

ELŻBIETA KONOŃCZUK
Uniwersytet w Białymstoku*

Fotografie w narracjach ekfrastycznych. Przypadek pewnego albumu

The Photographs in Ekphrastic Narrations. The Case of One Album

Abstract

The subject of the article are ekphrases of photographs in the album *Słowo historii. Fotoeseje* (Białystok 2015). This album contains of thirty anonymous photos documenting the return of Poles from Russia after World War I. The photos were taken in unidentified places und unknown times. Thereafter, they became the topic of ekphrastic narrations created by reporters and essayists: Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska.

* Instytut Filologii Polskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku
pl. Uniwersytecki 1, 15-420 Białystok
e-mail: e.kononczuk@uwb.edu.pl

Słowo historii. Fotoeseje to stylizowany na stary album zbiór fotografii i odnoszących się do nich tekstów. Fotografie zostały wklejone pojedynczo na osobnych grubych kartach, teksty natomiast wydrukowano na przezroczystym papierze, przez który te fotografie przebijają. Album, wydany w 2015 roku przez Muzeum Wojska w Białymstoku, był częścią projektu wystawienniczego autorstwa Marcina Kozińskiego, który we wstępie wyjaśnia, że formą albumu naśladuje ten oryginalny, przekazany do Muzeum przez mieszkankę Białegostoku, nieznającą ani autora zdjęć, ani miejsca czy czasu ich wykonania. Jedyne wspomnienie właścicielki związane z tajemniczym albumem, to słowa jej ojca: „To jeszcze jak Polacy z Rosji wracali. Zostaw...” (*Słowo historii. Fotoeseje* 2015). Historyk, Daniel Boćkowski, wnioskuje, że album gromadzi fotografie ukazujące jedną z akcji repatriacyjnych po traktacie ryskim w 1921 roku, który zapoczątkował falę powrotów Polaków z Rosji bolszewickiej, w tym „bieżeńców”¹, czyli obywateli ewakuowanych w 1915 roku z rosyjskiego imperium, a przede wszystkim z guberni grodzieńskiej, obejmującej Białostoczczyznę. Po 1921 roku władze rosyjskie, potrzebujące rąk do pracy w zniszczonym wojną kraju, nie ułatwiały powrotów ludności ewakuowanej masowo z zachodniej części swojego imperium. Rząd polski powołał więc instytucje organizujące repatriacje ludności deklarującej chęć powrotu do Polski. Był to Państwowy Urząd Powrotu Jeńców, Uchodźców i Robotników, specjalny zespół nadzorujący powroty — Delegację Repatriacyjną Rzeczypospolitej Polskiej oraz tworzone dla określonych obszarów Komisje Mieszane do spraw Repatriacji (Boćkowski 2015). Być może zatem zdjęcia, układające się w swoisty fotoreportaż z powrotu Polaków z Rosji, zostały wykonane w ramach dokumentacji prac komisji nadzorującej repatriację. Być można przedstawiają one powrót „bieżeńców”, odslaniając tym samym fragment zapomnianej historii Podlasia.

Zamieszczone w albumie zdjęcia zostały obudowane narracjami tematyzującymi je. Autorzy projektu zaprosili w tym celu wybitnych reportażystów i eseistów do opatrzenia cyklu fotografii tekstami literackimi. Album zawiera więc małe formy epickie takich autorów,

¹ Mianem „bieżeństwa” określa się masową ewakuację ludności, przeważnie wyznania prawosławnego, z zachodnich guberni imperium rosyjskiego. Pod wpływem propagandy rosyjskiej, wzywającej do ucieczki w głąb Rosji przed represjami niemieckimi, zachodnie gubernie opuściło ponad 3 miliony mieszkańców. Powrót niespełna połowy uchodźców trwał od 1918 do 1922 roku. Zjawisko to, w oparciu o świadectwa „bieżeńców” przedstawia Doroteusz Fionik (2015).

jak: Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska. Tę kolekcję tekstów można z jednej strony nazwać „opowieściami z albumu”, przywołując formułę Marka Zaleskiego, odnoszącą się do przywoływanych w literaturze albumów rodzinnych (Zaleski 2007). Większość fotoesejów, napisanych przez wymienionych autorów, posiada cechy gatunkowe ekfrazy. Wszystkim natomiast można przypisać charakter ekfrastyczny². Użycie kategorii ekfrazy — w odniesieniu nie tylko do artystycznej, ale też amatorskiej czy użytkowej fotografii — rozszerza Małgorzata Czermińska, interpretując wiersze Wisławy Szymborskiej (Czermińska 2003).

Prezentowany tu album zawiera fotografie oraz ich interpretacje wydrukowane na przezroczystym papierze, który pełni funkcję pergaminowej przekładki. Opisane fotografie prześwitują w trakcie czytania tekstu, co wywołuje szczególną sytuację odbioru, którą najlepiej można określić przywołując słowa Anny Łebkowskiej, piszącej o „mariażu opisu literackiego z obiektywem aparatu fotograficznego”:

Razem i z osobna narzucają odbiorcy rolę widza i czytelnika, żądają, by czytając je oglądał i patrząc odczytywał. Karzą mu bądź mierzyć się ze spojrzaniem fotografowanych osób bądź patrzeć przez obiektyw wzrokiem tego, kto fotografuje. (Łebkowska 2004: 115)

Słowa Łebkowskiej odsyłają do istoty ekfrazy, stawiającej odbiorcę zarazem w roli widza, jak i czytelnika. Twórcy zaproszeni do napisania fotoesejów stanęli przed trudnym zadaniem unarracyjnienia fotografii nieznanego autora, przedstawiającej nieznaną osobę w nieznanym miejscu i czasie. Po niemal stu latach nadano im treść, opisano miejsce akcji, nazwano bohaterów, opowiedziano fabuły, a więc uczyniono z nich teksty artystyczne. Zaproponowana przez Łebkowską metafora pracy fotografa, wywołującego na papierze obraz, dobrze oddaje sytuację tworzenia ekfrazy: „dzięki literackim odczytnikom zdjęcia zostały wywołane poprzez tekst literacki” (Łebkowska 2004: 115).

Ekfrazy przedstawione w omawianym albumie stanowią przykład zastosowania takiej metody analizy fotografii, którą zaproponował Roland Barthes, opartą na ich dwuaspektowości, czyli *studium* i *punctum* (Barthes 1996: 45–47). *Studium* rozumie jako społeczno-historyczny porządek zdjęcia, *punctum* natomiast jako szczegół przykuwający — i przekuwający, jak można dodać zgodnie ze znaczeniem słowa *punctum* — uwagę oglądającego. W lekturze zdjęć zaproponowanej przez pisarzy *punctum* stanowi najczęściej punkt zaczepienia dla opisu bądź opowiadania.

W opowiadaniu Wojciecha Nowickiego Tłum (1), autora zbioru esejów o fotografii *Dno oka*, poetyka ekfrazy jest realizowana przez wyliczanie zgromadzonych na fotografii przedmiotów, a właściwie maneli należących do ludzi zebranych w pobliżu torów i czekających na transport. Nowicki zaczyna swoją opowieść słowami:

Obieram to zdjęcie z historycznych okoliczności, wyjaławiam z wszystkiego, co już wiem z innych źródeł. Pozostawiam tylko to, co widzę, choć tak niewiele tego. Oto, co jest: ludzie, w sumie trzydziestu paru, jeśli zliczyć ucięte kadrem ułamki i poruszone cienie majaczące po obrzeżach.

² Seweryna Wysłouch zwracając uwagę na odchodzenie od modelu klasycznej ekfrazy, zastanawia się nad zmianą jej wyznacznika gatunkowego lub osłabienia kwalifikacji gatunkowych, jak proponuje Adam Dziadek (Wysłouch 2009: 62).

Bagaze: toboly, wory, walizki, plecione kosze, koszyki, pudła obwiązane starannie sznurkiem, skrzynie; do tego drobnica, menażki stojące przy czyjejs nodze i niespodziewany element, metalowe łóżko, czy raczej łózczo, jak się wydaje zasłane, co wydaje się dziwne na tej ziemi pociętej żelastwem torów, zapewne zionącej smarem i być może fekaliami. (Nowicki 2015)

Wyłączenie przedstawionego na zdjęciu fragmentu rzeczywistości z porządku historycznego, stanowiącego naturalny kontekst tego zdjęcia, sprawia, że nabiera ono wymiaru uniwersalnego. Pisarz czyni swoją opowieść *exemplum* w ramach wielkiej przypowieści o uchodźcach, rozbitych, wygnańcach, emigrantach zarobkowych i o wszystkich tych, którzy są potrzebni, ale niedostrzegani i marginalizowani. Niedoskonale technicznie zdjęcie ludzi rozproszonych przy torach przedstawia bowiem jakąś drogę powrotną tułaczy i opowiada historię świata jako wiecznej wędrówki. Inne opowiadanie *Tłum* (2) jest opisem fotografii przedstawiającej „bezludną płataninę twarzy” ludzi patrzących w obiektyw. Tu autor pokazuje proces wodzenia wzrokiem po fotografii i wylaniania z niej tych, którzy przyciągają wzrok oglądającego. Twarze, które stawiają opór stają się źródłem chociaż kilkudzaniowej opowieści, wnikliwie kojarzącej wygląd opisywanych postaci z ich charakterem, czy stanem ducha. Twarze powracających po tułaczce do domu wyrażają smutek, zmęczenie, niepewność, a wpatrzone w obiektyw oczy nadzieję, że to, co ich spotkało pozostanie na wieki utrwalone. Czytelnik-widz bez błędu kieruje wzrok na opisywane postaci i odbiera opowiadanie w krzyżujących się gestach lektury i oglądania fotografii. Jest to charakterystyczne dla gatunku ekfrazy, w której sytuacja odbioru organizuje się jako proces ciągłego przechodzenia od tekstu do obrazu, i odwrotnie, co pozwala łączyć postawę poznawczą widza i czytelnika.

Filip Springer — autor *Miedżianki. Historii znikania* — zamieścił w zbiorze dwie opowieści: *Prawda stóp* i *Pradziadek*. Pierwsza tematyzuje spojrzenie oglądającego zdjęcie, spojrzenie przyciągane przez elementy przedstawionej rzeczywistości, zawłaszczane przez nie. Springer sięga w ten sposób do istoty ekfrazy, przenoszącej w wymiar tekstu wizualne dzieło sztuki. Porządek opisu natomiast warunkowany jest bezustannym przenoszeniem wzroku od jednego miejsca w dziele do innego.

Te stopy odcinają wzrok, zawłaszczają kadr, mają nad nim (i mną) całkowitą władzę. Nie da się ich zignorować, trzeba na nie patrzeć. Są zachłanne, nie znoszą sprzeciwu. Są niewinne. (...) Patrzę na stopy rządzące tym zdjęciem. O niczym nie mówią, po prostu są. Wystają z tych przykusych, niemożliwie prostych, płóciennych koszul, a ja nie mogę przestać zastanawiać się nad porą roku, w jakiej została wykonana ta fotografia. Ostre słońce może być zdradliwe, fałszować rzeczywistość, to wcale nie musiało być lato. (Springer 2015)

Narrator wpatruje się w bose stopy dzieci, zawłaszczające kadr. Obraz porusza jego pamięć, która przywołuje inne fotografie bosych dzieci, dziewczynki poparzonej napalmem, przerażonych dzieci stojących przed obutymi, spokojnymi żołnierzami. Autor buduje metaforę, w której bose stopy nabierają znaczenia, zmuszając patrzącego do zastanowienia się nad biedą, cierpieniem, bólem, upokorzeniem. Druga opowieść *Pradziadek* oparta jest na koncepcie rozpoznania swojego przodka-repatrianta przez oglądającego fotografię, którą narrator włącza do swojego albumu rodzinnego, a tym samym w swoją przestrzeń autobiograficzną. Sytuacja taka pokazuje, jak niezidentyfikowane źródło historyczne może

być zawłaszczone przez opowiadającego historię. Proces rozpoznawania przodka spośród ustawionych przez fotografa mężczyzn w lachmanach, wpatrzonych w obiektyw aparatu, wiąże się z wpatrywaniem w ich oczy. Zachodzi tu niezwykle zjawisko krzyżowania się wzroku sfotografowanych osób, autora ekfrazy i czytelnika, który ciągle przerywa lekturę tekstu, aby słowa skonfrontować z obrazem. Tematem opowieści są zatem spojrzenia, z których narrator — z niezwykle wnikliwością, warunkowaną ogromnym darem obserwacji — odczytuje ludzkie charaktery ukształtowane podczas tułaczki.

Drugie oczy wyczekują przygody, są nieświadome historii, rezolutne, buńczuczne, chyba trochę szczęśliwe. Zza nich wyglądają oczy trzecie, one swoje wiedzą, jest w nich ta chłopska mądrość i nieustępliwość, ten świat, którego objaśniać już nie ma potrzeby, bo wszystko, co trzeba to te oczy już dobrze wiedzą. (...) Następne są oczy, które zawsze kryć się będą za plecami innych. Wyzerują szukając swojej szansy — pewnie jeszcze nie nadeszła, za duże ryzyko, zaraz się schowają, poczekają, mają czas. (Springer 2015)

Piotr Nestorowicz, autor *Cudownej*, opisuje zdjęcie grupy dzieci, najprawdopodobniej z ochronki, stojących przed wagonem kolejowym, gotowych do odjazdu. Autor unarracjonuje fotografię, budując historię jednego z chłopców, skupionego i zamyślnego, którego nazywa Staszkiem. W ten sposób jakby zbliża obiektyw do obserwowanej postaci, chcąc przyjrzeć się jej dokładniej. To zbliżenie obiektywu uzyskuje autor także przez wykorzystanie mowy pozornie zależnej, co pozwala mu oddać emocje chłopca nawykłego do bosych stóp i traktującego buty jako wyraz szacunku dla miejsca. Staszek wkłada więc buty przed wejściem do pociągu, podobnie jak robił to niegdyś w swojej wsi przed wejściem do kościoła.

Na uwagę zasługują także narracje ekfrastyczne Michała Olszewskiego, autora *Zapisów na biletach*. W esejie zatytułowanym *Na etapie* opisuje fotografię wykonaną grupie mężczyzn przed „Kancelarią etapu”, jak głosi napis nad drzwiami budynku, na tle którego grupa ta stoi. Ten napis przyciąga uwagę reportażysty i przywołuje myśl, że „czasem detal mówi więcej niż epopeja”. „Etap” — jak podkreśla — to jedno z najcięższych słów w historii polsko-rosyjskiej i ono właśnie, widniejąc nad drzwiami baraku-kancelarii, czyni tę anonimową fotografię mężczyzn „wpatrujących się w niemym napięciu w obiektyw aparatu” kontekstem *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego i *Śmierci na etapie* Jacka Malczewskiego.

Wielki potok ludzki, który ruszył w kierunku polskiej granicy po zakończeniu pierwszej wojny światowej nabiera kształtów. Z miliona repatriantów fotograf wyłowil raptem kilkaset twarzy, kilkadziesiąt scen, kilkanaście miejsc. Portrety grupowe, tłumy przy pociągach, kolejki po strawę. (...) ów milion i jego widoczni na zdjęciach przedstawiciele, uchwycony na etapie, w pociągu historycznym, w huraganie przemiany, jest częścią nieskończonego peletonu tutejszych pokoleń, które ciągnęły, ciągną i ciągnąć będą za słońcem. W kierunku przeciwnym zmierzają wyłącznie skazańcy. (Olszewski 2015)

W innej narracji zatytułowanej *Lachmany i twarze* Olszewski, interpretując fotografię także przedstawiającą grupę mężczyzn, wraca do problemu „etapu”, który w drodze powrotnej z Rosji do Polski staje się miejscem przemiany. Tu lachmany zamieniane są na ubrania, a ludzie czekający w kolejce do łaźni uśmiechają się na myśl, że wyjdą z niej czysti i od-wszawieni.

Zdjęcie mężczyzn przyodzianych w ciężkie płaszcze i nieforemne buty zdaje się mieć proroczy charakter: oto stoi przed nami grupa społeczna, której duża część nie odnajdzie się w nowej Polsce, zasilając szeregi bezdomnych, bywalców domów opieki społecznej. Zdjęcie umęczonych mężczyzn wygląda jak wczesne *memento* dla porządku, który nawet nie zdążył jeszcze się narodzić. (...) Niezwykle, że przemiana, jaką przechodzą ci właśnie mężczyźni na etapie, zdaje się mieć charakter czysto zewnętrzny, naskórkowy: choć lachmany lądują w piecu nie zmieniają się twarze. (Olszewski 2015)

Jeśli zdjęcia w omawianym albumie pochodzą z roku 1922, zamykającego powrót „bieżeńców”, to stanowią ciekawy przykład w ramach fotografii dokumentującej wydarzenia wojenne. Okres pierwszej wojny światowej był ogromnym przełomem w rozwoju fotografii, gdyż — jak zauważa Susan Sontag — wtedy właśnie armia ludzi uzbrojonych w aparaty przedstawiała efekty morderczych starć wojsk, masakrę w okopach na wszystkich frontach, stosy rozkładających się trupów, krajobraz pokryty ciałami, obrazy okrucieństwa i cierpienia. Sontag, pisząc o ikonografii cierpienia i wskazując jej długi rodowód w malarstwie, pokazuje, w jaki sposób zapotrzebowanie na taki typ przedstawień zaspokajała właśnie fotografia wojenna, wywołująca nie tylko szok, ale też wstyd oglądających:

Być może jedynymi ludźmi, którym wolno oglądać obrazy cierpienia tej miary, są ci, którzy mogą coś zrobić, by mu ulżyć — powiedzmy chirurdzy w szpitalu wojskowym, w którym zrobiono zdjęcie — albo tacy, którzy mogą się z tego czegoś nauczyć. Reszta z nas to podglądacze, czy tego chcemy, czy nie. (Sontag 2010: 53)

Sontag zwraca uwagę na twórczość fotograficzną Ernsta Friedricha, który w 1924 roku opublikował album *Wojna wojnie*, wykorzystując w nim fotografie — pokazujące wojnę jako rzeź i upodlenie — w funkcji terapii szokowej. Za pomocą fotografii wypowiedział wojnę wojnie. Jego album jest znakiem czasu, a ten przedstawiający powrót Polaków z Rosji, dokumentujący ten sam czas historyczny, być może w zamyśle fotografa miał pełnić podobną funkcję. Można przypuszczać, że fotografie zamieszczone w zbiorze *Słowo historii. Fotoeseje* zostały wykonane na zlecenie instytucji charytatywnej lub któregoś z urzędów do spraw powrotu. Fotografie stanowią dokumentację jakiejś drogi, chociaż nie wiadomo jakiej. Wszystko pozostaje w sferze domysłów. Wiadomo niewątpliwie, że był tam ktoś, kto zrobił zdjęcia, kto miał w tym jakiś cel i wiedział, że to jest ważny moment. Zdjęcia dokumentują cierpienia ludzi w drodze oraz ich straszliwe ubóstwo. Są — jakby powiedziała Sontag — „bez skazy artyzmu”, bez eksperymentowania z naświetleniem, bez dbałości o kompozycję, które według niej zawsze budzą podejrzenie o nieszczerłość, oszustwo, manipulację. Omawiane zdjęcia nie są formalnie aranżowane, tylko niektóre z nich noszą ślady ingerencji fotografa, który ustawił ludzi w tematyczne grupy. Dokumentacja etapu drogi powrotnej do kraju rozbudza wyobraźnię oglądającego, dlatego że jest anonimowa, a fotografie nie zostały podpisane. Mogą więc być odczytane na wiele sposobów. Sontag rozważa sytuację, w której niepodpisane fotografie mogą znaleźć wiele zastosowań ideologicznych i podaje przykłady wykorzystywania tego samego zdjęcia przez strony konfliktu. Dlatego właśnie — jak twierdzi reporterka — „podpisy zawsze staną się kiedyś potrzebne” i dodaje: „Wszystkie zdjęcia czekają, aż podpis wyjaśni je lub zafalszuje” (Sontag 2010: 17).

Pisarze tworzący ekfrazy fotografii zawsze występują w roli podglądaczy i taką rolę proponują swoim czytelnikom. Fotografie znalezione w piwnicy, niezidentyfikowane przez

historyków stanowią niepełnowartościowe źródło historyczne i właśnie takie zostały oddane pisarzom jako tworzywo literackie ze wskazaniem opisanego go, ufunkcjonowania, zinterpretowania. Przeniesione w wymiar literacki, zaczynają spełniać inną funkcję, nabierają bowiem cech metafory. Zdjęcia te — jak powiedzialaby Lebkowska „zostały wywołane poprzez tekst literacki”, a aluzyjnie wprowadzona tu metafora fotograficznego atelier przenosi uwagę na pisarza, w którego pisarskiej ciemni zdjęcia zyskują nowe życie. Narracyjne reprezentacje fotografii są doskonałą ilustracją tezy głoszonej przez Sontag, iż fotografia — z natury swojej unieruchamiająca wydarzenia — może być wyjaśniona tylko wówczas, kiedy przedstawiona na niej rzeczywistość zostanie przywrócona wymiarowi czasowemu, czyli włączona w historyczny kontekst. Jest to możliwe tylko poprzez przełożenie fotografii na opowieść, która jest warunkiem rozumienia każdej fotografii (Sontag 1986: 27).

Autorzy omówionych fotoesejów przekładają w istocie fotografie na pomagające je zrozumieć opowieści. Są to opowieści paraboliczne, których tematem staje się bieda, cierpienie, bezdomność, tułaczka, ucieczka czy powrót w nieznane. Literacki opis tej nieodokreślonej drogi, o której na pewno wiadomo, że wiedzie na zachód, urasta do rangi przypowieści. Kolejne narracje ekfrastyczne stają się alegoriami tułaczki niezawinionej, uchodźstwa i powrotów w nieznane. Fotografia bez podpisu — według Waltera Benjamina jej najważniejszej składowej (Benjamin 1996: 124) — otwiera się na zawłaszczenie przez kolejnych interpretatorów. Pozbawione podpisu, są milczącymi świadkami ukrywającymi prawdę, nawet przed historykami. Być może przypadek omówionego albumu wskazuje na rolę literatury wobec przeszłości milczącej z powodu niezidentyfikowanych, gdyż zdekontekstualizowanych źródeł czy pozostałości. Literatura, wpisując je w porządek fikcyjny, uniwersalizuje je i czyni źródłem metafor ludzkiego losu.

Bibliografia

- Barthes Roland (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Benjamin Walter (1996), *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, wybór i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Boćkowski Daniel (2015), *Repatriacja ludności polskiej z ZSRS w latach 1921–1924* [w:] *Słowo historii. Fotoeseje*, Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok
- Czermińska Małgorzata (2003), *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie”, nr 2/3.
- Fionik Doroteusz (2015), *Bieżeństwo. Droga i powroty 1915–1922*, seria *Historia i Kultura Podlaskich Białorusinów*, Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach, Studziwody.
- Lebkowska Anna (2004), *Fotografia jako empatyczna mediacja* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Universitas, Kraków.
- Nowicki Wojciech (2015), *Tłum (1)* [w:] *Słowo historii. Fotoeseje* [autor projektu Marcin Koziński, tekst historyczny Daniel Boćkowski, teksty literackie Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska], Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok.
- Olszewski Michał (2015), *Na etapie* [w:] *Słowo historii. Fotoeseje* [autor projektu Marcin Koziński, tekst historyczny Daniel Boćkowski, teksty literackie Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska], Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok.
- (2015), *Łachmany i twarze* [w:] *Słowo historii. Fotoeseje*, [autor projektu Marcin Koziński, tekst historyczny Daniel Boćkowski, teksty literackie Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska], Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok.
- Sontag Susan (1986), *O fotografii*, przeł. S. Magała, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- (2010), *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magała, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Słowo historii. Fotoeseje* (2015), [autor projektu Marcin Koziński, tekst historyczny Daniel Boćkowski, teksty literackie Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska], Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok.
- Springer Filip (2015), *Prawda stóp* [w:] *Słowo historii. Fotoeseje* [autor projektu Marcin Koziński, tekst historyczny Daniel Boćkowski, teksty literackie Piotr Nestorowicz, Wojciech Nowicki, Daniel Odija, Michał Olszewski, Filip Springer, Ilona Wiśniewska], Muzeum Wojska w Białymstoku, Białystok.
- Wysłouch Seweryna (2009), *Ekfrazy czy przekład intersemiotyczny?* [w:] *Ruchome granice literatury*, red. S. Wysłouch i B. Przymuszały, PWN, Warszawa.
- Zaleski Marek (2007), *Opowieści z albumu. Narracyjna funkcjonalizacja fotografii w autobiografiach rodzinnych* [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.