącego, jednak – jak zwykle w przypadku Miłosza – przestrzeń percepcji prowadzi ku przestrzeni refleksji, a konkretny opis ku ogólnym rozmyśleniom nad rolą sztuki. Tytuł wiersza nie wprowadza żadnego wartościowania, ale wiadomo, że dla Miłosza o (bardzo subiektywnie rozumianej) wartości obrazu decydują przede wszystkim przywołane postacie, a nie przedstawiony pejzaż<sup>18</sup>. To przestrzeń ludzkiej kruchości i człowieczego zmagania się z żywiołem czasu, a nie przedstawienie majestatu przyrody decyduje o wadze danego dzieła. Jak Miłosz pisał w *Kontynentach*:

Gdyby piękno świata najpełniej wyrażało się dla nas w przyrodzie, sztukę malowania pejzażu gór, lasów i morza trzeba byłoby postawić najwyżej. Tak

<sup>16</sup> *To*, s. 30.

<sup>17</sup> J. Zembrzuska, *Wiersze Miłosza o obrazach*, op. cit., s. 81.

<sup>18</sup> O tej subiektywności pisał Miłosz w cyklu *W Yale*, przywołując wypowiedź Baudelaire'a o reakcji Honoriusza Balzaka na realistyczną scenę wiejską; francuski poeta dodaje: „Często, oceniając obraz, kierować się będę jedynie sumą idei i dumań, które pozostawi w moim umyśle” (*Wiersze wszystkie*, s. 992). Jest to niewątpliwie również artystyczny manifest samego Miłosza.

jednak nie jest. Malarze, którzy najpełniej przedstawiali radość i piękno istnienia, osiągnęli to przez położenie akcentu na człowieku. Skaliste góry i zato-ki u Bruegla są wyrazem dionizyjskiego zachwytu, bo ożywia je żagiel okrętu. O czarze przyrody u Watteau decydują postacie pasterzy i pasterek. Claude Lorraine to chyba jeden z najbardziej czułych na urodę życia malarzy – ale tam maszty okrętów, grupy ludzi na brzegu nadają krajobrazowi ten sens – bo jak można stworzyć atmosferę spokoju i radości, jeżeli nie przez gest ludzkiej ręki, oparcie głowy, grupę ludzką na tle starego akweduktu?<sup>19</sup>

Ciekawa jest również organizacja przestrzeni obrazu oraz wiersza. W sensie czysto ilościowym postacie znajdujące się na pierwszym planie zajmują niewielką jego część, a te umieszczone na drugim tle są ledwie widoczne, a jednak to właśnie im Miłosz poświęca większość utworu. Narysowany szybką kreską, krótki metonimiczny ciąg obłoków, wody i skał to jedynie tło dla postaci ludzkich. Ponadto, choć są one oddane trywialnym z pozoru czynnościom, niosą w sobie jednak jakiś ładunek dramatyizmu<sup>20</sup>.

Ostatnie dwa wersy tego krótkiego wiersza to refleksja nad wewnętrznie sprzecznym charakterem dzieła sztuki. Jak ta sama scena może być jednocześnie podobna i niepodobna do ziemskiej? To oczywiście paradoks, ale jak twierdził Søren Kierkegaard, paradoks jest wyrazem namiętności myśli<sup>21</sup>, więc nie należy go za wszelką cenę egzorcyzmować; również ulubiony przez Miłosza Walt Whitman uważał, iż zaprzeczanie sobie dowodzi wielkości i wielowymiarowości jednostki<sup>22</sup>. Być może to nieco tajemnicze stwierdzenie należy rozumieć następująco: scena przedstawiona na obrazie jest podobna do ziemskiej, gdyż obraz ten należy do nurtu malarstwa tradycyjnie realistycznego i figuratywnego, a autorem kieruje

<sup>19</sup> C. Miłosz, *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 36.

<sup>20</sup> Podobnie na obrazie *Św. Jerzy w lesie* Albrechta Altdorfera (ok. 1510), na którym gęste listowie zajmuje prawie całą powierzchnię płótna, ale to właśnie dzięki temu niewielka postać świętego przyciąga wzrok widza, jak gdyby na przekór ogromowi drapieżnej zieloności.

<sup>21</sup> S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne*, przeł. K. Toeplitz, Kęty 2011, s. 87.

<sup>22</sup> Chodzi o często przytaczaną wypowiedź Whitmana z 51 części *Pieśni o sobie*: „Do I contradict myself? / Very well, then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes)”. O zaprzeczeniu, paradoksie, niewspółmierności itp. jako swego rodzaju kołach zamachowych Miłoszowskiego rozumienia świata wspominają liczni komentatorzy jego twórczości, a Stanisław Vincenz porównał go do „chrząszcza z gatunku biegaczy, przybitego do ziemi szpilką, nogi biegają, a szpilka trzyma go w miejscu” (A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 499).

zasada mimetycznej wierności wobec rzeczywistości<sup>23</sup>. Także sam wiersz, zgodnie ze słynną horacjańską formułą *ut pictura poesis*, jest przynajmniej częściowo wiernym opisem obrazu. Scena, którą przedstawia, jest podobna do ziemskiej, gdyż prezentuje nieco dla nas egzotyczną, ale w istocie dosyć trywialną czynność. Opisuje jednak scenę niepodobną do ziemskiej, gdyż została ona oczyszczona z tego, co przygodne i nietrwale, podniesiona do rangi sztuki nie przez naiwną idealizację czy pretensjonalne upiększenie, ale umieszczenie jej w doskonałym królestwie form stworzonych ludzką ręką. Namalowane postacie zostają przeniesione czułym pędzlem malarza na drugą stronę czasu, do trwałej przestrzeni form idealnych, która jest wolna od niszczącego zamętu historii<sup>24</sup>. W ten sposób ta właśnie chwila zostaje wyniesiona ponad przypadkowość jednostkowego zdarzenia, zyskując tym samym zamkniętą (a więc perfekcyjną w etymologicznym sensie tego słowa) postać. Ta wiara w ocalającą moc sztuki znajduje swój wyraz również w przywołanym wcześniej cyklu ekfraz *W Yale* z roku 1991. W jego pierwszej części Miłosz cytuje Baudelaire'a i obsadza go w roli *porte parole* swoich własnych poglądów:

– Wszelka forma – powiada Baudelaire –  
 Nawet ta, którą stworzy człowiek,  
 Jest nieśmiertelna. Był raz artysta  
 Wierny i pracowity. Jego pracownia  
 Ze wszystkim, co namalował, spaliła się,  
 On sam został rozstrzelany. Nikt o nim nie wie.  
 Ale obrazy jego trwają. Po drugiej stronie ognia (*Wiersze wszystkie*, 991).

<sup>23</sup> O komplikacjach i logicznych zapętleniach tzw. paktu mimetycznego, którego Miłosz był żarliwym wyznawcą, ciekawie pisze Jacek Gutorow w: *Przystanek Miłosz*, „Przekładaniec” 2011 nr 25, s. 102–120, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.12.007.0434>.

<sup>24</sup> Podobnie czyni John Keats w *Odzie do urny greckiej*. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* Miłosz pisze o swojej nienasyconej miłości do natury: „Tym niemniej szczerze cierpiałem z powodu nadmiaru, którego nie można osiąść, byłem nienasyconym romantycznym kochankiem, aż znalazłem środek zażegnania inwazji pragnień, zdobycia pożądanego obiektu na własność: nazwę. W grubych zeszytach kreśliłem rubryki, wpisywałem pedantycznie rząd, rodzinę, gatunek, rodzaj, aż nazwa złożona z rzeczownika na oznaczenie gatunku i przymiotnika na oznaczenie rodzaju zrastała się w jedno z tym, do czego przynależała zawsze, i *Emberiza citrinella* zamieszkiwała nie zarośla, ale idealną przestrzeń, poza czasem” (*Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 23).

Dzięki temu, iż stworzona przez artystę przestrzeń obrazu należy do królestwa doskonałej formy, czysto losowe przypadki jej materialnej postaci stają się nieistotne. Nie bez powodu w ostatnich wersach Miłosz snuje rozważania o dynamice tworzenia dzieła sztuki: scena, na którą artysta intencjonalnie skierował spojrzenie, zostaje „wyjęta” z rzeczywistości, a następnie podniesiona do rangi ponadczasowości; dynamika stworzenia dzieła zawiera gest selekcji pewnego wycinka rzeczywistości oraz wyniesienia go do statusu sztuki. Dla Miłosza ważne jest intencjonalne skierowanie wzroku na dany obraz; kwestia medium pozostaje drugorzędna, gdyż zarówno malarz, jak i poeta potrafią (przynajmniej częściowo) ocalać przez opisywanie rzeczywistości. Parafrazując znany dwuwiersz Miłosza, można by powiedzieć, że to, co jest namalowane, wzmacnia się, a co nie jest namalowane, zmierza do nieistnienia<sup>25</sup>.

Ostatnią odsłoną tej krótkiej sekwencji utworów ekfrastycznych jest wiersz zainspirowany obrazem amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera:

O!

EDWARD HOPPER (1882–1967), *POKÓJ HOTELOWY*,  
 THYSSEN COLLECTION, LUGANO

O, jaki smutek nieświadomy, że jest smutkiem!  
 Jaka rozpacz, nieświadoma, że jest rozpaczą!

Kobieta kariery, obok jej walizki, siedzi na  
 łóżku, półnaga, w czerwonej halce, uczesanie jej  
 nienaganne, w ręku ma kartkę z cyframi.

Kim jesteś? – nikt nie pyta, sama też nie wie<sup>26</sup>.

Istnieją również prozatorskie wypowiedzi Miłosza na temat amerykańskiego malarza. Przyznaje w nich, że Hopper to twórca, który go niepokoi, a stojąc przed jego obrazami, nie da się uniknąć pytania: co z malarstwa można odgadnąć o kraju i epoce, w której powstało? Noblista ceni u niego

<sup>25</sup> W często cytowanym wierszu *Czytając japońskiego poetę Issa* (1762–1826) Miłosz pisze: „Co jest wymówione, wzmacnia się. / Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia” (*Wiersze wszystkie*, 704). W kontekście tego utworu z tomiku *To Adam Dziadek* zadaje ważne pytania dotyczące granic możliwości opisowych języka i dyskursu intersemiotycznego (*Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 175).

<sup>26</sup> *To*, s. 31.

realistyczne oddanie amerykańskich przestrzeni, zarówno zamkniętych, jak i otwartych, choć dla niego Hopper to przede wszystkim kronikarz przestrzeni emocjonalnej. Nikt inny nie potrafi w tak dojmujący sposób oddać na płótnie wrażenia samotności, widmowości amerykańskiego snu oraz poczucia alienacji, jakie przynosi życie w wielkim mieście. Nawet płótna, które nie przedstawiają żadnych postaci ludzkich, przenika jakaś trudna do zdefiniowania aura melancholii i goryczy. Według Miłosza:

[Hopper] wiernie pokazuje architekturę wielkomięską i drewnianych domów wybrzeża, mosty, szosy, stacje benzynowe, z rzadka sceny, których występuje parę postaci, najczęściej jednak samotna kobieta, jasnowłosa, naga, mniej więcej czterdziestoletnia, wpatrzona w pustkę albo w mur czynszowego domu za oknem<sup>27</sup>.

W końcu nazywa Miłosz amerykańskiego malarza „portrecist[ą] rzeczywistości”, który starał się czynić „możliwie najuczciwszy użytek z płótna i pędzla”<sup>28</sup>.

Obraz, który zainteresował i zainspirował Miłosza, to właśnie jeden z licznych portretów nieznośnej samotności zagubionej jednostki. Widzimy na nim kobietę w średnim wieku, która wpatruje się w kartkę papieru (prawdopodobnie list), otoczoną walizkami i torbami podróżnymi, w ciasnej przestrzeni mało przytulnego pokoju hotelowego. Potencjał narracyjny tego utworu jest bez porównania większy niż poprzednich ekfraz. Spontanicznie pojawiają się pytania dotyczące jej życia, smutku, samotności i sekwencji zdarzeń, które doprowadziły ją do obecnej sytuacji<sup>29</sup>. Jednak zabieg narratywizacji obrazu jest przez Miłosza wykorzystany w sposób minimalny. Poeta wskazuje raczej na możliwość obudowania kobiety z obrazu jakąś narracją, ale sam jej nie wykorzystuje.

Chociaż cały tomik *To* został wysoko oceniony przez większość czytelników, ten wiersz spotkał się z ostrą krytyką Michała Pawła Markowskiego:

---

<sup>27</sup> C. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Kraków 17, s. 66.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>29</sup> W przywołanym wcześniej esejku Michał Paweł Markowski pisze o narratywizacji jako o jednej z technik często spotykanych w utworach ekfrastycznych. Według Markowskiego jest to jednocześnie zabieg nieco paradoksalnej intertekstualizacji opisu, gdyż jednocześnie „odsyła do innych segmentów opisywanej sceny, oraz [jest] jej unieważnieniem, gdyż opowiada o tym, czego na obrazie nie ma” (M. P. Markowski, *Ekphrasis*, op. cit., s. 232).

Dziwnie patrzy Miłosz na ten obraz i nie bardzo rozumiem, o co mu chodzi. 'Kobieta kariery'? Skąd taki pomysł? 'Kartka z cyframi'? Gdzie to widać? Hal-ka? Przecież to gorset. Miłosz widzi na tym obrazie kobietę, która nic nie wie o sobie, nie wie, kim jest, a jej smutek jest całkiem nieświadomy. Że niby komiwojażerka ('ucziesanie jej nienaganne', mówi jakby z wyrzutem Miłosz) w hotelu zrzuca maski i nie wie już, kim jest, bo kariera stępiła jej wrażliwość? Zbyt proste to czytanie, zbyt proste. I zbyt krzywdzące dla kobiety w hotelu<sup>30</sup>.

Jest to komentarz dosyć zadziwiający, zwłaszcza w ostatnich słowach, w których Markowski zarzuca Miłoszowi, iż jego wiersz jest krzywdzący dla kobiety w hotelu. Trudno zgadnąć, na czym owa krzywda miałaby polegać, bo nie chodzi przecież o sartorialną niekompetencję Miłosza, czyli o to, że niefrasobliwie myli części damskiej garderoby. Czy krzywdzące jest charakterystyczne dla poety współczucie, jakie odczuwa on w stosunku do pogrążonej w smutku kobiety? Przecież sam Markowski pisze tak: „Hopper nie przedstawia samotności, lecz ją opowiada. Lepiej: sugeruje opowieść, nasycza nią prosty, statyczny obraz, unarracyjnia zwykłą sytuację, a tym samym ją rozsadza. Tym samym odwraca nas od tego, co obecne, i kieruje ku temu, co nieobecne”<sup>31</sup>. Jak znakomita większość obrazów amerykańskiego malarza, również ten odsyła do jakiejś innej, nieobecnej na obrazie przestrzeni. Nie należy więc chyba ganić Miłosza za to, że wyęzając wzrok wyobraźni, próbuje odczytać wiadomość na kartce trzymanej przez kobietę. Jej samotność w hotelowym pokoju jest przecież wynikiem jakiegoś splotu zdarzeń, które doprowadziły do przedstawionej na płótnie sytuacji. Obraz ten jest niby pojedynczy kadr wycięty z filmu; kadr, który sugeruje jakieś „przed” i jakieś „po”. Spostrzeżenia te znajdują potwierdzenie w korespondencji malarza, który pisał w liście do Charlesa H. Sawyera:

Dla mnie forma, kolor i rysunek to tylko środki do celu, narzędzia, z jakimi pracuję, i nie interesują mnie one w ogóle dla nich samych. Przede wszystkim ciekawi mnie szerokie pole doświadczenia i wrażenia, z którym ani literatura, ani sztuki czysto plastyczne nie mają nic wspólnego. Trzeba ostrożnie mówić o ludzkim doświadczeniu, by nie pomieszać go z powierzchowną anegdotą. Zawsze mnie odpychało malarstwo, które bardzo wąsko traktuje harmonie lub dysonanse między kolorem i rysunkiem<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> M. P. Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 49.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Cytat za: M. P. Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, op. cit.

To prawda, że odczytanie Miłosza jest proste i nieco naiwne, ale jest to naiwność celowa i samoświadoma<sup>33</sup>. Poeta próbuje spojrzeć na ten obraz tak, jak mogłoby na niego patrzeć dziecko: plamy farby układają się dla niego w realną osobę, która ma jakąś historię, psychikę i życie osobiste. Nie interesują przy tym Miłosza techniczne aspekty obrazu, gdyż tym, co dla niego najważniejsze, jest pytanie, ile rzeczywistości udało się w nim zawrzeć (czyli zachować, ocalić).

Ciekawe jest zresztą zagadnienie przestrzeni obecności poety w wierszu (bo wydaje się, że można tu utożsamić go z głosem, który mówi w utworze). Jego istnienie w tekście ujawnia się pośrednio, w postaci współczucia, dzięki któremu Miłosz nawiązuje głęboko ludzką więź z kobietą na obrazie. Ostatni wers to oczywiście paradoks: nie jest prawdą, że nikt nie zapyta o tożsamość kobiety, ponieważ to pytanie zostało właśnie zadane przez samego poetę<sup>34</sup>. Dlatego też można zaryzykować twierdzenie, że do opisanej wcześniej, tytułowej triady należałoby dodać jeszcze czwarte „e” – empatię.

Miłosz pisze o samotności kobiety, jednak sięga również po inne, o wiele bardziej dramatyczne określenie, które mówi o jej nieświadomej (czyli nieświadomionej) rozpacz. Można więc powiedzieć, że ten obraz tworzy przestrzeń, w której dochodzi do swego rodzaju spotkania T. S. Eliota oraz Sorena Kierkegaarda. Jest to jeden z najbardziej eliotowskich wierszy Miłosza, o ile uznamy Eliota za poetę, który jako jeden z pierwszych pisał o poczuciu samotności jednostki żyjącej w molochu nowoczesnego miasta, zaś cień przywołanej już wcześniej postaci Kierkegaarda pojawia się właśnie w wersie: „Jaka rozpacz, nieświadoma, że jest rozpaczą!”. Trudno powiedzieć, czy jest to świadome nawiązanie do filozofii ojca egzystencjalizmu, ale samo pojęcie rozpacz nieświadomej odsyła nas do *Choroby na śmierć*, w której Kierkegaard analizuje różne rodzaje rozpacz, dochodząc do wniosku, że zadaniem człowieka jest stać się dla siebie przezroczystym w sensie egzystencjalnym, co oznacza między innymi konfrontację twarzą w twarz ze swoją rozpaczą. Bezimienna kobieta na obrazie – przynajmniej w subiektywnym odczytaniu Miłosza – wpisuje się zatem w pewien typ rozpacz, o której duński filozof pisze tak:

---

<sup>33</sup> Zarzut Markowskiego, iż wiersz Miłosza krzywdzi kobietę z obrazu, jest tym bardziej zadziwiający, że da się zauważyć wiele punktów stycznych między hermeneutycznymi strategiami Markowskiego i Miłosza, przede wszystkim świadome swej naiwności traktowanie obrazów jak(o) narracji o losach prawdziwych ludzi.

<sup>34</sup> Podobne paradoksy znajdujemy w słynnych wierszach Williama Wordswortha o Lucy.

W zasadzie jednak rozpacz powinna być rozpatrywana w kategoriach świadomości; to, czy rozpacz jest świadoma, czy nieświadoma, stanowi o różnicy jakościowej pomiędzy rozpaczą a rozpaczą. W pojęciu swym rozpacz jest zasadniczo świadoma; ale z tego nie wynika, że ten, w kim tkwi rozpacz i kto może być zgodnie z tym pojęciem nazwany zrozpaczoną, uświadamia to sobie. W tym znaczeniu świadomość jest decydująca<sup>35</sup>.

Kierkegaard określa rozpacz nieświadomą jako najniższy rodzaj rozpacz, najbardziej oddalony od możliwości uzdrowienia przez wiarę. Jednak dalsze spekulacje tej natury mogłyby odbiec zbyt daleko od ekfrazy polskiego poety, a przecież obrazy i wiersze to coś więcej niż liryczne komentarze do traktatów filozoficznych. Możliwość takiego odczytania dowodzi jedynie wielowymiarowości dzieła amerykańskiego malarza, skoro potrafi ono jednocześnie wywoływać tak różnorodne skojarzenia. Realizm Hoppera nie ogranicza się tylko do zagadnień czysto technicznych, ale pokazuje również jego psychologiczną przenikliwość, skoro trudno oprzeć się pokusie wpisania bohaterów tych płócien w perypetie ludzkich tragikomedii.

Ten krótki cykl ekfrastycznych wierszy z tomiku *To* z pewnością nie zmienia diametralnie obrazu twórczości Miłosza. Znajdujemy tu wszystkie charakterystyczne dla niej elementy: współczucie, upojenie rzeczywistością, zachłanność zmysłów, fascynację erotyczną podszewką świata, trudną wiarę w przystawalność języka do rzeczywistości oraz w ocalającą moc sztuki. Można dodać, że wśród prawdziwego natłoku pozycji o charakterze czysto teoretycznym, jakiego obecnie doświadczamy, utwory poetyckie inspirowane obrazami dowodzą żywotności dialogu intersemiotycznego na poziomie najbardziej podstawowym i źródłowym; w końcu to zachwyty nad konkretnym dziełem sztuki jest impulsem, który skłania poetę do próby oddania go za pomocą środków literackich. Miłosza wiersze o obrazach tworzą przestrzeń, w której może nastąpić spotkanie poezji, sztuki i filozofii. Jak pisał Jan Błoński, niewątpliwie jeden z najwybitniejszych znawców twórczości Miłosza: „Praca poety – to mimetyczne przedsięwzięcie wyobraźni – nie jest niczym innym jak uświęcającym porządkowaniem przestrzeni”<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972, s. 164–165.

<sup>36</sup> J. Błoński, *Miłosz wreszcie przeczytany*, „Tygodnik Powszechny” 1988 nr 36.



## Bibliografia

- Błoński Jan, „Kobiety Miłosza”, *Miłosz jak świat*, Kraków 2011.
- Błoński Jan, *Miłosz wreszcie przeczytany*, „Tygodnik Powszechny” 1988 nr 36.
- Czaja Dariusz, *Miłosza lekcja biologii*, „Przekładaniec” 2011 nr 25, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.12.004.0431>.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuki w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Fiut Aleksander, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1988.
- Fiut Aleksander, „Męczeństwo i ziemskie rozkosze”, *Z Miłoszem*, Sejny 2011.
- Fiut Aleksander, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011.
- Franaszek Andrzej, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.
- Gogler Paweł, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004 z. 3–4.
- Gorczyńska Renata, „Obrysować słowem świat”, czyli *0 poezji i malarstwie*, [w:] *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1992.
- Gutorow Jacek, *Przystanek Miłosz*, „Przekładaniec” 2011 nr 25, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.12.007.0434>.
- Kierkegaard Søren, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972.
- Kierkegaard Søren, *Okruchy filozoficzne*, przeł. K. Toeplitz, Kęty 2011.
- Markowski Michał Paweł, „*Ekphrasis*”. *Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2.
- Markowski Michał Paweł, *Słońce, możliwość, radość*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 49.
- Miłosz Czesław, *Rok myśliwego*, Kraków 1991.
- Miłosz Czesław, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997.
- Miłosz Czesław, *Kontynenty*, Kraków 1999.
- Miłosz Czesław, *Ogród nauk*, Kraków 2013.
- Miłosz Czesław, *Rodzinna Europa*, Kraków 2011.
- Miłosz Czesław, *To*, Kraków 2001.
- Miłosz Czesław, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Sabo Roman, *Słów kilka o mistrzu pokonanej rozpacz*, „Postscriptum polonistyczne” 2011 nr 1 (7).
- Zembrzuska Joanna, *Wiersze Czesława Miłosza o obrazach*, Wydawnictwo e-bookowo 2011.

