

DOBRAWA LISAK-GĘBALA
Uniwersytet Wrocławski*

Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych

Contemporary Polish Essays In Search For The Aura Of Paintings And
Photographs

Abstract

Contemporary polish essays on paintings and photographs, by Wojciech Karpiński, Zbigniew Herbert, Ewa Bieńkowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Wojciech Nowicki and Jacek Dehnel, are described in the article as the specific kind of real or envisaged journey — undertaken in space and time, in search for pictures' aura (Walter Benjamin's notion). Since essayists often mention about numerous obstacles that hinder the fully individual contact with famous paintings (eg. overabundance of known descriptions and artificiality of museum expositions), the increasing writer's interest in old, unique photographs could be regarded as an enclave for experience of aura.

Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/N/HS2/00510.

*Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego
Plac Nankiera 15, 50-140 Wrocław
e-mail: dobrawa_lisak@o2.pl

Formę eseju często zestawia się z podróżą — rozumianą jako model przemieszczania się, a zarazem doświadczania i poznawania, oraz jako gatunek literacki (Kowalczyk 1990: 24; Kozicka 1993: 42, 90-94; Szalewska 2012). Paralela owa, wskazująca na liczne wspólne elementy (takie, jak ruch między tematami, intelektualny spacer, dystans obserwatora), stać się może przyczynkiem do sformułowania spostrzeżenia elementarnej natury: zarówno podróż — tę na papierze czy też realną, jak i zamiar pisania eseju, przedsięwzięcie się zwykle po to, by odnaleźć rzecz godną zainteresowania, co więcej — rzecz, która jeśli nawet powszechnie znana, winna zostać po pierwsze doświadczona, po wtóre ujęta w taki sposób, by zaślniła nowym blaskiem. Theodor W. Adorno w tekście *Esej jako forma* stwierdza wszak, iż szczęście eksploracji, stanowiące siłę napędową eseju, polega na uwalnianiu rozważanego przedmiotu z dotychczasowych ram interpretacyjnych, właściwie — na stwarzaniu go od nowa (Adorno 1990: 96-97). Stąd nader cenne dla eseistów-podróżników, będą wszelkie wyprawy w nieznaną, wnikanie w przestrzeń zwykle opatrzone intrygującą etykietką *ubi leones*. Tam bowiem można prawdziwie doświadczyć. Jak zauważa Dariusz Czaja: „Podróż, by była czymś więcej niż przemieszczaniem się w przestrzeni, musi być doświadczeniem [...], które [...] obejmuje wystawienie się na próbę, i które zawsze będzie wiązać się z ryzykiem: niezrozumienia, banału, rozczarowania” (Czaja 2010: 12). Doświadczenie, eksperymentowanie, indywidualna perspektywa — to dodatkowo elementy, które stale pojawiają się przy próbie zdefiniowania migotliwej formy eseju.

Jak jednak sprostać tym postulatam, gdy tematem eseju staje się słynne malarstwo, a celem realnej podróży, transponowanej potem na poziom tekstu, jest miejsce opisane już przez niezliczoną liczbę autorów bądź obraz — percypowany nie tylko własnymi oczami, ale też przez pryzmat cudzych odczytań? Esej przecież powinien być oryginalny. Ponownie zacytuję słowa Czaj, dotyczące wypraw do kraju tradycyjnie obieranego na cel pielgrzymek artystycznych — czyli do Włoch, przestrzeni ekstremalnie nasyczonej pod względem kulturowych skojarzeń (dlatego też w dalszej części artykułu to właśnie wybrane eseje włoskie staną się modelowym przykładem interesujących mnie zjawisk):

Bo jakże tu zobaczyć na nowo i oryginalnie coś, co zostało już setki razy na wszelkie sposoby prześwietlone, sfotografowane i opisane; jak w tym potężnym chórze odnaleźć swój własny głos. Ekstaza jest tylko potencjalna — no bo ileż można. Bo hektary zapisanych stron, wagony zdjęć, wszystkie te wytarte do bólu klisze myślowe i wizualne dają zaledwie słabą obietnicę olśnienia. Szale są w permanentnej nierównowadze, ale poszukiwaczy nieuchwytnego wciąż nie brakuje (Czaja 2010: 13).

Wojciech Karpiński, którego z pewnością można określić mianem „poszukiwacza nieuchwytnego”, w swoim sformułowanym prawie 30 lat wcześniej *credo* włoskiej peregrynacji, wyraźnie przeciwstawia się melancholicznemu podejściu i uleganiu przytłaczającemu odzuciu, iż wszystko już było, i wprost wskazuje taką podróż jako lekarstwo na acedię:

Zdarza się, że nie widzące oczy prześlizgują się po najśłynniejszych obrazach, że piękno zewnętrzne, wewnętrzna wiedza zostają unieruchomione, rozłączone. Zaślepienie zdarzyć się może każdemu. Podróże powinny być właśnie przemyciem oczu, odnowieniem wrażliwości. Harmonijny splot wytworzony przez włoską kulturę, współwystępowanie sztuki i polityki, nieba i ziemi, ułatwia walkę z jałowością. Pamięć Włoch to także pamięć o przewyciężaniu niemocy. To lekarstwo przeciw duchowej gnuśności (Karpiński 2008: 17).

Natłok wrażeń zewnętrznych oraz erudycja, jak dowodzą eseje włoskie Zbigniewa Herberta, Jarosława Iwaszkiewicza, Wojciecha Karpińskiego czy Ewy Bieńkowskiej, nie zawsze traktowane muszą być przez samych autorów jako brzemię, szczególnie, gdy silne okazuje się poczucie więzi z europejską tradycją, a zarazem nicią przewodnią projektu poznawania danego miejsca i jego dzieł sztuki staje się własny pomysł interpretacyjny, przekładający się na wyraźne sprofilowanie literackiego przekazu. Adam Szczuciński słusznie zauważa, że pisanie o Włoszech staje się „zapiskami na marginesach cudzych dzieł” (Szczuciński 2008: 61) — wydaje się jednak, że sytuacja ta niekoniecznie musi oznaczać popadanie współczesnych esejów włoskich w stan dekadencji. Ze strategii komentowania lektur wzięły wszak początek jakże nowatorskie w swoim czasie Montaigne’owskie *Próby*, dziś postrzegane jako wzorcowa — „nowoczesna” — realizacja zapisu doświadczenia indywiduum (Sendyka 2006: 241-246).

W kontekście fragmentów dotyczących malarstwa, niezwykle istotnych w konstrukcji takich esejów podróżniczych, jak *Barbarzyńca w ogrodzie* Herberta, *Podróże do Włoch* Iwaszkiewicza, *Pamięć Włoch* Karpińskiego czy *Co mówią kamienie Wenecji* Bieńkowskiej, elementem kluczowym staje się właśnie sposób jednostkowego doświadczania dzieła sztuki, o którym możemy orzekać pośrednio na podstawie analizy ekfrazy i który często jest także tematyzowany *explicite* w odautorskich komentarzach, uwzględniających na ogół opowieść o okolicznościach spotkania z obrazami malarskimi, o czynnościach poprzedzających te sytuację i po niej następujących, o drodze, jaką trzeba było przebyć dla kontaktu z malowidłem. Ekfrazy i wspomniana otoczka narracyjna mają fundamentalne znaczenie, gdyż, tu właśnie objawiają się swoiste mapy przechadzek intelektualnych poszczególnych autorów.

Warto na wstępie przyjrzeć się temu, jak aranżowane są sytuacje kontaktu z dziełem sztuki w perspektywie ciężącego nad autorami — potencjalnie choćby — niebywałego bogactwa repertuaru cudzych interpretacji. W interesujących mnie esejach często pojawiają się liczne odwołania do podróżopisarstwa różnych epok dotyczącego *Grand Tour* po miastach Italii. Owe bezpośrednie oznaki stałego pamiętania o wcześniejszych wizytach słynnych ludzi sztuki i kultury we Włoszech: rozważanie ich słów, a w szczególności ich opisów malowideł, świadczą również *implicite* o tym, iż poznanie relacji poprzedników traktowane jest przez współczesnych eseistów jako rodzaj przygotowywania się przed podjęciem analogicznej wyprawy. Znamienne, że na przykład u Iwaszkiewicza

i u Karpińskiego odnajdziemy dwa fragmenty, które wręcz konstytuowałyby pewną wspólnotę podróżnych podziwiających w odmiennych czasach i okolicznościach te same dzieła sztuki. Iwaszkiewicz, po wyliczeniu znanych postaci (Delacroix, Matejki, Wyspiańskiego, Krasińskiego, Norwida i Wyki), które podobnie jak on podziwiała wenecką *Assuntę* („Wniebobraną”) Tycjana, stwierdza: „A każdy z nas widział swoją *Assuntę*” i dodaje, uruchamiając grę z modelem epifanicznego odbioru sztuki: „Czy mam powiedzieć: «swoje wniebowzięcie?»” (Iwaszkiewicz 2008: 41). O analogicznym uświadomianiu sobie nawarstwien cudzych spojrzeń podczas percepcji fresków Signorellego w Orvieto pisał Karpiński, wspominając Iwaszkiewicza, Miłosza i Herberta: „Gdy stałem przed Signorellim, pamiętałem o tamtych spotkaniach. Nie tylko nie przeszkadzały mi patrzeć, lecz pomagały w zobaczeniu dzieła na własną rękę” (Karpiński 2013: 130-131). To powtórzenie zachwytu rzecz jasna z jednej strony stanowi potwierdzenie przynależności do tradycji kultury europejskiej i do kręgu osób, które z wrażliwością i znanstwem potrafią docenić dzieła godne uwagi, z drugiej jednak — repetycja ta niewiele byłaby warta, gdyby nie zawierała w sobie również momentu bez precedensu: śladów indywidualnego doświadczenia, owego „zobaczenia na własną rękę”.

Wśród kilku odmiennych typów odbierania obrazu, jakie są aktualizowane w eseistyce dotyczącej malarstwa (wyliczyć można m.in. recepcję skupioną wyłącznie na odbiorze cech czysto plastycznych bądź rozwijanie asocjacji pozaartystycznych, wiodących, wbrew modelowi interpretacji genetycznej, nie ku momentowi powstania dzieła, ale przykładowo ku współczesności), warto wyróżnić odbiór bazujący na odczuciu aury obrazu malarskiego, gdyż wydaje się, iż ów rodzaj kontaktu ściśle łączy się z takim doświadczeniem, w którym objawić się mogą elementy na wstępie wskazane jako idealny cel zarówno formy eseju, jak i podróży (oraz podróżopisarstwa): w którym mianowicie jest miejsce na ryzyko i na eksperyment, a przedmiot, nawet ten osnuty siatką cytatów, ma szansę objawić się jako nowy. Termin aura rozumiem tu za Walterem Benjaminem jako wyjątkowość dzieła sztuki wynikającą z jego niepowtarzalności i zakorzenienia w ściśle określony miejscu i czasie. Według sformułowania myśliciela aura to „osobliwe przedziwo z przestrzeni i czasu: wyjątkowe zjawisko dali, niezależnie od tego, jak jest bliskie” (Benjamin 2011: 29; por. 1996: 17). Z takiego odbioru dzieła malarskiego często wywodzą się ekfrazy, które wydają się najbardziej interesujące, również pod względem literackiego ukształtowania. One to działają jako lustra dla eseistycznego podmiotu, tu objawia się zapis niepowtarzalnego, intymnego doświadczenia „ja” (Sendyka 2009).

Punktem wyjścia do budowy świeżego spojrzenia i własnego trybu doświadczenia okazać się może swoisty rodzaj kolekcjonerstwa — wyspecjalizowanego zbieractwa obrazów i wrażeń, jak również cytatów z pism poprzedników. Zgodnie z tezą Karpińskiego pełne przeżycie Włoch „wymaga delikatnego wyważenia między ignorancją a pedanterią, między nieuważą a spekulacją” (Karpiński 2008: 70). Słowa te brzmią niezmiernie podobnie do postulatów cytowanego już Adorna — jednego z teoretyków eseju: według maksymalistycznego projektu frankfurtczyka eseista winien być amatorem i dyletantem mimo erudycji, winien zaczynać swój wywód, gdzie chce, i porzucać go równie samowolnie. Cechować powinna go swoboda i „kontemplatywna dziecięcość” (Adorno 1990: 80, 85). Metoda ta jawi się jako zdecydowanie odmienna względem imperatywu kompletności i systematyczności cechującego postępowanie naukowe. Wybory

eseistów-podróżników, choć wydają się spontaniczne, często ujawniają jednak pewną metodę, której główną realizacją będzie poszukiwanie aury — siłą rzeczy czasami zdane na przypadek, kaprys, niesystemowe. Wspomniani eseści koncentrują się głównie na próbie wyobraźniowego ożywienia miejsca i czasu, z których dzieło czerpie swój początek. Stąd pomysł Herberta, by obrazy oglądać „pod słońcem ojczyzny malarza” (Herbert 2004: 180), dodatkowo z nadzieją, że uda się zanurzyć w przeszłości. Podobny cel stawiał sobie Karpiński, dążący do ujżenia włoskich miast poprzez pryzmat interpretowanych łącznie wielu elementów historycznych: konkretnych wydarzeń i życiorysów, dawnych obrazów, architektury, dzieł literackich, traktatów politycznych i ustroju władzy (Karpiński 2008: 54). Tu również sytuowałby się projekt „historycznej anamnezy” u Bieńkowskiej (Bieńkowska 2002: 159), polegający na próbie dotarcia do historii wyobraźni, do dziejów duchowości weneckiej XVI, XVII i XVIII wieku utrwalonej w obrazach malarskich. Zapisy auratycznego doświadczenia mogą też pojawiać się w eseju bez zapowiedzi, mniej metodycznie, a raczej kapryśnie — jak w *Podróżach do Włoch* Iwaszkiewicza, który we wstępnym autotematycznym komentarzu zaznacza, iż chce, by jego tekst odróżnił się od pism poprzedników, a ową cechą oryginalną miałyby być plan spisania autobiografii twórczej czy też duchowej. Ze względu na tę wręcz egotyczną perspektywę, o żywym doświadczeniu dzieła malarskiego, podług relacji Iwaszkiewicza, miałyby decydować również nastroj odbiorcy, jego niedawne przeżycia, a nawet pogoda, nie tylko zaś takie walory miejsca, w jakim dochodzi do kontaktu z obrazem, i walory samego dzieła, które byłyby stale dostępnym, adekwatnym gruntem dla rozkwitu doznania aury. Stąd takie doświadczenie, choć poszukiwane w odpowiedniej przestrzeni, niekoniecznie musi się ziścić.

Istotny wydaje się fakt, że śledząc relacje z podróży odbywanych w XX i XXI w., odnajdziemy nader liczne wzmianki o okolicznościach utrudniających pełne obcowanie z atmosferą Włoch jako przestrzenią sztuki; i nie będą to tylko, jak u Iwaszkiewicza, kwestie związane z migotliwością i niestałością doświadczenia indywidualnego, lecz sprawy zewnętrzne wobec podmiotu wypowiedzi. Podróżnicy szukający zakonserwowanej przeszłości, takiej, jakiej mogli jeszcze doświadczać Goethe czy Stendhal, często doznać mogą zawodu. Wśród owych przeszkód naczelne miejsce zajmują: instytucja muzeum (wraz z metodami ekspozycji i renowacji dzieł), masowa turystyka oraz przemiany cywilizacyjne — unowocześnianie przestrzeni miejskich, które eseści pragnęliby postrzegać jako nienaruszalny rezerwat aury dawnych Włoch.

W przypadku dzieł malarskich pierwotnie umieszczonych w miejscach kultu diagnozowaną przyczyną bezpowrotnej utraty aury jest przeniesienie do galerii. Iwaszkiewicz dowodzi: „Słynny fresk *Pochód śmierci* inaczej brzmiał w Palermo w podwórzu dawnego klasztoru zamienionego na koszary położone w pobliżu pałacu królewskiego, a inaczej się go odbiera w muzeum, gdzie oczyszczony i odosobniony, obliczony jest już tylko na bezpośrednie działanie malarskie” (Iwaszkiewicz 2008: 10). W ten sposób w praktyce realizuje się koncepcja André Malraux — „religia sztuki” zastępuje religię tradycyjną; w „muzeum wyobraźni” dzieła pochodzące z różnych tradycji i odmiennych kultur zostają ujednolicone jako obiekty mające oddziaływać przez swój kształt zmysłowy (Malraux 2005). Przestrzeń galerii, w której zwykle nie ma miejsca na czynienie subtelnych rozróżnień i w której odmienne obiekty są zrównywane z powodu kształtu

ekspozycji, wiąże się z natłokiem wrażeń trudnym do przyswojenia, na co stale narzeka Herbert. Iwaszkiewicz wenecką Gallerię dei Belle Arti określa wprost mianem „składu niepotrzebnych rupieci” i stwierdza gorzko: „Nasze muzea nie są ogrodami Epikura”; nie tylko nie można z nich „rozpocząć ofensywy” (Iwaszkiewicz 2008: 31), ale nawet nie gwarantują schronienia dla wartości związanych z tradycją kultury europejskiej. Muzeum jawi się w eseistyce podróźniczej ambiwalentnie. Katarzyna Szalewska, analizując pasaż tekstowe (do których zalicza m.in. *Barbarzyńcę w ogrodzie* Herberta, *Co mówią kamienie Wenecji* Bieńkowskiej i *Pamięć Włoch* Karpińskiego), wspomina o muzeum jako figurze, która z jednej strony pełni pozytywną funkcję w strukturze świata przeżywanego: jako miejsce ocalającego podmiotowość kontaktu ze sztuką, z drugiej jednak strony zinstytucjonalizowana galeria okazuje się również miejscem pustym, miejscem martwej historii (Szalewska 2012: 316). Faktycznie w strukturze rozważanych przeze mnie esejów podróźniczych uwidacznia się owa dwuznaczność: do muzeów można pielgrzymować, a nawet wyłowić kilka przeżyć absolutnie oszałamiających, lecz to tylko nikła nagroda za nieunikniony trud przemierzania kolejnych sal. Instytucja tradycyjnej galerii, silnie związana z naukowymi praktykami katalogowania właściwymi historii sztuki, generalnie nie jest waloryzowana pozytywnie. Obcowanie ze sztuką w muzeum to, podług określenia Bieńkowskiej, „sytuacja, prawdę mówiąc, bardziej intelektualna niż doznaniowa”, niwecząca nawet szansę na wyobraźniowe „wskrzeszanie” namalowanych scen, a to „z powodu atmosfery [...], nawet przy najlepszych warunkach nie sprzyjającej przeżyciom iluzjonistycznym” (Bieńkowska 2002: 247). Krytyka instytucji muzeum w ten sposób łączy się z wyraźnym nastawieniem antynaukowym Herberta, Iwaszkiewicza czy Bieńkowskiej. Wydaje się, iż, by móc ocalić szansę na intensywne przeżycie pojedynczych obrazów, eseści bardzo wiele pomijają (z pewnością na poziomie tekstowego zapisu, a zapewne czynią tak i w trakcie faktycznych wizyt w galerii), kolekcjonują zaś do prywatnego „muzeum wyobraźni” jedynie nieliczne dzieła.

Jak dowodzi Ewa Bieńkowska, nie tylko nowsze instytucje eksponujące malarstwo nie sprawdzają się jako przestrzeń przeżywania sztuki, ale też stare świątynie, czyli miejsca z natury swej potencjalnie auratyczne, ucierpiały współcześnie ze względu na przemiany cywilizacyjne. Ta niezwykle wyczulona na wszelkie niuanse świetlne eseistka, często czyniąca aluzje do mistyki światła, zauważa bowiem, iż obrazy w kościołach wyglądają dziś inaczej z powodu jednolitego światła elektrycznego, wprowadzającego „abstrakcyjne obnażenie” (Bieńkowska 2002: 180-181) i oddziałującego zupełnie inaczej niż ruchliwe płomienie świec tworzące pełen życia półmrok. Przypomina to narzekania Iwaszkiewicza na umieszczenie *Burzy* Giorgiona za szklaną szybą, tak, że mimo licznych wysiłków nic nie da się dojrzeć, jak również krytykowanie przez tegoż pisarza techniki renowacji obrazów — przemieniającej wiekowe, w swym podnizczeniu auratyczne dzieła, w krzykliwe jaskrawe i połyskliwe obrazy, które tracą wszystkie cechy związane ze swą metryką. Tak więc jednolite światło — z pozoru ułatwiające wnikliwą percepcję, szyba — chroniąca arcydzieło, czy współczesne techniki odnawiania obrazów, okazują się czynnikami cywilizacyjnymi, które niweczą aurę.

Charakterystyczną strategią eseistyki włoskiej jest rozciąganie aury odczutej podczas obcowania z obrazami na pejzaż miasta i okolicy — dzięki literackiemu chwytowi „ekfraz imaginacyjnych” (Hollander 1998) — ujmowany malarsko, na wzór dzieła sztuki.

Poszukiwaniu domniemanych prototypów widoków znanych z obrazów lub wskazywaniu pejzaży podobnych do tych malarskich ponownie stają na przeszkodzie przemiany cywilizacyjne. Wytrwałym tropicielem modyfikacji miast włoskich okazuje się Iwaszkiewicz, który w swych retrospektywnych *Podróżach* uwzględnia również wspomnienia o Italii z lat 20. i który, pielgrzymując przez pięćdziesiąt lat w te same miejsca, mógł widzieć różne oznaki modernizacji, przykładowo zmiany w architekturze miejskiej: wprowadzające dysonans w doświadczeniu poszukiwacza aury pojawianie się, w sąsiedztwie dawnych kościołów i pałaców, budynków nowoczesnych, postrzeganych jako brzydkie. Przyczyną narzekania jest też oczywiście tłum, pośpiech, ruch samochodowy. Warto jednak zauważyć, że podobne utyskiwania odnajdziemy również u Muratowa (m.in. Muratow 2008: 6-7), jednego z głównych autorytetów dla wspomnianych dotąd eseistów, który podróżował po Włoszech w pierwszym dwudziestoleciu XX wieku. Z tej przyczyny owe narzekania jawią się jako pewien topos eseistyki podróżniczej, związany z wspólnym dla wielu autorów projektem szukania dawnej Italii — zawsze mitycznej, zawsze utraconej; identyfikowanej ze stadium nieskażonej jeszcze aury, które przesunąć należałoby do czasów podróży romantyków (wtedy to ukształtował się swoisty mit Włoch — Ugniewska 2011: 11-21). Zjawiskiem, którego z kolei Muratow nie mógł obserwować, była masowa turystyka. Stałą obecność Amerykanów, którzy zaczęli odwiedzać Włochy od około 1925, w bardzo malowniczy sposób obrazuje Iwaszkiewicz. W jego opisach *hippies* przesiadujący na rzymskich placach zyskują rysy Rousseau'owskiego „dobrego dzikusa”. Podobnie Herbert narzeka na obecność turystów-„farmerów”, którzy zamiast patrzeć bezpośrednio, wszystko fotografują, by potem obejrzyć zdjęcia w domowych pieleszach (Herbert 2004: 82). Iwaszkiewicz zauważa też wszechobecność Japończyków i Melanezyjczyków (Iwaszkiewicz 2008: 78).

Po krótkim przeglądzie wspomnianych okoliczności zewnętrznych, które utrudniać mogą głębokie doświadczenie sztuki, warto wskazać liczne strategie eseistów związane z poszukiwaniem remedium na tę sytuację. Strategie te często przypominają zalecenia z turystycznych przewodników, z tym że potraktowane *a rebours*. Iwaszkiewicz przykładowo na czas podróży wybiera listopad — miesiąc, w którym nie ma turystów (Iwaszkiewicz 2008: 141), bo przecież „ludzie tak okropnie przeszkadzają w muzeach” (Tamże: 76). Charakterystyczną praktyką jest tropienie mniej znanych malarzy lub obrazów ukrytych gdzieś na uboczu (np. Herbert relacjonuje auratyczne doświadczenie obrazu *Madonna del parto* Piera della Francesca w maleńkiej, niepozornej kapliczce w Monterchi). Podobnie Iwaszkiewicz w opisie Bazyliki św. Marka bardzo skrótowo opisuje całość świątyni, rozwódzi się zaś nad boczną kaplicą Izydora: „Nie tak tu pięknie i okazałe jak w samej bazylice, ale nie tak oficjalnie i jak gdyby intymnie. Kaplica z tymi późnymi mozaikami przypomina raczej wiejski kościół” (Iwaszkiewicz 2008: 22). Ekspertem od wyszukiwania obrazów, do których dotrzeć można jedynie dzięki ogromnej cierpliwości i niemałej dawce sprytu; dzieł trudno dostępnych, skrytych w kościołach rzadko jedynie otwieranych, jest Bieńkowska i kontynuujący takie poczynania Marek Zagańczyk, piszący przykładowo o oglądaniu długo poszukiwanego dzieła, przechowywanego gdzieś w „zagraconej zakrystii” (Zagańczyk 2005: 39).

Wszystkie wymienione okoliczności, związane ze współczesnym kształtem świata tekstów i świata pozatekstowego, skłaniają do postawienia pytania, czy

w zinstytucjonalizowanym już dyskursie artystycznych podróży do Włoch — nadal przecież kontynuowanym — można zaobserwować pewne ślady wyczerpania, takie namnożenie się cudzych spojrzeń i omówień oraz napór czynników cywilizacyjnych uniemożliwiających pełne doświadczenie obrazu, które sprawiałaby, że niełatwo jest pisać bezpośrednio o dziełach malarskich. Czy przy zamiarze afirmatywnego pisania o znanych obrazach coraz trudniej uniknąć banału? Nieuprawnione byłoby zbyt kategoryczne wypowiedzianie się w tej kwestii, szczególnie w odniesieniu do przyszłości, chciałabym wskazać jednak istotną zmianę w modelu najnowszych włoskich podróży, która mogłaby świadczyć o pewnym przesycie w dziedzinie podróżopisarstwa. Interesującym przykładem najnowszej eseistyki dotyczącej Włoch są *Droga do Sieny* Marka Zagańczyka i *Włoskie miniatury* Adama Szczucińskiego. Choć Włochy jawią się w tych tekstach jako przestrzeń przesiąknięta sztuką, przestrzeń, w której miniony świat dostępny jest jako zakonserwowany (z reguły autorzy ci lekceważą kwestie związane ze współczesnością), to nie same dzieła sztuki i nie doświadczenie ich aury staje się bezpośrednio deklarowanym celem wędrówki. W tym sensie wspomniani eseści kontynuują strategię Iwaszkiewicza, który, mimo głębokiego przywiązania do idei włoskiej peregrynacji, już niemal 50 lat wcześniej pisał jednocześnie wprost o odczuciu znużenia w związku z opisaniami takich wypraw (potwierdza to zaczerpnięte od Heinego motto książki: „Nie ma nic nudniejszego na tym świecie jak czytanie opisów włoskich podróży — chyba produkowanie tych opisów — i tylko w ten sposób autor może uczynić je do pewnego stopnia znośnymi, jeżeli o samych Włoszech postara się mówić jak najmniej”), i twierdził nieco prowokacyjnie, iż podróżowanie po kwiatkach jest zajęciem równie dobrym jak podróżowanie po obrazach (Iwaszkiewicz 2008: 12) oraz napisał: „Boticelli obejdzie się bez mojej pochwały” (Tamże: 226).

Strategia Zagańczyka polega na poszukiwaniu w galeriach, ale też i we włoskich krajobrazach, widoku ukochanej doliny — fantazmatu utworzonego na podstawie oglądanych dawnych malowideł oraz na bazie cudzych opisów krajobrazu, deskrypcji, które podług jego słów, „pozwalają widzieć oczami innych” (Zagańczyk 2005: 8). Szczuciński zaś szuka śladów literatów piszących o sztuce danego miasta w tymże właśnie miejscu (Szczuciński 2008: 11); przykładowo relacjonując wyprawę do Wenecji skupia się na wizytach Josifa Brodskiego. Intertekstualność w owej erudycyjnej eseistyce jest zjawiskiem typowym, ale tu mamy do czynienia z niebywałym zintensyfikowaniem tego fenomenu. Znamienne, iż w dość przewidywalnej strukturze opisów włoskich miast, w momentach relacji, w których zwykle pojawiały się u autorów, takich jak Herbert, Iwaszkiewicz, Karpiński i Bieńkowska, silnie zsubiektywizowane ekfrazy (stanowiące wszak dowody na szukanie własnego głosu!), Zagańczyk zamieszcza kilkakrotnie przytoczenia cudzych opisów. „Widzenie oczami innych” zastępuje więc „widzenie na własną rękę” wychwalane przez Karpińskiego — wypiera odbiór, który z odczytań deskrypcji sformułowanych przez innych autorów czynił jedynie szkołę wnikliwej percepcji, czyli szkołę uczącą przede wszystkim, że najcenniejsze jest doświadczenie indywidualne.

Warto zwrócić uwagę, że obok wspomnianych dwóch nowszych przykładów eseistyki, powielających trasę do Włoch i podkreślających istotne walory wyprawy człowieka Północy na Południe — w celu kulturowej inicjacji bądź odnowienia sił twórczych i życiowych, ostatnio wyraźnie zaznacza się alternatywna trasa literackich

podróży, skierowana również na południe, ale tym razem bardziej na wschód. Odnoszę się w szczególności do tomów Andrzeja Stasiuka (*Jadąc do Babadag* oraz *Dziennika pisanego później*): eseistycznych relacji z wypraw w poszukiwaniu mityzowanej Europy Środkowej, zanurzonej w archaicznej przeszłości. Podobnie jak w odniesieniu do podróży włoskich obserwujemy instytucjonalizację dyskursu (w postaci działalności wydawniczej „Zeszytów Literackich” i ich serii „Podróże”), tak też wspomniane alternatywne wyprawy łączą się z prowadzonym przez Stasiuka wydawnictwem „Czarne”, które, swoją drogą, również posiada serię podróżniczo-eseistyczno-reportażową „Sulina”, dotyczącą Europy (tu została wydana m. in. cytowana książka Dariusza Czaj; warto odnotować, że choć jest to opis podróży po Włoszech, trasa tej wyprawy omija słynne miasta, ich galerie i arcydzieła, omówione zaś zostały, i to z skrupulatnością antropologa kultury, przede wszystkim zjawiska mniej znane: np. rodowód tarantelli czy historia madrygalisty Carla Gesualdo). Dla esejów Stasiuka nader istotne jest prezentowanie specyficznej tożsamości: takiej, która oddala się radykalnie od kreacji obywatela Europy, czy nawet Herbertowskiego „barbarzyńcy w ogrodzie”. Tradycja śródziemnomorska i Zachód nie są już tutaj pozytywnie ocenianym punktem odniesienia. Stasiuk identyfikuje się z tożsamością mieszkańca Europy Środkowej; bliscy są mu Ukraińcy, mieszkańcy krajów bałkańskich, jego mit dotyczy „wyrzutków Zachodu, zdrajców Wschodu” (Stasiuk 2011: 160). Tworząc literackie transpozycje podróży po tych przestrzeniach Stasiuk poszukuje aury przeszłości, często wspominając też o pragnieniu odczucia grozy i autentyczności życia.

Zestawienie dwóch odległych typów podróży może być interesujące, szczególnie, iż postawa autora *Jadąc do Babadag* jako tropiciela archaicznej wspólnoty mieszkańców Europy Środkowej spotkała się z krytyką ze strony jednego z obrońców tradycji śródziemnomorskiej — Marka Zagańczyka, redaktora serii „Podróże” „Zeszytów Literackich”:

Świat Stasiuka kończy się tam, gdzie mój zaczyna, i jest odległy od tego, co sam dla siebie wybrałem [...]. Nie ma u Stasiuka miejsc rzeźbionych wspólną pamięcią. Nie ma tak ważnego dla mnie splotu natury i kultury. Jest to zapis rozpadu, obraz świata w zaniku. Gubię się wśród nazw węgierskich, albańskich, rumuńskich. Żadna mapa mi nie pomoże (Zagańczyk 2005: 77).

Choć owe dwie trasy wędrówek po Europie jawią się jako alternatywne, warto wskazać na cechy wspólne tych projektów eseistyczno-podróżniczych: dystans wobec globalizacyjnych zapędów kultury masowej (co bywa wskazywane jako ogólna właściwość współczesnej eseistyki — Kowalczyk 1990: 31), zanurzenie w historii, poszukiwanie aury i inspirujących doświadczeń, dążenie do poczucia wolności (również z powodu oddalenia się od Polski) — sumując: swoisty eskapizm, polegający często na poszukiwaniu przeszłości zakonserwowanej i zmityzowanej.

Powyższe uwagi stanowią interesujące zaplecze interpretacyjne dla analizy dwóch kolejnych tomów eseistycznych ogłoszonych właśnie w wydawnictwie „Czarne”, czyli zbiorów Wojciecha Nowickiego *Dno oka*, dotyczącego dawnej fotografii, oraz *Salki* (premiera: kwiecień 2013), w której porusza temat, podobnej do Stasiukowej, wyprawy w poszukiwaniu intrygującej inności — głównie na tereny Ukrainy i do krajów bałkańskich. Przemieszczanie się w przestrzeni łączy się u Nowickiego z podróżą w czasie (opisy

starych odbitek w *Dnie oka* również do niej zapraszają), z poszukiwaniem miejsc, w których czas z pozoru nie płynie. Ów związek fascynacji starymi zdjęciami i podróżowania objawia się również w *Jadąc do Babadag* — książce, która, zgodnie z komentarzem samego Stasiuka, zrodzić się miała z oglądania fotografii wykonanej wiele lat wcześniej przez André Kertésza, prezentującej niewidomego skrzyпка („Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii. [...] Dokąd się nie wybiorę, szukam jego [zdjęcia] trójwymiarowych i barwnych wersji i często wydaje mi się, że je znajduję” — Stasiuk 2004: 209-210).

Co istotne, dwa tomy Nowickiego — potraktowane jako teksty komplementarne — posiadają kilka zasadniczych elementów, kluczowych również dla konstrukcji wspomnianych wcześniej esejów włoskich. Są to: rama narracyjna podróży, odniesienie do sztuk wizualnych, a przede wszystkim — poszukiwanie enklaw doświadczenia auratycznego. Nowicki jako zadeklarowany tropiciel „zbiorów na pograniczu cyrku, nauki i pornografii” (Nowicki 2013: 157), przy okazji opisów prowincjonalnych muzeów Europy Środkowej zamieszcza nawet obszerną krytykę zachodniej instytucji słynnych galerii, powtarzając poniekąd, choć w postaci zradykalizowanej, analizowany już tutaj wątek podróżopisarstwa włoskiego:

W tych krajach trochę na uboczu muzea są po prostu inne, one dopuszczają jeszcze takie rozrywki, które gdzie indziej zostały cichcem zabronione. To nie rozległe sale z połową Partenonu ani bombastyczny Luwr, ten Fort Nox sztuki z marmurem i płótnem zamiast złota, w którym ludzie przystają tylko tam, gdzie każe im się zatrzymywać głos ze słuchawek. Bo jeśli nie staną, to na nic ich podróż z daleka. Nawet mniejsze muzea lepszego świata są przecież olbrzymie, te ciągi sal z obowiązkowymi płótnami znanych mistrzów, ale nudnymi, te jakieś Rubensy ze stadem małych wieprzków, te oleje, na których ni to kobiety, ni to śwynie polatują w powietrzu; cóż mam poradzić na to, że z Rubensem sobie nie radzę, bo mnie rozbiera choroba, tak jak nie radzę sobie z wieloma innymi i nie mam ochoty ich oglądać. Muzeum staje się miejscem obowiązku, opresji, tu trzeba dygać grzecznie przed płótnami wymalowanymi na hektary, przed podpisami, przed nazwiskami. A te małe zakurzone zbiory na obrzeżach świata, w rzadko odwiedzanych muzeach są mniej wymuskane, pokazują rzeczy gdzie indziej już nieoglądane, kolekcję krawatów, okulary i syjamskie bliźnięta. Są esencją kraju, który je wydał, ledwie wydobywającego się z błota (Nowicki 2013: 158).

Takie właśnie kolekcje, które zapełniają również i „muzeum wyobraźni” opowiadającego, przypominają raczej gabinet osobliwości, dawne *Wunderkammeren*. Z pewnością przedmioty należące do tych zbiorów, wydają się eseiście *par excellence* auratyczne — związane z konkretnym miejscem i minionym momentem dziejów.

W *Salkach* mimo potępienia powszechnie cenionych ekspozycji arcydzieł malarskich pojawiają się jednak dwa interesujące passusy, zawierające świadectwo odczucia aury roztaczanej przez obraz słynnego twórcy. Pierwsza relacja dotyczy podziwiania *Oszusta z asem karo* Georga de La Toura, *nota bene* — malowidła prezentowanego w Luwrze, i zawiera ekfrazę, w której znać uniesienie („stanąłem (...) przed innym dziełem La Toura, *Oszustem z asem karo*, jednym z tych nieprawdopodobnie przemyślanych rozbłysków malarskiej wirtuozerii, tej feerii kolorów, idących od złota do złota poprzez ugry ciemne i żółte, srebrzystości, oliwki, cynobry i czerń. Czerń jest tu tłem jak tkaniny tworzące

w teatrze czarne pudło i tak jak tam wszystko wzmacnia, kolory, światła, całą tę podejrzaną grę w karty na pierwszym planie i grę spojrzeń” — Nowicki 2013: 162). To przeżycie, wpisujące się w model znany z eseistyki wcześniej opisanych amatorów malarstwa, skonfrontowane zostaje zaraz — z zupełnie odmienną recepcją innego obrazu La Toura, *U lichwiarza*, eksponowanego w lwowskim muzeum, gdzie uwagę zwraca „obtłuczona lamperia, na ścianach i sufitach zacieki” i „mrugająca świetlówka”:

Na obraz La Toura natknąłem się niespodziewanie i właściwie nie był to obraz, ale czarny prostokąt, spękany i wybrzuszony, ledwie wtedy czytelny. Nie potrafiłem odejść. Nokturn La Toura był pokryty dodatkową patyną, oprócz historii malarza i mojej z nim przygody nakładała się nań historia malatury. Wiele przeszła, raz za razem poddawana różnorodnym torturom, aż wzdeła się i załamała pod szerniałym werniksem, gotowa odpaść. Doczytywałem się obrazu pod tą maskującą siatką, przypatrywałem chaosowi spojrzeń, które wzajem do siebie prowadzą i zdradzają nie tylko gwałtowny charakter tego malarstwa, ale też — po raz kolejny — jego przemyślaną strukturę. La Tour z Lwowskiej Galerii Sztuki doskonale oddaje historię miasta, które przechowuje to płótno: w sali pomalowanej na brudnozielono, z zaciekami wody, w kącie wisiało dzieło niewątpliwie warte podróży. (...) Nawet tutejsze muzea były jeszcze jak dotknięte gangreną, opryskliwe i wzbudzające strach (Nowicki 2013: 163).

Z pewnością dzieło to jawi się jako naznaczone aurą, lecz istotny jest fakt, że jakość ta rozwija się ze względu na jawne ślady zniszczenia obrazu (co swoją drogą współgra z przeciwstawianiem się np. Iwaszkiewiczza zbytnej renowacji starych dzieł, czyli procedurze pozbawiającej obraz jego aury!). Podobnie Nowicki pisał o swoim przeżyciu *Ukrzyżowania* Antonella da Messiny w muzeum Brukenthala w Sibiu: „ta wersja od Brukenthala jest pełna spękań i wybrzuszeń i właśnie przez to poruszająca, jako świadectwo losów tego miasta, tego kraju, tych wszystkich krajów, jako przypadkowo powstała mapa zniszczeń (...)” (Nowicki 2013: 161-162). Aura rozwija się tu nie ze względu na ulokowanie obrazu w miejscu pochodzenia, trwanie w historycznym otoczeniu, ale na koleje losu, jakie dzieło przeszło, widoczne w zrujnowanej materii obrazu. Choć jest to innego typu nasiąknięcie przeszłością — dziejami miejsca ekspozycji (Lwowa czy Sibiu), ta cecha również przesądza o wyjątkowości obrazu.

Kluczowy dla niniejszych rozważań okazuje się fakt, iż Nowicki w *Dnie oka* analogicznie pisze o aurze zniszczonych, starych fotografii. W przypadku podartych, nieudanych odbitek według niego „aurę tworzy czas, jaki upłynął od ich wykonania — bo zniszczył, podarł papier, czyli osnuł niedopowiedzeniem. (...) Dla tych pierwotnie niewartych uwagi fotografii entropia jest ratunkiem, skokiem w kosmos obrazów, które ręka kuratora (zbieracza, autora tekstu) wyławia ze śmietnika i wystawia na piedestał” (Nowicki 2010: 173). Eseista deklaruje wprost: „Całe to pisanie po to właśnie: żeby stanąć po stronie obrazów rzeczywistych, więc chropawych” (Tamże: 177), dyskredytując gładkie reprodukcje czy wirtualne obrazy, oderwane od przeszłości, dryfujące bez możliwości powtórnego zakorzenienia. Takie podejście do obrazów fotograficznych oznacza również zgodę na ich nieuchronne blaknięcie (*fading* — por. Michałowska 2007: 140), a w końcu — na ich rozpad, a co za tym idzie — na odejście utrwalonego na kruchym papierze obrazu osób i miejsc w niepamięć, w niebyt. Warto dodać, iż Benjamin, twórca

pojęcia aury znany z dyskredytowania zdjęć jako seryjnych, nierozróżnialnych reprodukcji, podkreślał jednak auratyczność pierwszych, długo naświetlanych portretów (Benjamin 1996: 114-117).

Gdy rozpatruje się współczesną eseistykę o malarstwie i fotografii jako pewien spójny dyskurs, warto również na wspólnotę tych dwóch kręgów pisarstwa spojrzeć od strony historycznych przekształceń. Jeśli przyjmiemy tezę, iż eseista dążący do auratycznego doświadczenia obrazu, w przypadku kontaktu z dziełami malarskimi dawnych epok, współcześnie napotyka wiele trudności — tłumy turystów pstrykających fotografie, mnogość cudzych interpretacji — może uda się ujrzeć coraz intensywniejsze zainteresowanie dawną fotografią jako rodzaj alternatywy: enklawy dla doświadczenia aury w obszarze obiektów wizualnych. Literackim źródłem dla takich rozważań jest właśnie zbiór esejów Wojciecha Nowickiego *Dno oka* oraz tom eseizowanych ekfraz Jacka Dehnela *Fotoplastikon*.

Zaobserwować możemy w tych tomach element zbieżny ze strategią kolekcjonowania obrazów do prywatnego „muzeum wyobraźni” właściwą eseistom interesującym się malarstwem. Autorzy piszący o fotografiach bardzo często przywołują bowiem historię zdobycia konkretnych zdjęć: poszukiwań na pchlich targach, w antykwariatach, na internetowej giełdzie „allegro”. Ich kolekcje są — według słów Nowickiego — „wyłowione ze śmietnika”. W esejach dotyczących malarstwa odpowiednikiem takiego opisywania dziejów pozyskania danej odbitki okazuje się omawianie drogi, którą trzeba było przebyć dla kontaktu z wyjątkowym dziełem malarskim. W obydwu kręgach eseistyki, w relacjach o odszukaniu fascynującego obrazu, pojawia się często refleksja o roli przypadku i przeznaczenia, o zagadkowym splocie czynników, jaki zdecydował o zauważeniu pewnego obiektu.

Przedmiotem zainteresowania Dehnela i Nowickiego są stare odbitki, większość z okresu od około 1880 roku do około 1950; w tym sensie ich eseistyka o fotografii stanowi swoistą podróż w czasie. Impulsem decydującym o wyborze pewnej fotografii do zbiorów nie będzie jednak wyłącznie czas jej powstania, a raczej specyficzne nakłucie wrażliwości kolekcjonera (które często określa się Barthes’owskim terminem *punctum* — Barthes 2008), unikalne doświadczenie, odczucie inności, nowości. Poszukiwanie aury w praktyce często przeradza się w wyławianie tego, co odbiega od współczesnej wrażliwości; czasem są to elementy na skraju dziwactwa, pewne „zamiłowanie do kulawej urody” (Nowicki 2010: 175), z którego czerpią swój początek również i „podróże do zmuszałych krain, do synagog zrównanych z ziemią i do postindustrialnych pobojo-wisk” (Tamże). Katalog tych motywów powiązanych z innością w zbiorze małych próz Dehnela jest szczególnie rozbudowany, nierzadko skojarzyć go można z estetyką kampu (Sontag 1979). Pisarz skupia się na mentalności *belle époque* i czasów dwóch wojen światowych, wyławia zdjęcia usztucznione, robione na pokaz, w przebraniach. Ów „kolonialny koneser” (Zalewski 2010: 263) śledzi różnorakie granice inności: wybiera zdjęcia zdeformowanych ciał, eksponowanie odmienności pod względem rasy czy orientacji seksualnej. Dzięki pracy wyobraźni, swobodnym domysłom często „ożywia” fotografię — dociekając historii przedstawionych nań osób.

Na koniec warto zaznaczyć, że ów wyraźny impuls anachroniczny, wyobraźniowe podróżowanie w przeszłość pod wpływem bodźca wizualnego, jako element łączący

wymienione eseje (zarówno te dotyczące dawnego malarstwa, jak i te omawiające starą fotografię), zakreśla obszar różnorodnych sposobów doświadczania obrazu — często i takich, które nie mają wiele wspólnego z podziwem wobec arcydzieła. Projekt poszukiwania doświadczeń auratycznych oznacza przekroczenie percepcji nastawionej wyłącznie na domniemane piękno czy doskonałość obrazu (choć oczywiście często idzie z nią w parze). W grę wchodzi tutaj — również w przypadku kontaktu z malarstwem — zafascynowanie odmiennością, dziwaczością, a nawet grozą. Kluczowy okazuje się pewien zmysł historyczny, inny wszakże od tego, który zrodził instytucję muzeum — bardzo selektywny, u każdego z eseistów silnie zindywidualizowany.

Bibliografia:

- Adorno Theodor W. (1990), *Esej jako forma*, [w:] tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przekł. K. Krzemień-Ojak, wybór i wstęp K. Sauerland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Barthes Roland (2008), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Benjamin Walter (2011), *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukowalności technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Benjamin Walter (1996), *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór, oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Bieńkowska Ewa (2002), *Co mówią kamienie Wenecji*, Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, Gdańsk.
- Czaja Dariusz (2010), *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Dehnel Jacek (2009), *Fotoplastikon*, Wydawnictwo WAB, Warszawa.
- Herbert Zbigniew (2004), *Barbarzyńca w ogrodzie*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Hollander John (1988), *The Poetics of Ekphrasis*, „Word & Image” nr 4.
- Iwaskiewicz Jarosław (2008), *Podróże do Włoch*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Karpiński Wojciech (2013), *Twarze*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Karpiński Wojciech (2008), *Pamięć Włoch*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Kowalczyk Andrzej S. (1990), *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945-1977 (Vincenz — Stempowski — Miłosz)*, Eterna, Warszawa.
- Kozicka Dorota (1993), *Wędrowcy światów prawdziwych: dwudziestowieczne relacje z podróży*, TAIWPN Universitas, Kraków.

- Malraux André (2005), *Muzeum wyobraźni*, przeł. A. Dziadek, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, pod red. M. Popczyk, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Michałowska Marianna (2007), *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków.
- Muratow Paweł (2008), *Obrazy Włoch. Rzym*, przeł. P. Hertz, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Nowicki Wojciech (2010), *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Nowicki Wojciech (2013), *Salki*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Sendyka Roma (2006), *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Sendyka Roma (2009), *Esej i ekfrazja (Herbert — Bieńkowska — Bieńczyk)*, „Przestrzenie Teorii” nr 11.
- Sontag Susan (1979), *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie”, nr 9.
- Stasiuk Andrzej (2004), *Jadąc do Babadag*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Stasiuk Andrzej (2011), *Dziennik pisany później*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Szalewska Katarzyna (2012), *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Szczuciński Adam (2008), *Włoskie miniatury*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Ugniewska Joanna (2011), *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Zagańczyk Marek (2005), *Droga do Sieny*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Zalewski Cezary (2010), *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków.