

Uberlandschaft bólu oczu. Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni (2020) Filipa Springera

ABSTRACT. Irmina Bloch, *Uberlandschaft bólu oczu. Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni* (2020) Filipa Springera [Uberlandschaft of eye pain. Filip Springer's *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni* (Bathtub with a colonnade. Reportages on Polish space) (2020)]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 127–143. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.7>.

The author discusses the second edition of Filip Springer's collection of reportage-essays *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni* [Bathtub with a colonnade. Reportages on Polish space] from the perspective of the poetics of photographic experience. Springer's work (the author of *Miedzianka*) is often reduced to the statement that he points out the paradoxes of space. However, in the case of *Wanna z kolumnadą*, the landscape turns out to be a multi-level, palimpsest experience, discovered and described by means of photographs and statistics, legal texts and residents' accounts. As a result, space becomes not so much an object of analysis, but rather evidence in a case against Polish law and Polish reality.

KEYWORDS: Filip Springer, photography, poetics of experience, polish contemporary literature

Filip Springer w wywiadzie dla Muzeum Literatury podkreśla wagę zdjęcia otwarcia, które – jak podaje zgodnie z wytycznymi dotyczącymi dobrego fotoreportażu, ustanowionymi przez magazyn „Life” – powinno „wywołać efekt »wow«”¹. Ma zadziałać afektywnie, zaskoczyć, zszokować, przyciągnąć uwagę odbiorcy. Zdjęcie otwarcia drugiego wydania *Wanny z kolumnadą. Reportaży o polskiej przestrzeni*² pojawia się dopiero na siódmej stronie i przedstawia opisywany we wstępie budynek z odpadającym tynkiem, anteną satelitarną i żółtym szyldem „ZIGARETTEN”, odgradzony z jednej strony prowizorycznym płotem, jaki stosuje się podczas remontów w przestrzeniach publicznych. Na pierwszym planie wyróżnia się słupek

¹ F. Springer, *Filip Springer o fotografii i reportażu na wystawie „Rolke. Historie literatury”*, [Muzeum Literatury – online], rozm. przepr. J. Borowiec, <<https://tinyurl.com/2p949bd8>> [dostęp: 31.03.2025]. Wszystkie cytaty oznaczone skrótem „FS” pochodzą z tego wydania.

² F. Springer, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, wyd. 2, Kraków 2020. Wszystkie cytaty oznaczone skrótem „WzK” pochodzą z tego wydania.

graniczny. Możemy założyć, że w kompozycji widzimy jeden z obiektów, który ma nas przyprawić o – kluczowy w omawianym zbiorze reportaży-esejów – ból oczu zaraz po wjeździe do Polski. Natomiast na ostatnim zdjęciu w książce widzimy pejzaż – zdawałoby się uniwersalny, ponieważ nie zawiera żadnych napisów czy symboliki ściśle narodowej – niemniej jest on z całą pewnością rozpoznawalny dla przeciętnego, polskiego czytelnika, jako że przedstawia: pole, hałdy, ławkę, a przed nią krzyż przyozdobiony sztucznymi kwiatami i ściśle otoczony niskim płotem. Springer nie tworzy kłamry kompozycyjnej, zamiast tego zostawia czytelników w punkcie wyjścia, a raczej w samym środku nadchodzących zdarzeń. Epilog prowadzi nas do doświadczenia uberlandszaftu, który jest przytłaczającym, wszechogarniającym przeżyciem przyszłości w teraźniejszości. Nie dotyczy już tego, co boli oczy, a dosłownie wszystkiego – krajobrazu, architektury, polityki, gospodarki, przyrody, klimatu, inaczej: kondycji ludzkiej i nie-ludzkiej. O tym zresztą jest właśnie cały omawiany zbiór.

Wydaje się, że twórczość Springera często zostaje sprowadzona do określenia, że autor *Miedzianki* wytyka paradoksy przestrzeni. Jednakże w przypadku *Wanny z kolumnadą* krajobraz okazuje się wielopoziomowym, palimpsestowym doświadczeniem, odkrywaniem oraz opisywaniem za pomocą zarówno fotografii, jak i statystyk, tekstów prawnych, relacji mieszkańców. W efekcie przestrzeń staje się nie tyle obiektem analizy, ale raczej materiałem dowodowym w sprawie przeciwko polskiemu prawu i polskiej rzeczywistości.

Fotograficzny przedtekst

Springer sam przyznaje, że robienie zdjęć „służy [mu] do pisania – czy inaczej – procesowi pisarskiemu” (FS). W rozmowie z Jarosławem Borowcem wskazuje ten etap jako konieczny wstęp do doświadczenia – początek przeżycia i „rodzaj wglądu w rzeczywistość” (FS), który jest możliwy tylko dzięki fotografii. Postrzega ją jako szansę na odwiedzanie różnych miejsc oraz – przede wszystkim – poznawania ich (zob. FS), tym bardziej, że wymaga ona szczególnego rodzaju zaangażowania w pracę empiryczną podmiotu. Żeby zrobić zdjęcie i żeby „wypowiedzieć” prawdziwe zdanie w języku fotograficznym, nie wystarczy być w wybranej przestrzeni. Jak tłumaczy Springer, jeśli autor chce napisać, że jakiś budynek jest biały, może tę informację zweryfikować na różne sposoby, np. zrobić wywiad środowiskowy, sprawdzić aktualne i archiwalne dokumenty lub bazę Google Street View. Natomiast weryfikacja w wykonaniu fotografa wymaga od niego nie dość, że fizycznego znalezienia się w okolicy owego białego budynku, to również

zadbania o odpowiednie (w rozumieniu: najlepiej oddające rzeczywistość) stworzenie jego reprezentacji.

Springer w wywiadzie akcentuje, że to „sprawdzanie” (zarówno zasłyszanych informacji, jak i swoich przekonań, podejrzeń, obaw) konieczne odbywa się przez analogon oka, czyli przez aparat. Autor *Wanny z kolumnadą* zaznacza: „czasem celowo wyjmuję aparat [...] i wchodzę w sytuację czysto fotoreporterską, bo to, że [tak] oglądam tę sytuację [...], daje mi później [...] o wiele inny wgląd, ale też [zupełnie inną] możliwość pisania” (FS). Jak można wnioskować, spojrzenie oraz fotografia występują u niego przed tekstem, są częścią przygotowania do opowieści. Tym samym Springer twierdzi, że nie próbuje zilustrować swoich myśli czy słów – opowieść to dopiero drugi krok w jego kreatywnym procesie.

Kiedy jednak przychodzi do reprezentacji owego doświadczenia, autor *Źle urodzonych*, kładzie nacisk na nieistotność produktu, jakim jest zdjęcie, które w jego rozumieniu pozostaje wyłącznie „punktem wybicia się do tekstu lub pewnego rodzaju uzupełnieniem” (FS) (ale nie ilustracją!). Fotografie stanowią „pretekst do zaistnienia pewnej opowieści literackiej” lub budują „emocjonalny czy nastrojowy kontekst tej opowieści – w żadnym stopniu informacyjny” (FS). Według reportera nie mamy do czynienia ani z dwugłosową narracją unisono, która komunikuje doświadczenie na równych zasadach, ani z narracją jednogłosową, w której wrażenia przedstawiane obrazem zostałyby uciszone, usunięte. Szczególnie, że uznaje słowo za medium, które „najszybciej może się dostać do głowy odbiorcy” (FS), ponieważ w głowie i tak zawsze interpretujemy obraz, a „interpretacja przebiega poprzez słowa” (FS).

Różnice w wydaniach

Zanim przejdę do omówienia, należałoby wyjaśnić decyzję o skupieniu rozważań na drugim wydaniu *Wanny z kolumnadą*. Jest ona podyktowana nie tylko nowością czy wrażeniem aktualności, ale kilkoma kluczowymi zmianami, które nastąpiły w treści i zawartości bloku. W edycji z 2020 roku pojawiają się chociażby nowe eseje: *Wielka Przemiana* (skupiający się na Katowicach), *Największa bitwa* (dotyczący walki z billboardami i reklamami), *Wycinanka* (o miejskich wyspach ciepła) oraz *Najciszej* (czyli o poszukiwaniu ciszy w Polsce). Dwa pierwsze z nich rozwijają tematy już omówione wcześniej, a zatem kwestie architektury, urbanistyki, bezplanowości, egoizmu, wizualności w przestrzeniach publicznych. Dwa ostatnie natomiast wprowadzają nowe wątki powiązane z przesunięciem zainteresowań Springera w stronę świadomości ekologicznej i klimatycznej. Problematyka ta

towarzyszyła twórczości fotoreportera od samego początku, tutaj jednak stanowi ona *punctum* esejów. Egoizm człowieka nie wpływa już wyłącznie na estetykę przestrzeni lub jej użytkowanie, które boli ludzkie oko, a na jakość czy istnienie życia na planecie w ogóle. Co ciekawe jednak, to nowe spojrzenie, którego pierwsze sygnały pojawiają się już we wstępie, mimo zmiany perspektywy na szerszą, uwzględniającą świat nie-ludzki i o konsekwencjach często dotkliwszych i nieodwracalnych w makroskali, jest okraszone większą dawką nadziei.

Springer dopisuje:

Prawdopodobnie nie będziemy mieli już szansy żyć w estetycznych, zadbanych miastach. Czego nie udało nam się załatwić w ciągu tych ostatnich lat rosnącego dostatku, już pewnie załatwić się nie uda. Będą o wiele pilniejsze sprawy i wydatki. Ale nie znaczy to, że zaprzepaściliśmy szansę życia w miastach w jakimś sensie lepszych [...]. O te sprawy cały czas warto walczyć, konieczność adaptacji do galopujących zmian klimatu stwarza szansę na wprowadzenie progresywnych rozwiązań w polskich miastach. Możemy to jeszcze zrobić, choć błędy, które popełniliśmy w ciągu ostatnich trzech dekad, sprawiają, że nie będzie to proste zadanie (WzK, 8).

Nawet jeżeli ów optymizm jest sztuczny i wymuszony przez okoliczności, to zmienia horyzont wszystkich esejów. Jak Springer sam podkreśla, temat *Wanny z kolumnadą* nadal nie jest ważny (zob. WzK, 6), ale wydaje się, że w 2013 roku była to konkluzja wynikająca z irytacji i bezsilności, a w 2020 roku wynikałaby z przeniesienia uwagi na istotniejsze problemy³.

Najwyraźniejszą zmianą między wydaniem jest zmniejszenie liczby zdjęć i inna ich ekspozycja. W pierwszym wydaniu niektóre fotografie zajmują obie strony rozkładówki, a nawet pojawiają się kilkustronicowe serie. Całość przypomina album wzbogacony esejami. Czytelnik zostaje przytłoczony dziewięćdziesięcioma siedmioma obrazami, które zajmują prawie połowę stron (dokładnie 43%). W nowym wydaniu znajdziemy tylko czterdzieści sześć zdjęć, które zajmują ledwie 13% stron, z czego prawie połowa z nich (46%) jest nowa, powstała już po 2013 roku. Wydaje się, że zmniejszenie liczby przedstawień wizualnych wynika z zaznaczonego wcześniej przeniesienia

³ Wydanie drugie odróżnia się również od pierwszego brakiem posłowania Andrzeja Stasiuka o tytule *Badziew z betonu*. Autor *Jadąc do Babadag* – w przeciwieństwie do Springera – przyznawał tam, że lubi brzydotę, kicz i „dzikość serca” polskich przestrzeni. Widział w niej wyraz oryginalnego, charakterystycznego dla przedstawicieli naszego narodu ekstremizmu i rewolucjonizmu. Imponowała mu „ta sobiepańskość, to warcholstwo, ta wolność od reguł, od estetycznej poprawności, od napomnień znawców, czasami wręcz od rozumu” (F. Springer, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Wołowiec 2013, s. 245). Zniknięcie posłowania może, rzecz jasna, wynikać z umów wydawniczych, ale – ponownie – zmienia horyzont interpretacyjny esejów, ponieważ pogłębia ostateczne poczucie beznadziei, mimo że stara się odnaleźć nową, akceptującą perspektywę.

uwagi z przeszłości i teraźniejszości w przyszłość – w dążenie do transformacji, którego w obrazach z noematem „tak było”⁴ nie można przedstawić, oraz do potrzeby swoistego „uprawdziwienia” opowieści.

Ból oczu

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Springer pisze z tezą, jako że „ból oczu” realizuje się zazwyczaj w taki sam sposób. Najpierw fotoreporter dowiadyuje się, że coś może go zboleć lub widzi coś, co go boli – to jest krok pierwszy. W wywiadzie dla „Culture.pl” tłumaczył:

mam w tym komputerze taki folder, który się nazywa „przestrzeń niesprzyjająca” i ja do [niego] [...] wrzucałem różne rzeczy: artykuły prasowe, swoje [...] notatki, jakieś tam zdjęcia, różnego typu materiały, które dotyczą tego, że w Polsce jest brzydko, bo miałem takie poczucie od lat [...] i nie wiedziałem dlaczego⁵.

Krok drugi to doświadczenie fotograficzne, które wymaga czasoprzestrzennego zaangażowania. Springer musi odwiedzić dane miejsce, żeby zweryfikować, czy zastany widok faktycznie sprawia mu ból. Szuka przez spojrzenie fotograficzne, co i w jaki sposób go rani. Co jednak ważne, nie akomoduje wzroku, a za pomocą analogonu raczej kadruje i konfrontuje obrazy, które powstają w jego oku z tymi, które rejestruje aparat.

W kroku trzecim stara się dowiedzieć, dlaczego go boli – w rozumieniu „dlaczego czuję, że ktoś zadaje mi krzywdę” – oraz zweryfikować, czy jest jedyną osobą zmagającą się z danym problemem. Raz, że sam proces wykonywania zdjęć umożliwia mu rozmawianie z mieszkańcami i przechodniami, którzy doświadczenia sytuacji bezpośrednio. Dwa, że Springer zazwyczaj próbuje dotrzeć do projektantów, urzędników i dyrektorów – a zatem do tych osób, które uznaje za odpowiedzialne za zaistniałe okoliczności, a następnie konfrontuje z nimi swoje spojrzenie. Co jednak ważne, owe rozmowy nie mają na celu odkrycia przed nim nowej perspektywy. Springer jej nie poszukuje i nie potrzebuje, ponieważ (jak wynika z treści reportażu) już znalazł w swoim uzbrojonym oku tę jedyną poprawną. W jego spojrzeniu objawiła się prawda doświadczenia – użytkowania i widzenia.

„Eksperyment z bólem oczu” jest tym, co odróżnia omawiany zbiór od innych reportaży Springera. Jest on raczej poszukiwaniem i badaniem

⁴ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 138.

⁵ F. Springer, *Filip Springer o „Wannie z kolumnadą”*, [„Culture.pl” – online], <<https://tinyurl.com/4vbu94kr>>, [dostęp: 31.03.2025].

(w pierwszej kolejności) przez analogon oka (WzK, 6) bolesnych przestrzeni, a nie narracją mającą na celu przybliżenie czytelnikom konkretnych miejsc czy ludzi i ich projektów. *Wanna z kolumnadą* rozpoczyna się od afektu, rozwija w empirii i kończy w opowieści foto-słownej rekonstruującej oba poprzednie etapy. We wszystkich jego innych książkach znajdziemy zdjęcia, w większości jednak są one weryfikacją, czy „budynek jest biały”, a nie rozważaniem, „dlaczego biel budynku mnie boli”. Springer we wstępie *Wanny* pisze: „Eksperyment z bólem oczu będzie można powtarzać u nas jeszcze przez lata. [...] Po minięciu niewidzialnej granicy poczujemy lekkie ukłucie, lecz pojedziemy dalej. Ból będzie narastał, ale przecież wiemy, że w końcu minie. Jakoś go oswoimy” (WzK, 6). Wydaje się, że jego celem jest przypominanie o niebezpieczeństwie oswojenia, opisanie bólu oka – które boli nie dlatego, że coś jest paradoksalne, ale dlatego, że jest brzydkie, szkodliwe lub – co prawdopodobnie najważniejsze – nieużyteczne. Wiąże się to z ważnym tematem, jakim jest przedstawiony w reportażu *Wielka Przemiana* rozróżnienie: makieta vs. użytkowanie. Ten kontrast uwidacznia pytanie o myślenie przez pryzmat ludzkiej skali – zarówno w kwestii estetyki, jak i fotografii czy projektowania miasta. Jak czytamy w eseju:

Wytyczone za pomocą żywoplotów ulice i place są wyrazem tęsknoty za miastem, takim prawdziwym – skupiającym ludzi i tętniącym życiem. Takim, jakiego w Katowicach nikt przez wiele lat nie widział. Labirynt jest właśnie tym miastem – w miniaturze. Albo wielkim marzeniem o nim (WzK, 43).

Owe makiety wydają się być stworzone, żeby doświadczać je przez analogon oka, żeby być marzeniami o skali ludzkiej, badanymi medium skrojonym idealnie na ludzką miarę.

Kolejnym kontrastem, który według reportera prześladowe Katowice i łączy się z powyższym jest rozróżnienie między wizualizacją a spojrzeniem, rozróżnienie definiujące kondycję miasta, a przede wszystkim tzw. Strefy Kultury. To doświadczenie wizji, która zostaje przetłumaczona na performatyw niezdolny do realizacji. Springer pisze, że to, co widzi podczas zwiedzania miasta „przypomina raczej przesadnie optymistyczną komputerową wizualizację niż rzeczywistość” (WzK, 65), a zatem jest reprezentacją, niepełną prawdą. W tym przypadku diagnoza głosi, że oczy boją, ponieważ mają do czynienia z ufizycznioną wizją, a nie z widokiem. Wizualizacja ma również to do siebie, że jest niezwykle wybiórcza, wykadrowana, nie uwzględnia wszystkich czynników i okoliczności, w jakich zostanie zrealizowana. Wizualizacja unieważnia widok, tak jak w fotografii reprezentacja neguje pełne doświadczenie.

Co ważne, ból oczu – według relacji Springera – zostaje wywołany przede wszystkim w reakcji na kicz i (w mniejszym stopniu) brzydotę,

a zatem w reakcji na zaburzenia, problemy z kategorii estetyki, nie etyki. Ponadto autor *Wanny z kolumnadą* w swoich omówieniach ściśle łączy widok z ergonomią, a następnie ocenia je w swoistym „kalokagatycznym” połączeniu – a mianowicie przemienia piękne i dobre w ładne i użytkowe. W ogniwie skupiającym się właśnie na tej kwestii, czyli w *Słownik: ładnie*, Springer powołuje się na raport *Polacy o architekturze* stworzony w 2010 roku przez CBOS, w którym czytamy, że aż 98% Polaków zgadza się ze stwierdzeniem, że ładne otoczenie wpływa pozytywnie na ich samopoczucie oraz pracę⁶.

Autor *Księgi zachwytów* zauważa też, że między latami 2003 a 2010 spadło zainteresowanie wyglądem budynków i ogólnej infrastruktury oraz sposobów jej urządzenia⁷, co komentuje w taki sposób: „Uspokojeni stanem swojej przestrzeni Polacy przestają się o nią martwić” (WzK, 91). Jednakże warto zauważyć, że według raportu w 2003 roku pozytywnie na to pytanie odpowiedziało 85% procent badanych, w 2005 roku 86% badanych, a w 2010 zainteresowanie spadło do 83%, co nadal wydaje się bardzo wysokim odsetkiem.

Ponadto, warto zastanowić się nad samym hasłem *ładny*, które słowniki tłumaczą w kategoriach subiektywnych, np. w *Wielkim słowniku języka polskiego* czytamy, że ładny to „1) taki, który się podoba, bo miło na niego patrzeć lub go słuchać; 2) taki, który budzi przyjemne uczucia i jest w czyjejś ocenie bardzo dobry”⁸. Zdaje się, że problem kalokagatii w rozumieniu Springera tkwi w jej niewystarczającej uniwersalizacji, dlatego też fotoreporter bada przestrzeń najpierw za pomocą „obiektywu”, poszukując swoistego aksjomatu, który później dopiero interpretuje przez swoje własne, subiektywne przekonania za pomocą słów. Ból oczu potrzebuje translacji, potwierdzenia w tekście – fotografia nie jest w stanie go usankcjonować.

Ból oczu to też zinternalizowany objaw choroby przestrzeni, która dotyczy budynki, infrastrukturę, czasem całe dzielnice, miasta, krajobraz. Idealne warunki dla rozwoju zaburzenia estetyki to: „dużo budynków, proste elewacje i niczym nieskrępowana fantazja zarządców. Czyli Wielka Płyta. [...] Bo na osiedlach pastelozą ma najostrzejszy przebieg” (WzK, 94). Jednakże problem choroby ponownie porusza pytanie dotyczące granicy doświadczenia osobistego i uniwersalnego, gdyż jej objawy, tak samo jak w przypadku obrazów w świecie, powstają dopiero w oku użytkownika. Fo-

⁶ Zob. Centrum Badania Opinii Społecznej, *Polacy o architekturze*, BS/134/2010, Warszawa 2010, s. 2.

⁷ Zob. tamże, s. 1.

⁸ *Wielki słownik języka polskiego*, hasło: „Ładny”, <<https://tinyurl.com/4dzbhkku>> [dostęp: 31.03.2025].

tografia, ze względu na swój fenomenologiczny aspekt, potwierdza, że „tak było”, ale dyskomfort pozostaje po stronie *Operatora* i *Spectatora*⁹.

Ostatnim aspektem doświadczenia bólu oczu, który warto poruszyć to niejasny status aksjologiczny kadrowania. Z jednej strony, Springer wyraźnie krytykuje fragmentaryczne planowanie przestrzenne – przede wszystkim w *Wielkiej Przemianie*, *Klejnocie w koronie* i *Płocie naszym powszednim*, ale właściwie każdy esej w jakimś stopniu dotyka kwestii wybiórczego, egoistycznego projektowania oraz egocentrycznego użytkowania. Z drugiej strony, jego praca pisarska każdorazowo wymaga od niego rozporządzenia w wykadrowanym spojrzeniu. Springer czasem nie wykonuje nawet zdjęcia, ale przynajmniej zawsze patrzy przez aparat, a więc fragmentaryzuje widok w ramach poznania. W wywiadzie dla „Czasukultury.pl” przyznaje, że: „Kadr zmienia perspektywę”¹⁰, ale nie twierdzi, że na pełniejszą lub bardziej całościową. W tej samej rozmowie podkreśla: „reportaż jest o tyle prawdziwy, że ma się trzymać faktów. Nie można sobie nic wymyślić, ale fakty zawsze wybierasz ty”¹¹. Zatem można wnioskować, że – według Springera – kadrowanie jest dozwolone dopiero w empirii, w użytkowaniu, a następnie w reprezentacji i narracji, natomiast projekt musi zawsze uwzględniać mnogość spojrzeń.

Doświadczenie bólu oczu (związane z widzeniem efektów ludzkiej ingerencji w świat) i jego relację z doświadczeniem fotograficznym prawdopodobnie można by było podsumować słowami Marty Koszowy, która w swojej monografii *Poszukiwanie rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej* pisze tak:

Działanie człowieka, mimo to, a może właśnie dlatego, jest możliwe jako nieteleologiczna obrona. Wynika z utracenia pozycji w świecie, lęku i decentracji podmiotu. Człowiek funkcjonuje zatem w świecie niemożliwym, świecie rozpadu, Lacanowskiego realnego, a myśli w porządku wyobraźniowym – tworząc schematy dające uludę stabilizacji i zakorzenienia w świecie, pozwalające mu istnieć i być aktywnym. [...] Próbuje je [narzędzia pomagające zapanować nad sytuacją] zastosować, stworzyć za ich pomocą wyobraźniowy porządek panowania nad światem. Poprzez substancjalny przedmiot-obraz, podmiot próbuje okiełznać świat – zamknąć go i poukładać choćby w dwuwymiarowej fotografii¹².

⁹ Pojęć *Operator*, *Spectator* i *Spektrum* używam za Barthes'em, który tłumaczy je kolejno jako: tego, który wykonuje zdjęcie, tego, który ogląda zdjęcie i to lub tego, który jest na zdjęciu (zob. R. Barthes, dz. cyt.).

¹⁰ F. Springer, *Muszę się wkurzyć*, rozm. przepr. S. Wryk, „Czasukultury.pl” [online], <<https://tinyurl.com/mr3nz8wb>> [dostęp: 31.03.2025].

¹¹ Tamże.

¹² M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013, s. 165.

Springer próbuje dotrzeć właśnie do owego bólu, ale jest świadom, że nie ma władzy nad widokiem i światem, dlatego też próbuje zapanować przynajmniej nad narracją realizowaną za pomocą słów.

Słownik: opowieść

Autor *Wanny z kolumnadą* wielokrotnie powołuje się na literę prawa, która – według niego – albo szkodzi, albo nie spełnia swojej funkcji. Foto-reporter zaczyna wykazywać się podejrzliwością wobec języka legislacyjnego (zwłaszcza w eseju *Klejnot w koronie*) i w związku z tym wydaje się, że cały proces zawiera w sobie etap dekonstrukcji przeżycia na poziomie słów. Powiązania między myślą Jacques’a Derridy a porządkiem legislacyjnym zauważa Kamil Basicz, który pisze: „Dekonstrukcja [...] jest ukazaniem ludzkiego poznania, które możemy wywnioskować z tekstu. Jest poszukiwaniem prawdy, uzyskaniem prawdziwej wiedzy – konstruowaniem”¹³. Mogłoby się wydawać, że fotografowanie, charakteryzujące się fragmentaryzacją i „obiektywnością”, byłoby idealnym narzędziem do odkrywania prawdy o samym poznaniu. Springer jednakże w literze prawa poszukuje człowieka i jego kondycji.

Basicz zauważa dalej: „naukę gramatologii cechuje raczej pytanie: o »gdzie i kiedy«, niż o »źródło«, gdyż z pojęciem »źródła« związana jest niepotrzebna metafizyka, »gdzie« i »kiedy« zaś to narzędzia czystej empirii”¹⁴. To stwierdzenie wydaje się niezwykle ważne w próbie nakreślenia perspektywy *Wanny z kolumnadą*, w której Springer szuka ukrytego powodu każdej urbanistycznej zbrodni oraz odpowiedzi na pytania „kto”, „jak”, „gdzie” i „kiedy”, które nie mają na celu dotarcia do źródła bólu, ponieważ – jak się okazuje w analizach fotoreportera – źródło jest zewnętrzne względem problemu. Dekonstrukcja nie tylko pozwala pozbyć się „naleciałości i form w języku prawnym w odniesieniu do jego praźródła – mowy”¹⁵, ale – w przypadku omawianych esejów – pozwala narracji słownej wykazać, jak suplement empirii, czyli porządek legislacyjny, próbuje uzasadnić porządek doświadczenia.

Springer dekonstruuje doświadczenie za pomocą języka, a konkretnie poprzez opowieść. Widzi w języku siłę zdolną do konkretyzacji (w przeciwieństwie do fotografii), a w słowie skuteczniejsze medium, które nie wymaga interpretacji. Dlatego ciekawe jest, że Springer oczekuje nieinterpretował-

¹³ K. Basicz, *Jacques Derrida – prawniczy punkt widzenia*, [w:] „Prace z myśli polityczno-prawnej oraz prawa publicznego”, red. M. Sadowski, P. Szymaniec, Acta Erasmiana, t. II, 2012, s. 175.

¹⁴ Tamże, s. 176.

¹⁵ Tamże, s. 180.

nej opowieści od przestrzeni – zarówno na poziomie definicji, jak i nazwy humanizacji otoczenia. Słownictwo, jakim się posługuje, jest niezwykle wizualne. Wynika to prawdopodobnie z opisanego wcześniej drugiego kroku procesu, czyli z medium, za pomocą którego przeżywa rzeczywistość. Potwierdza się to w wywiadzie dla Muzeum Literatury, w którym przyznaje, że kiedy jeździł i nagrywał dźwięki w kopalniach (w ramach zbierania materiału do innego reportażu), to „wchodziły [mu] do języka słowa z obszaru audialnego”, np., że „coś zgrzyta”, „coś wyje”, „coś trzeszczy” (FS). Oznaczałoby to, że używa fotografii bardzo świadomie w procesie pisarskim, jakby właśnie chciał „zarażać” narrację wizualnym – a więc rozpiętym między indywidualnym a „obiektywnym” – doświadczeniem.

Springer niejednokrotnie oczekuje od przestrzeni używania słów lub sprowadza ją do kategorii językowych. W eseju *Ucieczka z ulicy Urbanistów* irytacja związana z ironią toponimów ujawnia wymaganie od przestrzeni odpowiedniego przedstawiania się. Czytamy:

Na Dębowej nie ma dębów, tylko mizerniutkie klony, które nie wyszły z wieku sadzonki. Na Cichej jest głośno, na Spokojnej jest niespokojnie, bo to akurat objazd korków do miasta. Ulica Enklawy nie ma nic wspólnego z enklawą, na Świetlistej nie ma latarni, na Uroczej jest raczej okropnie (WzK, 19).

Innym przykładem byłby problem Katowic, który Springer określa w taki sposób: „centrum tego miasta było przestrzenią odpychającą, ponurą i, zdaniem wielu, bez przyszłości. Wielka Przemiana miała tę przyszłość zdefiniować na nowo” (WzK, 45). A zatem niejednorodność Katowic to nie wina zmaconej i sfragmentaryzowanej tożsamości (kategorii psychologicznej, antropomorfizującej przestrzeń), a definicji (czyli kategorii lingwistycznej, semantycznej, utekstualniającej obiekt). Wiąże się to także z fotograficzną kategorią prawdziwego wizerunku, *vera eicon*, który oscyluje między postrzeganiem a istotą obiektu. W przypadku Katowic to, co jest widzialne, nie świadczy o esencji, treści miasta, jednakże formułuje jego definicję i podsuwa użytkownikowi jedyne, wiarygodne wyjaśnienie. Fotografia dokumentująca widoki kłamie, ale rzeczywistość, która jawi się w doświadczeniu, musi pozostać wiarygodna i być definiowana przez twórców zgodnie z jakością użytkową i estetyczną, nie wizualizacją. Spojrzenie ma być prawdziwe, mimo że zdjęcie nigdy nie będzie.

Springer porządkuje zbiór esejów za pomocą wyróżnionych graficznie wtrąceń, zatytułowanych *Słownik*, w których samodzielnie tłumaczy pojęcia o charakterze estetyczno-kulturowym na język legislacji i statystyki. W definicji *ładu przestrzennego* czytamy skrót z różnych aktów prawnych próbujących (nieskutecznie) zdefiniować omawiany termin. Pojęcie *historia*

to krótki przegląd „typologicznych komplikacji” (WzK, 78), skupiający się na stylistyce, w jakiej dane obiekty się wypowiadają. Definicja *ładnie* opiera się na raporcie dotyczącym zadowolenia Polaków z wyglądu przestrzeni, w której żyją. *Krajobraz* Springer tłumaczy w perspektywie Konwencji Krajobrazowej uchwalonej w 2000 roku przez państwa Unii Europejskiej. Hasło *odpowiedzialność* zostaje opisane za pomocą przywołania statystyk z ankiety CBOS o tytule *Zabudowa w Polsce – oceny i opinie* z 2008 roku. Natomiast definicja *lekcji plastyki* opiera się na raporcie *Edukacja artystyczna i kulturalna w szkołach w Europie* sformułowanym przez Agencję Wykonawczą ds. Edukacji, Kultury i Sektora Audiowizualnego Unii Europejskiej.

Jak widać, *Wanna z kolumnadą* jest nicowana perspektywą leksykalno-legislacyjną, którą motywuje potrzeba dekonstrukcji jednoznacznej opowieści o kiczu i brzydocie, którą wypowiada – według Springera – polska przestrzeń. Za pomocą takiego zestawienia fotoreporter zakreśla rozszczępienie wytwarzające się w doświadczeniu. Świat, który jawi się Springerowi i wielu jego rozmówcom jako nieprzystający do potrzeb użytkowników, według cytowanych raportów, wcale nie jest brzydki i trudny do okiełznania. Mimo wszystko autor *Księgi zachwyków* nie stosuje statystyk jako konkurencyjnej tezy, kontrpunktu czy chociaż w ramach poszerzenia horyzontu swojego reportażu, a właśnie w ramach dekonstrukcji pytania „dlaczego bolą mnie oczy”.

Prawdopodobnie najciekawszą definicją jest ta, która nie została wyodrębniona w ogniwach *Słownika*, tylko stała się węzłem eseju *Jesteś tylko spojrzeniem* – mianowicie definicja widoczności. Jest ona łączona już nie z ustawami, raportami czy ankietami, a czytana w perspektywie merkantylnej. Springer pisze o niej tak:

Cały ten świat podporządkowany jest widoczności. Nie ma domów, fabryk, drzew, pól, wzgórz i dolin. Są przeszkody – wszystko, co staje na drodze między odbiorcą a nośnikiem, i wszystko, co skraca tor ruchu, z którego mogą być widoczne nośniki. Definicja widoczności to świętość. Brzmi tak (uwaga, trochę zaboli): „Iloczyn maksymalnej odległości widoczności na wprost i cosinusa kąta, pod jakim obserwator (w stosunku do kierunku na wprost) patrzy na nośnik. Parametry te definiują jako obszar widoczności sferę styczną do powierzchni ekspozycyjnej o średnicy równej maksymalnej odległości na wprost”.

Widoczność się kapitalizuje. [...] Można sobie policzyć, że to dwa i sześć dziesiątych grosza za spojrzenie. To właśnie dlatego tylko tyle jesteś wart (WzK, 205).

Fakt, że przestrzeń wymaga zaistnienia spojrzenia oraz „wypowiadania się” w trybie rozkazującym („patrz i kup”), Springer rozumie jako jej dehumanizację. Rzecz jasna, zmysł wzroku nie jest dostępny wyłącznie ludziom, dlatego to nie *stricte* wizualność byłaby tu problemem, w końcu to nie ona

decyduje o użytkowości dostosowanej do człowieka. Problem pojawia się na poziomie usunięcia człowieka jako podmiotu rozumiejącego opowieść, mimo że to właśnie zdolność interpretacji abstrakcyjnych indeksów była przez długi czas uważana za umiejętność odróżniającą ludzi od pozostałych żywych istot. Fotoreporter pisze dalej: „Ten świat rozumieją tylko jego twórcy. Nie ma w nim ludzi. Są odbiorcy albo użytkownicy – źródło kontaktów albo spojrzeń. [...] Nieużytkownik to osobnik bezwartościowy, sens jego istnienia jest wątpliwy” (WzK, 204). To, czego Springer nie zauważa lub nie uwzględnia w eseju *Jesteś tylko spojrzeniem* to to, że w przestrzeni zdominowanej przez reklamy mamy do czynienia nie z merkantylną hegemonią aktywnego spojrzenia, a raczej z hegemonią fikcyjnego wzroku i fikcyjnego użytkowania.

Badanie takiego otoczenia poprzez jedną z najbardziej ludzkich technik sztuk wizualnych, czyli fotografię, jest tym bardziej wartościowe, że ona również wymusza odsunięcie podmiotowego pojęcia człowieka na rzecz przedmiotowej funkcji, jaką sprawuje, a zatem funkcji *Operatora*, *Spectatora* i *Spektrum*, czyli – kolejno – na działaniu, postrzeganiu i przekazywaniu swojego wizerunku. Robienie zdjęcia pozwala wykadrować i odsunąć spojrzenie od jego podmiotu.

Jednakże wydaje się, że według Springera istnieją też przestrzenie, które powinny być zdehumanizowane, pozbawione wszelkiej ludzkiej aktywności. Tyczy się to kategorii krajobrazu, który jawi się autorowi *Wanny z kolumnadą* równocześnie jako widok oraz jako panorama zwizualizowanych grzechów myślenia czy planowania przestrzennego. W *Płocie naszym powszednim* czytamy: „Powstało tam osiedle z widokiem na rzekę. Płot stał się takim samym elementem polskiego pejzażu jak bocian, wierzba płacząca, łąn zboża, koślawy billboard i ogrodowy krasnal” (WzK, 170). Podobne stanowisko pojawia się jeszcze w epilogu:

Gdy odkrywki zostaną zalane, powstanie tu jedno z największych jezior w tej części Polski. Odprysk naszej chciwości, krajobrazowa próba wyparcia zbrodni. Jak to nazwać? Co to będzie? Superkrajobraz? Krajsuperobraz? Hiperpejzaż? Uberland-szaft? (WzK, 309).

Pytanie tylko, co konkretnie jest problemem, który wyraża się w krajobrazie? Czy będzie to widok śladów człowieka (np. płotu), czy ich istnienie w ogóle (np. odkrywki ukryte pod wodą)? A może będzie to już nawet samo spojrzenie? Springer powołuje się na słowa Josifa Brodskiego o pejzażu, „skłonny być bez niego” (WzK, 90), które sugerowałyby, że zbrodnią może być już samo tworzenie obrazów w świecie przez podmiot. Jednakże wydaje się, że problem ponownie leży w dekonstrukcji przeprowadzanej przez język. Jak pisze Tadeusz Sławek (w kontekście geopoetyki u Elizy

Orzeszkowej): „Kraj-obraz umożliwia refleksję i narrację o danej przestrzeni, jest to »narracja przestrzeni«, nie »narracja o przestrzeni«”¹⁶. Człowiek zdobywając władzę nad obszarem, staje się jednym z podmiotów mówiących, co więcej – jego głos zagłusza wszystkie inne, niezależnie, czy będzie to głos natury, czy innych ludzi, którzy stoją niżej w hierarchii. Kraj-obraz to o wiele bardziej adekwatna kategoria, zwłaszcza jeśli uwzględnimy technikę pracy Springera wprowadzającą w doświadczenie swoisty aspekt wirtualny, jakoby jawiąca się w spojrzeniu przestrzeń była tylko potencjalnie rzeczywista, ponieważ opowieść o niej zależałaby od interpretacji tworzącej się w umyśle odbiorcy, świadka.

Wrażliwość i egoizm spojrzenia

Esej *Najciszej* dodany do wydania drugiego wprowadza nową perspektywę – inny zmysł. Springer nadal bada temat przez obiektyw, jednakże obiektem owego badania nie jest już widok, a dźwięk. Co więcej, Springer zaskakująco przedstawia słuch jako trudniejszy do oszukania i przytłumienia – jak pisze: „Gdy nie chcemy na coś patrzeć, to po prostu nie patrzymy. [...] Z uszami tak się nie da” (WzK, 270)¹⁷.

Spojrzenie nie jest jedynie prywatne i jednostkowe, przeciwnie, ma wpływ na całość społeczeństwa. Włodzimierz Anioł zauważa:

Punktem wyjścia rozważań jest założenie, że diagnozowany i charakteryzowany tu nieład przestrzenny w Polsce odzwierciedla, ale też przekłada się na relacje społeczne. Spektakularnie wyraża, ale i utrwała różne deficyty życia zbiorowego i narodowej wspólnoty – np. brak wzajemnego zaufania, współpracy i współodpowiedzialności, niedostatek racjonalnego i profesjonalnego myślenia strategicznego¹⁸.

Innymi słowy, planowanie i projektowanie powinno uwzględniać mnogość spojrzeń, ale w związku z tym, musi również akceptować mnogość interpretacji i opowieści. Niemniej, Springer nie akceptuje takiego stanu rzeczy, nie zgadza się ze stwierdzeniem, że komuś może podobać się coś innego niż jemu. Koszowy, pisząc o Tadeuszu Różewiczu rozmawiającym

¹⁶ T. Sławek, *Miasto zapomniane przez Boga i ludzi i fragment z Horacego*, [w:] *Genius Loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007, s. 71.

¹⁷ Może warto zaznaczyć na marginesie, że to stwierdzenie wydaje się niespójne z napisanymi wcześniej esejami, w których chociażby pojawia się refleksja: „Tłumaczył, że z daleka nic nie będzie widać. Nie mówił, co zrobić z oczami, gdy podejdzie się bliżej” (WzK, 98), a przecież odpowiedź wydaje się oczywista z perspektywy *Najciszej*: „można po prostu nie patrzeć”.

¹⁸ W. Anioł, *Bezplanowość i nieład w polskiej przestrzeni – uwarunkowania polityczno-prawne, historyczne i kulturowe*, „Studia z Polityki Publicznej” 2019, nr 1 (21), s. 11.

ze zdjęciem swojej matki, notuje, że jego „spojrzenie działa jak egzekutor praw superego”¹⁹ i wydaje się, że w przypadku autora *Miedzianki* również owa diagnoza ma zastosowanie – z kilku względów. Po pierwsze, Springer jako fotoreporter, który obrał sobie za technikę pisarską doświadczenie fotograficzne, jest obciążony imperatywem patrzenia. Po drugie, musi to być widzenie znaczące, świadome bólu oczu, przekładające afekty na opowieść. Musi ono być zarówno wrażliwe, jak i egoistyczne, gdyż utrwalane w fotografii niezależnie od woli otoczenia i w imię korzyści samego reportera.

Pytanie o moral

Nowe wydanie *Wanny z kolumnadą* zawiera o wiele mniej zdjęć, co, jak się wydaje, ma na celu uwiarygodnienie samego tekstu i całości zbioru w ogóle. Co więcej, przez brak podpisów oraz odnoszenia się bezpośrednio do treści (z kilkoma wyjątkami, np. w eseju *Klejnot w koronie*) fotografia wydaje się zawieszona między słowami jako osobna opowieść. Mimo wpisanej w nią i doświadczenie swoistej konkretności, jest w kontrolowanym stopniu uniwersalna czasowo i przestrzennie. Podmiot nie zdradza, gdzie i w którym roku wykonał dane zdjęcie – wydaje się nawet, że dla niego samego i dla narracji słownej nie ma to żadnego znaczenia. Pozwala to czytelnikowi samodzielnie odkrywać w niej własne konkretne doświadczenie. To, co pozostaje w zdjęciach z narracji Springera to kadr, który sugeruje wnioski, jakie powinno się wyciągnąć po obejrzeniu jako zapisanego spojrzenia, czyli potwierdzenie, że coś rzeczywiście jest nieużyteczne, absurdalne, kiczowate, monstrialne, brzydkie, niepotrzebne lub nieprzystające. Rozpoznajemy intencję, mimo że nie musimy znać szczegółów kontekstu wykonania zdjęcia.

Dlatego też owa uniwersalizacja doświadczenia pozwala skojarzyć fotografię umieszczone w *Wannie z kolumnadą* z narracją baśniową. Posługując się tutaj najczęściej stosowaną definicją, baśń to utwór

ukazujący dzieje ludzkich bohaterów swobodnie przekraczających granice między światem poddanym motywom realistycznym a sferą działania sił nadnaturalnych. Baśń utrwaliła w sobie zasadnicze elementy ludowego światopoglądu: wiarę w nieustającą ingerencję mocy pozaziemskich, antropomorficzną wizję przyrody, niepisane normy moralne, ideały więzi społecznych i sprawiedliwych zachowań²⁰.

¹⁹ M. Koszowy, dz. cyt., s. 71.

²⁰ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 47.

Rzecz jasna, w zdjęciach jest na pierwszy rzut oka niewiele mówiących zwierząt czy pozaziemskiej ingerencji – przecież podmiot przedstawia fragmenty rzeczywistości, którą rozpoznajemy z życia codziennego. Jednakże, fotografie Springera i baśń łączy, po pierwsze – relacja ludzkich bohaterów i nadnaturalnego, abstrakcyjnego absolutu, czyli w tym przypadku – egoizmu; po drugie – antropomorficzna wizja przyrody, która w esejach przeradza się w faktyczną dominację ludzkiej ingerencji w kraj-obraz; po trzecie – odwołanie się do swoistego morału za pomocą reprezentacji zaburzenia norm moralnych, ideałów i sprawiedliwości. Zdjęcia w *Wannie z kolumnadą* nie mówią wyłącznie „tak było”, ale przede wszystkim „tak nie powinno być”. Ośmieszają lub krytykują *Spectrum*, zadając pytanie o zasadność jego istnienia.

Springer w wywiadzie dla Muzeum Literatury podkreślał, że jego zdaniem dobra fotografia reporterska to taka, która go porusza, komunikuje coś ponad przekazem informacyjnym, ograniczonym do minimum wynikającego ze specyfiki samego medium. Co więcej, dobre zdjęcie musi zadawać pytania, a nie stawiać odpowiedzi i wydaje się, że obrazy w *Wannie z kolumnadą* spełniają właśnie to kryterium, można powiedzieć, że przeprowadzają egzamin z wiadomości, które czytelnik nabył podczas lektury. Zmuszają do zatrzymania się i zastanowienia: „Co jest nie tak? Co nie powinno się tutaj znaleźć lub czego brakuje? Co mnie porusza swoją brzydotą lub kiczem?”. Nie mówią wprost, w przeciwieństwie do tekstu, że dana budowa była niezgodna z prawem, albo że właśnie według rozmówców jakieś zjawisko jest niepożądane w przestrzeni miejskiej.

Springer nie zbiera dowodów przeciwko widokom, krajobrazowi, rzeczywistości za pomocą fotografii, do tego potrzebne mu są słowa, które pozwalają użyć konkretnych narzędzi, żeby przedstawić wielowarstwowość problemów i poglądów samego podmiotu. Zdjęcia umożliwiają samodzielne wnioskowanie i utożsamianie się z uniwersalnym doświadczeniem dzięki temu, że mają w sobie zakodowany moral.

Dekonstrukcja języka, scalenie w fotografii

Posługując się teorią poetyki doświadczenia Ryszarda Nycza, tekst w *Wannie z kolumnadą* stanie się przewodnikiem, mediatorem²¹. Byłby to w pierwotnym zamyśle bedeker irytacji, próbujący działać afektywnie w bimedialnej narracji – czego skuteczność miała zagwarantować fotografia, która jako medium zakłada zdolność widza do animowania utrwalo-

²¹ Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 72.

nego spojrzenia²². Wydaje się jednak, że rola przewodnika zostaje nadana fotografii. To ona prowadzi czytelnika przez doświadczenie zarówno jego własne, jak i podmiotu – natomiast sam tekst to doświadczenie komplikuje.

Rekonstrukcja procesu foto-literackiego doświadczenia krajobrazu w *Wannie z kolumnadą* przebiegałaby w oscylacji między całością a dekonstrukcją. Krok pierwszy, czyli ból oczu jest odczuwany całościowo – to empiria bez analizy, czysty afekt. Krokiem drugim byłoby wykadrowanie, a zatem przeżycie spojrzenia fotograficznego, które dekonstruuje i poszukuje przyczyny dyskomfortu. Wykonanie zdjęcia, krok trzeci, ponownie scala doświadczenie poprzez utrwalenie indywidualnej perspektywy i pozbawienie go w ten sposób pierwszoosobowej narracji oraz stworzenie swoistego symulakrum, które czytelnicy lub raczej widzowie mogą samodzielnie animować, traktować jako całość. Krok czwarty to opowieść kadrująca literę prawa, statystyki – ponownie analizująca i dekonstruująca, poszukująca odpowiedzi na pytanie o jakość empirii, „gdzie i kiedy” zostały popełnione błędy. Następuje tłumaczenie rozpraszające, fragmentaryzujące doświadczenie na różne spojrzenia, zarówno te zmysłowe, jak i te abstrakcyjne. Gdzie, zatem, kończymy? W bimedialnej narracji oscylującej między indywidualizmem spojrzenia i fotografią baśniowo uniwersalizującą a uberlandszafem doświadczenia, rozbijanym na kawałki przez wielogłosowość opowieści.

BIBLIOGRAFIA

- Anioł W., *Bezplanowość i nieład w polskiej przestrzeni – uwarunkowania polityczno-prawne, historyczne i kulturowe*, „Studia z Polityki Publicznej” 2019, nr 1 (21).
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Basicz K., *Jacques Derrida – prawniczy punkt widzenia*, [w:] *Prace z myśli polityczno-prawnej oraz prawa publicznego*, red. M. Sadowski, P. Szymaniec, Acta Erasiana t. II, 2012.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007.
- Centrum Badania Opinii Społecznej, *Polacy o architekturze*, BS/134/2010, Warszawa 2010.
- Koszowy M., *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Sławek T., *Miasto zapomniane przez Boga i ludzi i fragment z Horacego*, [w:] *Genius Loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007.
- Springer F., *Filip Springer o „Wannie z kolumnadą”*, „Culture.pl” [online], <<https://tinyurl.com/4vbu94kr>> [dostęp: 31.03.2025].

²² Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 261.

Springer F., *Filip Springer o fotografii i reportażu na wystawie „Rolke. Historie literatury”*, [Muzeum Literatury – online], rozm. przepr. J. Borowiec, <<https://tinyurl.com/2p949bd8>> [dostęp: 31.03.2025].
Springer F., *Muszę się wkurzyć*, rozm. przepr. S. Wryk, „Czaskultury.pl” [online], <<https://tinyurl.com/mr3nz8wb>> [dostęp: 31.03.2025].
Springer F., *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Wołowiec 2013.
Springer F., *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, wyd. 2, Kraków 2020.

Irmina Bloch – mgr, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, literaturoznawczyni, zajmuje się korespondencją sztuk wizualnych z polską literaturą najnowszą, a w szczególności poetyką doświadczenia fotograficznego oraz materialnością dzieł logowizualnych. ORCID: 0000-0002-0882-2549. E-mail: <irmina.bloch@amu.edu.pl>.

Irmina Bloch – MA, Adam Mickiewicz University in Poznań, literary scholar. Deals with the connection between visual arts and contemporary Polish literature, in particular, the poetics of photographic experience and the materiality of logo-visual works. ORCID: 0000-0002-0882-2549. E-mail: <irmina.bloch@amu.edu.pl>.

