

## ASYNDETON – FOTOPOETYCKIE DOŚWIADCZENIE PODRÓŻY

Asyndeton: Photopoetic Experience of a Journey

MARIUSZ GOŁĄB

Uniwersytet Łódzki, Polska

E-mail: mariusz.golab@uni.lodz.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4391-0947>

### Abstract

The paper deals with the notion of asyndeton as the issue of photography and literature convergence. The main focus of attention in the article is directed towards two theory-based proposals: 'photo-literature' and 'urban practices.' The former, associated with François Soulages, represents the idea of a combined effort of a photographic as well as literature image. The latter, represented by Michel de Certeau, is associated with the function of asyndeton as a rhetorical figure which describes spatial arrangement and equips an individual activity of walking with a meaning. According to the author, the process of producing images is similar for both theories in question. In a broad sense, the article applies de Certeau's concept to the poetic experience of a journey. This particular approach to asyndeton, in terms of its composition and imaging functions, is well illustrated in photopoetic collections by Andrzej Kramarz and Jacek Podsiadło (2022), and Marcin Świetlicki and Wojciech Wilczyk (1996). Based on these examples, the author concludes that the rhetorical meaning of asyndeton extended to a photographic image defines this stylistic figure as the representation of the metaphor of a journey and a composition device related to the subject of a poetic image.

**Keywords:** asyndeton, metaphor, poetic image, photo-literature, photography, journey

### Streszczenie

Autor artykułu omawia pojęcie asyndetonu jako problem relacji fotografii i literatury. Główny kontekst rozważań stanowią dwie propozycje teoretyczne. Pierwszą z nich jest fotoliteratura François Soulages'a – przedmiot współdziałania obrazu fotograficznego i tekstu. Drugą stanowią praktyki miejskie Michela de Certeau i związana z nimi funkcja asyndetonu jako figury retorycznej, która wyznacza przestrzenny porządek i nadaje znaczenie podmiotowym czynnościom chodzenia. Zdaniem autora obie te teorie łączy semiotyczny proces wytwarzania obrazów. W szerszym znaczeniu artykuł odnosi termin de Certeau do poetyckiego doświadczenia podróży.

Przykładami tak rozumianego asyndetonu w zakresie jego funkcji kompozycyjnych i obrazowych są utwory z fotopoetyckich zbiorów Andrzeja Kramarza i Jacka Podsiadły (2022) oraz Marcina Świetlickiego i Wojciecha Wilczyka (1996). Na podstawie omówionych przykładów autor przyjmuje, że rozszerzone na obraz fotograficzny retoryczne znaczenie asyndetonu pozwala widzieć tę figurę jako reprezentację metafory podróży i zabieg kompozycyjny związany z zagadnieniem obrazu poetyckiego.

**Słowa kluczowe:** asyndeton, metafora, obraz poetycki, fotoliteratura, fotografia, podróż

### Graficzne przegródki

Asyndeton to figura o zredukowanej do minimum składni. Ulegają w niej rozluźnieniu podstawowe zasady gramatycznej orientacji odniesionej do rzeczywistości w linearnym układzie tekstu, takie jak czas i sposób postrzegania miejsca w przestrzeni, a co za tym idzie: także przyczynowe i relacyjne oczekiwania odbiorcy tekstowego komunikatu. Jako figura literacka może on wprawiać w zakłopotanie czytelnika, stojącego przed koniecznością wykonania za autora pracy narracyjnej, ponieważ organizacja tak zestawionego materiału tekstowego okazuje się zadaniem interpretacji. Z wymienionych powodów figura ta ma również wpływ na kompozycyjne aspekty większych całości tekstu.

W dłuższych konstrukcjach wierszowanych asyndeton zbliża się pod tym względem do enumeracji. Michał Rusinek, zastanawiając się nad możliwością przedstawienia wybranych figur retorycznych w postaci wizualnych modeli, podaje przykład enumeracji jako jednego z tych zagadnień, dla których trudno znaleźć zadowalającą obrazową reprezentację. „Jest ona niewizualizowalna przez swoją wewnętrzną niełączliwość. *Enumeratio* można by przedstawić jedynie jako ciąg pustych przegródek, dowolnie wypełnianych”<sup>1</sup>. Autor odróżnia przy tym problem teoretycznej wizualizacji od łatwych, jak pisze, do wyobrażenia realizacji graficznych<sup>2</sup>. Uwagi krytyka świadczą o różnicy, która oddziela artystyczne, obrazowe znaczenie enumeracji od graficznego przedstawienia jej teoretycznego modelu. W tej charakterystyce widać podobieństwa cech enumeracji do wymienionych na początku cech asyndetonu. Dotyczą one problemów łączliwości i składniowego niedookreślenia. Trudności te wynikają, jak się wydaje, przede wszystkim z przyjęcia przez Rusinka modelu wyjaśnienia, który łączy z tekstem pisany ten sam linearny porządek treści. Jednym słowem kompozycja wypowiedzi ma wpływ na rodzaj jej semantyzacji. Potrzebny jest zatem inny sposób rozumienia tekstu, który pozwoliłby zapełnić obecne w asyndetonie „puste przegródki” nielinearnym porządkiem graficznym wypowiedzi artystycznej. Jedną z takich możliwości daje pojęcie fotoliteratury.

<sup>1</sup> M. Rusinek, *Wizualność jako kategoria porządkująca figury retoryczne*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus et al., Kraków 2004, s. 233.

<sup>2</sup> Ibidem.

### Wobec linearnego porządku narracji („przerwy”, analogia, dialog)

François Soulages zastanawia się nad nowym rozumieniem fotografii, opartym na współdziałaniu ze słowem<sup>3</sup>. Jego rozważania idą w kierunku, w którym słowo nie stanowi już zaledwie komentarza do zdjęcia, ale oba komunikaty tworzą wspólną pojęciową i estetyczną całość. Przykładów na potwierdzenie teoretycznych założeń Soulages’a dostarczają dwa zbiory poetyckie: *Człowiek, który odjechał* Jacka Podsiadły z fotografiami Andrzeja Kramarza oraz *20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii* Marcina Świetlickiego z fotografiami Wojciecha Wilczyka<sup>4</sup>. Obraz poetycki zwykle jest poddawany parafrazie na język dyskursywny z pominięciem ukrytego w nim aspektu wizualnego, gdy dla odmiany w fotografii nieoczywistą funkcją jest jej aspekt narracyjny<sup>5</sup>. Częste przekonanie, że obecność obrazu fotograficznego w tekście sprowadza się do funkcji ilustracyjnego dodatku, widoczne jest także, jak zauważa Joanna Szyłko-Kwas<sup>6</sup>, w reportażu prasowym, co ogranicza semantyczne i ekspresywne możliwości wykorzystania fotografii w tym gatunku wypowiedzi. Chodzi zatem także o rodzaj reporterskiej sprawności obecnej w obu zbiorach. Inne jeszcze znaczenie, związane z poruszaniem się w przestrzeni, odnajduje dla asyndetonu Michel de Certeau:

Asyndeton oznacza zniesienie łączników zdaniowych, spójników oraz przysłówków w zdaniu lub między zdaniem. Podobnie jest w sytuacji chodzenia, kiedy asyndeton dokonuje selekcji i rozczłonkowania przemierzonej przestrzeni; pomija połączenia, a nawet większe jej części. Z tego punktu widzenia chodzenie jest zawsze kontynuacją owego pomijania, przeskakiwania, [...]. Praktykuje elipsę miejsc łącznikowych. [...] Poprzez te wypukłości, uszczuplenia

<sup>3</sup> Cf. F. Soulages, *Fotografia i język; Fotografia i literatura*, w: idem, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2012. Na temat funkcji fotografii w literaturze polskiej cf. M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013; D. Lisak-Gębała, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014.

<sup>4</sup> Vide A. Kramarz, J. Podsiadło, *Człowiek, który odjechał*, Wołowiec 2022; M. Świetlicki, W. Wilczyk, *20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii*, Kraków 1996. Omawiane tutaj współdziałanie fotografii i literatury można rozpatrywać także w szerszym znaczeniu jako zagadnienie zastosowania ilustracji w tekście pisanym. Na ten temat cf. *Synergia słów i obrazów. Badania ikonotekstu w Polsce*, red. H. Dymel-Trzebiatowska et al., Gdańsk 2021; *The Routledge Companion to Picturebooks*, red. B. Kümmerling-Meibauer, London 2018.

<sup>5</sup> Na temat narracyjnego znaczenia fotografii, a także innych obrazów kultury cf.: M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012; B. Österman, *Obrazowe opowieści*, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 647–664; M. Gołąb, *Narracja obrazów*, w: *Patrzanie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. J. Dziewit et al., Katowice 2016, s. 129–151.

<sup>6</sup> J. Szyłko-Kwas, *Między informacją a obrazem – o funkcji fotografii w prasie*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, nr 30, 69–80. Na ten temat cf. także: T. Piekot, *Werbalizacja i wizualizacja w dyskursie wiadomości prasowych*, w: *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006, s. 99–116, a także: B. Knosala, *Powrót jednoczesności słowa/obrazu/dźwięku a wykształcenie ogólne – perspektywa ontologii komunikacji*, w: *Obrazy i poznanie*, red. M. T. Kociuba, Lublin 2015, s. 325–335.

i fragmentacje, będące retorycznym produktem, tworzy się przestrzenna fraza typu antologicznego (złożona z zestawionych obok siebie cytatów) lub eliptycznego (**zbudowana z przerw** [podkr. – M. G.], lapsusów i aluzji)<sup>7</sup>.

„Przerwy”, „puste przegródki” oraz związana z nimi konieczność organizowania materiału to powtarzające się w przytoczonych propozycjach badawczych cechy asyndetonu. Zgodnie z sugestią de Certeau należy łączyć z tą figurą także doświadczenie podróży, chodzenie jako działanie retoryczne. Motywowi podróży, obecnemu w zbiorach wymienionych poetów, towarzyszy problem zespolenia obrazu fotograficznego i słowa poetyckiego. Przez zestawienie obie te dziedziny wydobywają nie zawsze oczywisty, a ukryty w nich naddatek znaczenia i sposobu działania. „Przerwy” de Certeau wypełnia znaczeniem Podsiadło, gdy mówi o doświadczeniu miejsca i podróży:

### Z językami na brodach

Samolubny węgierski w parze z powszechną tutaj  
 Nieznajomością English – służą nam. Wczoraj  
 Józef Hengerics w miejscowości Szulok  
 (angielski w szkole przed lat, ale później „no practice”)  
 Pytał majstrując przy skrzynce z prądem na słupie:  
 „Lamp?”. Pokręciłem głową, a potem wygłosiłem  
 Kwiecistą i międzynarodową pochwałę widziadeł natury  
 Brzmiącą „The moon” i zilustrowaną kółkiem nakreślonym  
 Palcem na niebie, gdyż także nie umiem sklecić  
 Poprawnie jednego zdania w języku Kalibana<sup>8</sup>.

Otwierająca wiersz, początkowa bezradność podróżnego, kłopot z porozumieniem, jak mówi podmiot, „służą nam”. Okoliczność, która mogłaby stać się przeszkodą w określeniu technicznych możliwości podróży, jest „przerwą” zagospodarowywaną przez Podsiadłe. Komunikacyjny dyskomfort stwarza puste miejsce dla doświadczenia przestrzeni i związanych z nią jakości obrazowych. Słowo ustępuje w zacytowanym fragmencie gestom kreślenia figur i zabiegom deiktycznym, komunikacja odbywa się przez wskazywanie na obraz (księżyc) lub jego graficzne konstruowanie – ilustrowanie „kółkiem nakreślonym / Palcem na niebie”. Wiersz otaczają dwie wskazujące na „rozmowę” fotografie. Pierwsza, będąc ilustracją „niemożliwego”, przedstawia znajdującą się w oborze postać kobiety zbliżoną w empatycznej pozie twarzą do pyska cielęcia. Fotografiami na zakończenie jest obraz sugerujący „właściwą rozmowę” między dwoma mężczyznami

<sup>7</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 102–103.

<sup>8</sup> A. Kramarz, J. Podsiadło, op. cit., s. 17.

odwróconymi plecami do widza a dwoma kobietami na drugim planie. Zabiegi deiktyczne mówią o próbie budowania analogii, poszukiwania zasady łączliwości między obrazem a tekstem. Ujawnia się w nich ten aspekt nowego komunikatu fotoliteratury, który wskazuje na wzajemną niewystarczalność obu mediów, a zarazem ich równoczesną potrzebę semantycznego współdziałania<sup>9</sup>. W przytoczonym utworze analogia pojawia się jako reakcja na spotkanie w drodze przerwy i nieciągłości. Wszystkie wymienione elementy wpisane zostały zaś w sytuację dialogu. Na wymienione trzy cechy – nieciągłość, analogię i dialog – wskazuje także Olivier Richon, gdy mówi o współdziałaniu literatury i obrazu fotograficznego<sup>10</sup>.

### Asyndeton – podróż i spotkanie

Poza przytoczonym początkowym fragmentem wiersz z wydzielonym trójzwrotkowym układem ma jeszcze dwie kolejne części wyznaczone przez trzy spotkania – obserwacje dokonywane w czasie dalszej podróży podmiotu. Każde z tych spotkań jest obserwacją z dystansu, bez słownego kontaktu. Sposób wiązania kolejnych zdarzeń – spostrzeżeń oparty został na figurze asyndetonu. Pozwala ona wyjść poza ograniczenia wąskiego opisu prezentowanych zdarzeń. O próbie tworzenia semantycznego powiązania świadczy powracająca na otwarcie dwu końcowych kilkuwersowych obrazów – relacji anaforyczna konstrukcja:

A jeszcze ta dziewczyna dogładająca kwiatów  
w przydomowym ogrodzie, z niezwykłą troskliwością.  
Z daleka wyglądała, jakby je malowała,  
z bliska jakby iskała wszy z własnego potomstwa  
[.....]  
A jeszcze mężczyzna, który wrócił do swojej rudery  
na resztkach starego roweru i witał koty, każdego z osobna<sup>11</sup>.

Powtórzona w końcowych częściach utworu, pełni ona funkcję reguły retorycznej zastosowanej do całego wiersza. Anaforyczne podwojenie sugeruje, że każda z sekwencji, choć powiązana z innym miejscem, pojawiającym się na drodze podmiotu, podlega tej samej regule łączenia, za którą odpowiada proces obserwacji. Dzięki temu cztery spotkania wykraczają poza inicjalne ograniczenia czasu i miejsca, stając się elementami porządku narracyjnego tworzonego w wyniku działania w przestrzeni, poruszania się podmiotu.

<sup>9</sup> Na problem nowej całości, a nie zestawienia odrębnych fragmentów wskazuje Magdalena Szczypiorska-Mutor. Omawiając przykłady literatury inspirowane fotografią, odwołuje się m.in. do pojęcia fotoliteratury Soulages'a. Cf. M. Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warszawa 2016.

<sup>10</sup> O. Richon, *Introduction: On literary images*, „Photographies” 2011, Vol. 4, Iss. 1, s. 5–15.

<sup>11</sup> A. Kramarz, J. Podsiadło, op. cit., s. 18.

Proces przejścia od wyizolowanych spotkań – obserwacji do uznania ich przez podmiot za elementy większej narracyjnej całości wskazuje na różnice w sposobie rozumienia obrazu języka potocznego i poetyckiego, o jakich mówi Jan Mukařovský<sup>12</sup>. Zdaniem tego badacza obrazy są obecne zarówno w praktyce potocznego mówienia, jak i w poezji. Różnica polegałaby jednak na tym, że w poezji jednostkowy obraz słowny nie pojawia się w izolacji, tzn. jako frazeologiczna katachreza, ale jego znaczenie podlega zmianie, rozszerzeniu przez sąsiedztwo innych całości wypowiedzi. Mukařovský kładzie w ten sposób nacisk na aspekt łączliwości jednostek słowno-obrazowych. Podobna zasada obowiązuje w wierszu Podsiadły. W przypadku polskiego poety chodzi dodatkowo o intensywność tego działania opartego na zasadzie asyndetonu – podróży oraz o odpowiadający tej konstrukcji kompozycyjny element fotografii. Oba porządki zostały powiązane przez podobieństwo układu asyndetonu. Fotografie zamieszczone w zbiorze także mówią o przestrzennych „przerwach” de Certeau, które należy połączyć, odszukując ukryty za nimi narracyjny wzorzec całości. Podsiadło udziela wskazówek, jak łączyć ze sobą odrębne kadry i opisowe fragmenty tekstu: „Własne życie też widzę jakoś tak: / wciąż z bliska, a już z daleka”. Wspomniana fraza to z jednej strony rodzaj formułicznego ujęcia własnej egzystencji, a z drugiej widać w niej techniczne działanie związane z próbą fotograficznego kadrowania i wyboru tematu („z bliska”, „z daleka”) spośród elementów większej całości. Refleksja nad życiem jest rodzajem kadrowania, przedstawia się jako proces wyboru i wprowadzania hierarchii elementów objętych doświadczeniem.

### **Kadrowanie i narracyjna kumulacja**

Kadrowanie u Podsiadły dokonuje się w myśl pracy „straty i zysku”, opisanej przez Soulages’a, której efektem jest nowa jakość – fotoliteratura. Wbrew jednemu z poglądów dominujących w rozważaniach nad funkcją fotografii, proces obserwowany przez polskiego poetę nie ma nic wspólnego z rejestracją śladów niedostępnego już obrazu przeszłości<sup>13</sup>. Podobnie rozumie ten problem Cezary Zalewski. Uznaje on Podsiadłą za poetę, dla którego konfrontacja z fotografią prowadzi do nadania nieśmiertelności postaciom, a przeszłość uzyskuje kontynuację w terażniejszości<sup>14</sup>. Wśród sposobów prezentacji Zalewski wymienia

<sup>12</sup> Cf. J. Mukařovský, *Przyczynek do semantyki obrazu poetyckiego*, tłum. J. Mayen, w: idem, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, wyb., red. i słowo wstępne J. Sławiński, tłum. J. Baluch et al., Warszawa 1970, s. 241–250.

<sup>13</sup> Na kategorię śladu jako jeden ze sposobów interpretacji fotografii zwraca uwagę m.in. Marianna Michałowska – cf. M. Michałowska, op. cit. Oddzielne hasło tej kategorii poświęca też Bernd Stiegler – cf. B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009.

<sup>14</sup> C. Zalewski, *XIV. Eschaton. Poetyckie fotografie Jacka Podsiadły i Andrzeja Sosnowskiego*, w: idem, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010, s. 264–272.

„efekty panoramiczne” oraz „wizualne fragmenty, które przedstawiają detale garderoby, wyposażenia lub uchwyconą pozycję”. Zwraca też uwagę, że wskazane elementy „są rozproszone, nieco niespójne”<sup>15</sup>. Jak ostatecznie podsumowuje: „[...] u Podsiadły negacja śmiertelności wynika z kumulatywnej wizji temporalnego procesu, w którym etapy poprzednie sumują się czy nakładają na siebie [...]”<sup>16</sup>. Pozorna niespójność jest zatem pokonywana w procesie kumulacji wybranych detali wizualnych.

Obie cechy wymienione przez Zalewskiego dają się rozpoznać także jako semantyczne i kompozycyjne funkcje asyndetonu, ujawniane w praktykach chodzenia i podróży. Poza wskazaną przez niego samą tendencją unieśmiertelnienia ważny okazuje się jednak jeszcze jeden aspekt omawianej konstrukcji. Fotograficzne rozważania zostają włączone w praktyki chodzenia *Człowieka, który odjechał*, a więc zgodnie z doświadczeniem lirycznego „tu i teraz”. Kadrowanie dokonywane w omawianym zbiorze Podsiadły jest dobieraniem reprezentatywnych elementów całości, podobnie jak to się dzieje w pracy reportera, który w postaci nieruchomego kadru lub serii kadrów stara się „napisać” relację z wydarzenia. Przytoczona formuła „z bliska/daleka” wprowadza przewartościowanie temporalnego porządku. Ukryta w tym teoretycznym założeniu metafora kadrowania sugeruje zastępowanie linearnego układu czasu porządkiem obrazowo-przestrzennym. Przykład Podsiadły i Kramarza wskazuje, że zmiana ta ma charakter kumulatywny, wciąż aktywna refleksja używa obrazowych reprezentacji czasu, włączając je w aktualizowaną przez poetę i fotografa topografię podmiotu.

„Stratę” Soulages’a należy tłumaczyć jako semantyczną zmianę, w której uczestniczą fotografia i literatura w celu stworzenia nowego porządku artystycznego. Proces ten zachodzi zgodnie z interakcyjnym mechanizmem metafory. Nie bez znaczenia dla tych rozważań pozostaje fakt, że zasada tak rozumianej metafory została doceniona przez Juliana Przybosa, na którego teorię poetycką miała istotny wpływ także refleksja nad awangardowymi kierunkami w sztuce<sup>17</sup>. Podobnie jak Mukařovský, bierze on pod uwagę pozaliteracki kontekst językowy, „warto przypomnieć, że przecież język nie jest niczym innym, jak tylko metaforą rzeczywistości”<sup>18</sup>. Analogicznie jak pojęcie wyizolowanego obrazu nieliterackiego, o którym mówi czeski teoretyk, także dla Przybosa pojedyncze słowo ujawnia już w sobie metaforyczną aktywność, gdy postawione zostanie w kontekście utworu poetyckiego. Przyboś poszukuje dodatkowo jeszcze takiego rodzaju metafor, które ujawniają procesualny charakter powiązań z pozostałymi

<sup>15</sup> Ibidem, s. 265.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 271–272.

<sup>17</sup> J. Przyboś, *O metaforze*, w: idem, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 25–43.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 34.

elementami kontekstu. Dla niego najistotniejszy jest typ metafory, w której „żaden z obrazów ani się nie unicestwia, ani nie zespala raz na zawsze w trzeci obraz, ale między obu członami przenośni trwa **ustawiczny ruch** [podkr. M. G.]”<sup>19</sup>. Zasada ta wyjaśnia sens fotopoezji Soulages’a jako odrębnej całości medialnej i artystycznej. Procesualność jest też dla de Certeau istotnym aspektem figur chodzenia, gdy podmiot wytycza własne ścieżki, tworzy przestrzenne skroty i połączenia, naruszając przy tym normy społecznej składni przyzwolenia i zakazu wpisane w przestrzeń miasta, podobnie jak poprawnościowe normy języka narusza asyndeton.

### Całkowanie czasu – chodzić i widzieć

Znaczenie fotografii w zbiorze Kramarza i Podsiadły nie ogranicza się do jej funkcji ilustracyjnej, podobnie jak towarzyszące obrazy – obserwacje słowne nie są jedynie wypisami z podróży lub komentarzem do fotografii. Asyndeton to narzędzie, którym posługuje się podmiot, by stworzyć układ przestrzennych i pojęciowych zestawień według własnej praktyki fotograficznego widzenia, polegającej na odkrywaniu w rzeczywistości „nowych jej stron wizualnych”, jak problem ten ujmuje Przyboś<sup>20</sup>. Uzasadnienie praktyk chodzenia Podsiadły przynoszą słowa Władysława Strzemińskiego: „Patrzmy kolejno na rozmaite przedmioty, rzucamy spojrzenia w różnych kierunkach i dopiero z podsumowania ich przez uświadamiającą myśl powstaje jednolity obraz widzianej rzeczywistości. Obraz widzianego świata powstaje więc nie w jednym nieruchomym spojrzeniu, lecz w całkującej czynności myśli”<sup>21</sup>.

Słowa Strzemińskiego wskazują na proces rekonfiguracji elementów przestrzeni względem wąsko pojętej normy reporterskiej poprawności. „Całkująca czynność myśli” obecna jest także w fotopoetyckich przewartościowaniach Podsiadły. Poeta potwierdza je na poziomie zabiegów kompozycyjnych, tzn. w sekwencjach obrazów – spotkań, a także przez zwerbalizowane odwołania do własnego życia. Po raz pierwszy odwołanie takie pojawia się w wierszu *Rzeki Babilonu*: „Śpiewam czasowi o sobie. Że tamto minęło, / I przedłuża się jak tortura lub rozkosz”<sup>22</sup>. Zawarty w tej frazie dylemat obecny jest w całym zbiorze. Podobne znaczenie powtarza się w omówionej już frazie „z bliska, a już z daleka”. Mimo widocznych podobieństw zaznacza się też istotna różnica między obiema deklaracjami. W *Rzekach Babilonu* pierwszym punktem odniesienia jest czas („śpiewam czasowi”). W następnym wierszu refleksje podmiotu zostają wyrażone idiomatycznym określeniem opartym na percepcyjnym doświadczeniu

<sup>19</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>20</sup> Idem, *Przedmowa*, w: W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016, s. 49.

<sup>21</sup> W. Strzemiński, op. cit., s. 198.

<sup>22</sup> A. Kramarz, J. Podsiadły, op. cit., s. 13.



patrzenia: „Własne życie też widzę jakoś tak”. Biorąc pod uwagę kolejność wierszy, dokumentującą proces przechodzenia od pojęcia czasu do przestrzeni uchwyconej w obrazach, jest to zapis działania „całkującej czynności myśli”. Na proces ten wskazuje także podobna w obu wymienionych frazach skłonność do zestawień tego, co było przed i po. Czas służy tu wyróżnieniu interesujących podmiot obrazów, jest „całkowany” zgodnie z naddanym porządkiem asyndetonu, podobnie jak zjawiska – obiekty wyodrębniane z przestrzeni w ramach praktyk chodzenia. Fraza o czasie ma następującą kontynuację w *Rzekach Babilonu*:

[...] Cisa

Pcha przed sobą ciszę przez rozległą nizinę.  
 Chciałbym być u siebie, zamieniać meble miejscami,  
 Omijać wilcze doły, przekładać książki na półkach  
 I czekać, aż smutna ciężarówka przywiezie ją, sukienki,  
 jej książki, jej pamiętki do zmieszania z moimi,  
 jej brzuch i nasze dziecko w tym brzuchu. Jest niedziela,  
 szykuje się piknik, kiedyś był tutaj camping,  
 lecz zniszczyła go powódź, z wierzb kapie, ptak na nowo  
 eksperymentuje z gniazdem, nieczynny bufet straszy  
 coca-colą sprzed lat, jest podłoga pod mułem, dzieci  
 wyjmują piłki, tatusiowie leżaki i zaraz się zaczną<sup>23</sup>.

Pragnienie podmiotu, otwierające tę część wiersza („Chciałbym być u siebie”), spełnia się w aktywności odniesionej do konkretnej przestrzeni. Czasowniki charakteryzujące te działania podkreślają potrzebę rekonfiguracji, zmiany topologicznej („zamieniać meble miejscami”), wskazują na wytyczanie własnej drogi („Omijać wilcze doły”). Czynność omijania jest odpowiednikiem skrótów wytwarzających nowe powiązania według reguły asyndetonu. De Certeau interpretuje urbanistyczny układ przestrzeni jako oficjalny system nakazów społecznych. Asyndeton dla niego jest w takim znaczeniu działaniem wyrotowym, opartym na praktykach chodzenia, które pozwalają podmiotom utrwać w przestrzeni własny układ powiązań semantycznych<sup>24</sup>. Cel wszystkich wymienionych działań Podsiadły wyjaśnia czynność mieszania ze sobą elementów świata („jej książki, jej pamiętki do zmieszania z moimi, / jej brzuch i nasze dziecko w tym brzuchu”). Efektem tego wyliczenia jest usunięcie opozycji między „ja” a otaczającym światem. Dalsza część wiersza jest już rezultatem tego działania rozszerzonym ponownie na obrazy – refleksje odnajdywane w obserwowanej przestrzeni.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Cf. M. de Certeau, op. cit., s. 103.

Obrazy te także przedstawiane są jako obiekty trwale „zmieszane”, o czym świadczy rekurencyjne „ptak na nowo / eksperymentuje z gniazdem”, mówiące o trwałości pewnego cyklu. W rozwijanym dalej wyliczeniu wyraźnie zaznacza się stwierdzenie: „jest podłoga pod mułem”. Choć odsyła ono do wcześniej podanej informacji o powodzi, to zestawione z nią, zaczyna pełnić funkcję podobnego rozpoznania podstawy doświadczeń jak w przypadku rytuału – pracy zakładania gniazda. Proponowany przez Podsiadłę asyndeton łatwo dałoby się zrekonstruować jako rodzaj składniowego idiolektu, z jemu tylko właściwą logiką: „skoro jest podłoga (pod mułem), to dzieci wyjmują piłki... i zaraz się zaczniesz”. Obowiązująca tu logika oparta jest na doświadczeniowym porządku wpisanym w kompozycję obrazowych zestawień. Wiersz obejmują fotografie przedstawiające dwa wodne rozlewiska. One też ujawniają punkt widzenia Podsiadły, tzn. podobnie jak słowne sekwencje, stają się mieszaninami: na jednej obrys zatopionej łodzi i prowadzące do niego słupy zatopionego pomostu, na drugiej panoramiczne ujęcie rozlewiska z zanurzoną w nim sylwetką samochodu. To także rodzaj ikonicznego skrót, możliwego dzięki praktykom chodzenia według de Certau, świadczącego o kompozycyjnej przewadze asyndetonu, prowadzącego przez ścieżkę świadomości podmiotu oraz dokonywanych na niej wyborów i pojęciowych zestawień.

### **Obraz, skrót, skanowanie narracyjne**

Jak przekonuje czytelnika Podsiadło, nasz obraz jest skrót, ponieważ odsyła do wyrażonego w nim doświadczenia. Do własnych obrazów dochodzi się w drodze rekombinacji elementów przestrzeni. Vilém Flusser, zadając pytanie, dlaczego wynaleziono pismo, skoro obraz jest lepszym kodem, wyjaśnia: „Konkretnym dowodem na to jest fakt, że opisanie obrazu zajmuje o wiele więcej miejsca niż sam obraz i nigdy nie jest wyczerpujące”<sup>25</sup>. W rozważaniach Flussera widać miejsca wspólne z wcześniejszą interpretacją Strzemińskiego, różnica polega na odwróceniu kolejności tego procesu: „Można powiedzieć, że oko chwyta przekaz w jednym ruchu. Jednak później skanuje powierzchnię, by przeanalizować jej wiadomości, by uchwycić szczegóły, a im dłużej to robi, tym bardziej znaczący staje się przekaz”<sup>26</sup>. Podobnie też Flusser podkreśla, że podczas owego „skanowania”, w którym można dostrzec podobieństwo do „rzucania spojrzeń” u Strzemińskiego, „oko podąża zawiłymi, okrężnymi liniami, które sugeruje zarówno konfiguracja obrazu, jak i intencja obserwatora”<sup>27</sup>. Proces „skanowania” jest już u Flussera odpowiednikiem interpretacji związanej z porządkiem pisma. Obecne w jego opisie podążanie „okrężnymi liniami” odpowiada układowi sekwencji asyndetonu.

<sup>25</sup> V. Flusser, *Obraz i tekst*, w: idem, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, tłum. i posł. P. Wiatr, Warszawa 2018, s. 253–254.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 254.

<sup>27</sup> Ibidem.

Mimo podwójnego autorstwa Kramarza i Podsiadły zbiór ten należy traktować jako jednogłosową autorefleksyjną parafrazę doświadczenia, powstającą dzięki obrazom rejestrowanym w ramach praktyk chodzenia podmiotu. Gdy Flusser przedstawia interpretację jako „skanowanie”, wskazuje także na różnicę między wielością linii percepcyjnych, powstających w wyniku tego procesu, a prymarnym układem jednej linii zapisanego tekstu. Linearny układ opowieści wyznaczony przez oś czasu nie jest wystarczający dla podmiotu, by mógł on stworzyć zadowolający, „jednolity obraz widzianej rzeczywistości”. Podsiadły „rzucanie spojrzeń” nie jest zatem przejawem poznawczej bezradności, ale zapisem procesu refleksyjnego wyboru, poszukiwania ekwiwalentów tożsamości pośród obrazów poddających fragmentacji przestrzeni w ramach praktyk chodzenia.

Układ zbioru Kramarza i Podsiadły jest zarówno interpretacją gotowych całości (Flusser), jak i ich łączeniem w nową spójną opowieść (Strzeмиński). Wspomniane odwrócone porządki badania obrazów u obu tych autorów potwierdzone zostają przez *Człowieka, który odjechał*. Wyszukiwanie obrazowych sekwencji – „rzucanie spojrzeń” – oraz łączenie tychże całości przez podmiot jako odnajdywanych w nich ekwiwalentów ciągłości doświadczenia to kompozycyjny asyndeton rozciągnięty na cały zbiór poetycki. Podmiot łączy dane mu w praktykach chodzenia obrazy świata. Tak rozumiany asyndeton byłby hermeneutyczną procedurą rozumienia poprzez błędzenie spojrzenia „w różnych kierunkach”, a także „mową błędzących kroków” de Certeau, odnajdywaniem w sensorycznym kontakcie porządku własnego doświadczenia.

Innym zabiegiem wymienianym przez de Certeau obok asyndetonu jest synekdocha. „Te dwie wędrownie figury odsyłają właściwie nawzajem do siebie. Jedna rozciąga jakąś część przestrzeni, każąc jej odgrywać rolę czegoś *większego* (jakiejś całości) [...], druga poprzez elizję tworzy coś *mniejszego*, wprowadza nieobecność do przestrzennego continuum, zachowując z niego tylko wybrane”<sup>28</sup>. Interpretując propozycję francuskiego badacza, współdziałanie asyndetonu i synekdochy można by rozumieć jako obrazową autorską całość, o której mówi Flusser. W tak rozumianej fotopoezji, którą proponują Kramarz i Podsiadły, obraz i słowo wzajemnie się komentują, ujawniając odbiorcy swoją czytelność wedle interakcyjnej konstrukcji metafory.

### **Medium, wędrowka, światło**

O źródłowej funkcji tego procesu dla tworzenia spójnych całości znaczeniowych świadczyć może przykład drugiego wspomnianego zbioru poetyckiego, także podwójnego autorstwa – Świetlickiego i Wilczyka<sup>29</sup>. Jak we wstępie wskazuje Grzegorz Dyduch, „to zapis wędrowki. A raczej kilku wędrowek.

<sup>28</sup> M. de Certeau, op. cit., s. 102–103.

<sup>29</sup> Vide M. Świetlicki, W. Wilczyk, op. cit.

Pielgrzymek po sanktuarium ciała. Podróży do utraconego raję dzieciństwa. Łzawych erotycznych ekskursji. Wycieczek w cudzą przeszłość. Kawiarniano-gastronomicznych eskapad. [...] czy wreszcie zwyczajnych wycieczek w nieznanę. W planie ogólnym zaś [...] to jakby notatki z podróży<sup>30</sup>. Odmienne niż w zbiorze *Podsiadły*, są to podróże bardziej lokalne, dotyczą przestrzeni miejskiej, która dla de Certeau jest przykładem praktyk chodzenia z wpisana w nie figurą asyndetonu. Tematem obecnym we wszystkich wymienionych przez Dyducha wariantach podróży jest „pragnienie światła, żądanie nieosiągalnej przejrzystości”. Motyw ten wskazuje, że krytyk poza podobieństwami tematycznymi w sposobie zastosowania fotografii dostrzega także działanie kompozycyjno-ekspresywne. Jak pisze, „fotografie wzmacniają ten trop [...] światło jest fenomenem pierwszoplanowym”<sup>31</sup>. Dyduch daje w ten sposób do zrozumienia, że światło pozwala zaistnieć mało istotnym detalom industrialnej przestrzeni, poddaje je uwzniośleniu i podnosi do rangi przedmiotów godnych uwagi. Zakres poetyckich działań przywołanych przez krytyka sugeruje, że elementem nadającym spójność tomikowi jest właśnie fotografia. Do ustaleń Dyducha warto dodać, że światło, które powraca w różnych stematyzowanych wariantach u Świetlickiego, to właściwe medium fotografii, warunek zaistnienia obrazu. Fotografia przypomina więc tu swoje mityczne korzenie, wskazuje także na związki z artystycznymi dylematami *mimesis* jako środek poszukiwania prawdy, potwierdzający istnienie, a zarazem nadający kształt materii, powołujący do istnienia przedmioty wydobyte z tła przez światło<sup>32</sup>. Opozycja między światłem a odcieniami szarości i czernią jest z pewnością istotnym elementem organizującym układ graficzny tomiku. Linie przekątne wytyczane przez światło i cień decydują o orientacji przestrzennej samych utworów. Skróty i naruszenia linearnego porządku są tu w dosłownym znaczeniu zabiegiem graficznym, decydującym o rozplanowaniu tekstów. Na dwadzieścia tytułowych wierszy dziesięć prezentowanych jest samodzielnie na rozkładówkach, co tworzy obrazowe przejścia światłocieni – kontynuacje zestawionych z nimi fotografii. W przypadku pozostałych utworów, umieszczonych na stronach widzących bez fotografii, obowiązuje ta sama zasada graficzna. Teksty pojawiają się, są „naświetlane”, na skontrastowanych przekątnych i apli z odcieniami czerni i bieli. Jednym z dziesięciu „samodzielnych” wierszy połączonych z fotografią jest *Urbi et orbi*:

Wielkanoc 94 różni się od innych.

Wielkanoc 94 zastaje nas na

<sup>30</sup> G. Dyduch, *Światłoczucie albo Orfeusz na rowerze, czyli „CELEM PREZENTACJI”*, w: M. Świetlicki, W. Wilczyk, op. cit., [s.p.].

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Cf. J. T. Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2018.

Rondzie Grunwaldzkim, na przystanku, wobec  
deszczu, wielkiego nieba, wielkiej rzeki,  
wobec.

Nasz wybór. Chora, niepełna rodzina.  
Ty, ja – oraz owoc żywota naszego.  
Chorzy, niepełni, nie rejestrowani  
nigdzie  
oprócz tych wierszy

Dużo przestrzeni. Wielkie oko patrzy  
nam w oczy. Maciek usiłuje wyjść  
z wózecka wprost w kałużę,  
wściekle walki z Maćkiem.  
Zmałona Wisła i zmałone światło.

Zmałeni, ale wściekle kolorowi.  
Agresywnie wyraźni. Trzy żywe pochodnie,  
Jaskrawe i widoczne z każdej odległości!<sup>33</sup>

Rodziny spacer podmiotu przebiega zgodnie z porządkiem wiersza, który jest zapisem procesu modyfikacji warunków świetlnych, od deszczu, a więc zachmurzonego, choć „wielkiego nieba”, po pełną widoczność trzech postaci („Trzy żywe pochodnie”) w ostatniej zwrotce. O rejestrowanej zmianie świadczą określenia: „wściekle kolorowi”, „agresywnie wyraźni”. Ich dosadność odpowiada stopniowi widoczności, którą potwierdza ostatni wers. Sformułowania te pozwalają też podmiotowi wyrazić wątpliwości dotyczące jakości obrazu. Estetyczne wobec egzystencjalnego – na tym polega ironicznie przedstawiony konflikt kategorii, w którym obecność potwierdzona przez cechy ekspozycji wygrywa z estetyczną oceną obrazu. Znaczenie figur postaci, podobnie niepozornych („Chorzy, niepełni, nie rejestrowani / nigdzie”) jak pozostałe detale i okoliczne zaułki, o których pisze Dyduch, zostaje wzmocnione i podniesione do rangi głównego tematu przez światło.

### **Z bliska, z daleka i wobec**

Podobnie jak utwory Podsiadły, także wiersz Świetlickiego oparty został na konstrukcji asyndetonu. Utwór rozpoczyna seria okolicznikowych wyliczeń z dodatkowymi przyimkowymi określeniami, wskazującymi na pokonywaną przez podmiot przestrzeń i orientację w kierunku wybieranej drogi („na / Rondzie Grunwaldzkim, na przystanku, wobec / deszczu, wielkiego nieba, wielkiej rzeki, / wobec”). Świetlicki, powtarzając słowo „wobec”, podkreśla próby ustanowienia relacji między podmiotem a przestrzenią. Powtórzone i zawieszane składniowo

<sup>33</sup> M. Świetlicki, W. Wilczyk, op. cit., [s.p.].

w ostatnim wersie pierwszej zwrotki „wobec” jest rodzajem anadiplozy. Zdaniem Jerzego Ziomek „sugerowana przez anadiplozę pauza może być wyrazem namysłu i utwierdzenia w przekonaniu”<sup>34</sup>. Słowo to pełni nieco podobną funkcję jak omówiona wcześniej fotograficzna formuła „z bliska, a już z daleka” Podsiadły. Oba podmioty stają „wobec” sekwencji obrazowych i są przez nie określane. Na tym jednak nie koniec fotograficzno-egzystencjalnych podobieństw. Powodów do takiego twierdzenia dostarcza znaczenie „zmażenia” użytego trzykrotnie w drugiej części utworu („Zmażona Wisła i zmażone światło. / Zmażeni”). Określenia te pojawiają się w końcowej fazie wpisanego w wiersz procesu zwiększania intensywności światła. Dla Podsiadły proces „mieszania” jest od początku przedstawiany jako sytuacja pożądana przez podmiot. Choć u Świetlickiego „zmażenie” manifestuje się początkowo jako ambiwalentne zderzenie estetycznego z egzystencjalnym, to ostatecznie zyskuje podobną jak w przypadku *Człowieka, który odjechał* funkcję afirmacyjną w formie końcowej eksklamacji – „widoczne z każdej odległości!”. Określenie „zmażenia”, wpisane jak u Podsiadły w porządek przestrzeni, pozwala odnaleźć swoje miejsce postaciom jako rozpoznawalnym, „jaskrawym” figurom. Na uwagę zasługuje jeszcze jeden fragment, od którego rozpoczyna się faza rozjaśnionych jakości obrazowych wiersza: „Wielkie oko patrzy / nam w oczy”. Mówi on o patrzeniu pod słońce. Czynność ta równoznaczna jest z prześwieceniem fotografii lub symboliczną ślepotą. Fraza ta uruchamia cały wątek kulturowy mistycznej i poznawczej konfrontacji z chwilą absolutnego poznania<sup>35</sup>. Jego zapowiedzią jest wypowiedziane na początku wiersza „wobec”. W zestawieniu z tym fragmentem jasna staje się uwaga podmiotu: „Zmażeni, ale wściekle kolorowi. / Agresywnie wyraźni”. Stopień wyrazistości jest tu oznaką życia, „wściekle kolorowy” to tyle co witalny i stworzony przez światło.

W obu propozycjach poetyckich asyndeton jest konstrukcją, która pozwala dobierać w ramach praktyk chodzenia jakości składające się na obraz tożsamości podmiotu. Mówi o „jaskrawo” kolorowej różnorodności obrazów ujawnianej w jego retoryczno-kompozycyjnych sekwencjach. Wiersze Podsiadły i Świetlickiego są poetycką prozą. Obaj poeci nie rezygnują nawet ze znaków interpunkcyjnych przy końcu wersu, by pozostawić wrażenie dwu konkurujących ze sobą porządków linearnego – tekstowego i obrazowego – metaforycznego. To konfrontacja poziomu potocznych katachrez jako wyizolowanych sekwencji obrazowych oraz ich fotograficznego złożenia, zmieszane liryczne „tu i teraz”. Dowód na to, że poezja tłumaczy rzeczywistość. Tym razem nie ona potrzebuje parafrazy, ale ułatwia rozumienie podróży i kulturowej funkcji obrazu, współdziałając z fotografią.

<sup>34</sup> J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 205.

<sup>35</sup> Cf. ibidem; M. Poprzęcka, *Patrzeć do bólu*, w: eadem, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2009.

**Bibliografia**

- Certeau, Michel de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- Dyduch, Grzegorz, *Światłocucie albo Orfeusz na rowerze, czyli „CELEM PREZENTACJI”*, w: M. Świetlicki, W. Wilczyk, *20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii*, Kraków 1996.
- Flusser, Vilém, *Obraz i tekst*, w: idem, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, tłum. i posł. P. Wiatr, Warszawa 2018.
- Gołąb, Mariusz, *Narracja obrazów*, w: *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. J. Dziewit et al., Katowice 2016.
- Knosala, Bartłomiej, *Powrót jednoczesności słowa/obrazu/dźwięku a wykształcenie ogólne – perspektywa ontologii komunikacji*, w: *Obrazy i poznanie*, red. M. T. Kociuba, Lublin 2015.
- Koszowy, Marta, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013.
- Kramarz, Andrzej, *Podsiadło, Jacek, Człowiek, który odjechał*, Wołowiec 2022.
- Lisak-Gębała, Dobrawa, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014.
- Michałowska, Marianna, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.
- Mikuriya, Junko Theresa, *Historia światła. Idea fotografii*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2018.
- Mukařovský, Jan, *Przyczynek do semantyki obrazu poetyckiego*, tłum. J. Mayen, w: idem, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, wyb., red. i słowo wstępne J. Sławiński, tłum. J. Baluch et al., Warszawa 1970.
- Österman, Bernt, *Obrazowe opowieści*, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.
- Piekot, Tomasz, *Werbalizacja i wizualizacja w dyskursie wiadomości prasowych*, w: *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.
- Poprzęcka, Maria, *Patrzeć do bólu*, w: eadem, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2009.
- Przyboś, Julian, *O metaforyze*, w: idem, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967.
- Przyboś, Julian, *Przedmowa*, w: W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016.
- Richon, Olivier, *Introduction: On literary images*, „Photographies” 2011, Vol. 4, Iss. 1, s. 5–15.
- Rusinek, Michał, *Wizualność jako kategoria porządkująca figury retoryczne*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus et al., Kraków 2004.
- Soulages, François, *Fotografia i język; Fotografia i literatura*, w: idem, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2012.
- Stiegler, Bernd, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009.
- Strzemiński, Władysław, *Teoria widzenia*, Łódź 2016.

- Synergia słów i obrazów. Badania ikonotekstu w Polsce*, red. H. Dymel-Trzebiatowska, Gdańsk 2021.
- Szczypiorska-Mutor, Magdalena, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warszawa 2016.
- Szylko-Kwas, Joanna, *Między informacją a obrazem – o funkcji fotografii w prasie*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, nr 30, s. 69–80.
- Świetlicki, Marcin, Wilczyk, Wojciech, *20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii*, Kraków 1996.
- The Routledge Companion to Picturebooks*, red. B. Kümmerling-Meibauer, London 2018.
- Zalewski, Cezary, *XIV. Eschaton. Poetyckie fotografie Jacka Podsiadły i Andrzeja Sosnowskiego*, w: idem, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010.
- Ziomek, Jerzy, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000.

**MARIUSZ GOŁĄB** – prof. UŁ, filolog, kulturoznawca. Pracuje w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej UŁ. Zajmuje się problemami komparatystyki i antropologii literatury, semiotycznymi relacjami między słowem a wizualnymi aspektami kultury, w tym obrazu fotograficznego. Profesor wizytujący na uniwersytetach we Włoszech, Brazylii i Chinach. Autor książek: *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego* (2001), *Ukryte ogrody, nieobecne przestrzenie. Literackie i kulturowe metafory współczesności* (2012). Współautor publikacji *Obraz, obiekt, narracja. Doświadczenie wizualne Zofii Rydet* (2021) i współredaktor tomów: *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń kultury, Space of Garden – Space of Culture* (wyd. polskie i angielskie – 2008), *Moda: model(ka) i czytelnicy. O ikonicznych reprezentacjach w kulturze* (2015), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018* (2020).