

Joanna Szydłowska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

**Słowa, rzeczy, fotografie. Organizacja warstwy
faktograficznej w reportażach obozowych
Karoliny Sulej**

**Words, things, photographs. Organization of the factual
layer in Karolina Sulej's camp reportages**

ABSTRAKT

Tematem artykułu jest sposób organizacji warstwy faktograficznej dwóch książek reportażowych Karoliny Sulej oraz ich kształt genologiczny. Autorka przygląda się codzienności obozów koncentracyjnych i obozów zagłady z perspektywy obecności w nich rzeczy osobistych i ubrań. Tej materialności przypisuje duży potencjał retoryczny, który ma swój kontekst epistemologiczny, estetyczny, etyczny, kulturowy. Zastanowimy się nad doświadczeniem ciała, nad kulturowymi zabiegami związanymi z użytkowaniem rzeczy i ubrań, opiszemy, jak strój komunikuje czas, miejsce, kulturę, kondycję fizyczną i mentalną człowieka. W tekście wykorzystamy metody analizy i interpretacji dzieła literackiego, odwołamy się do doświadczeń wyrosłych na gruncie studiów kulturowych (fashion studies, studia badań nad zagładą).

SŁOWA KLUCZOWE:

Reportaż, obóz koncentracyjny, obóz śmierci, rzeczy, fotografia

ABSTRACT

The subject of this article is the way the factual layer of Karolina Sulej's two reportage books is organized and their genological form. The author looks at the everyday life in concentration and extermination camps from the perspective of the presence of personal belongings and clothes. She attributes great rhetorical potential to this materiality, which has its own epistemological, aesthetic, ethical and cultural context. We will consider the experience of the body, the cultural treatments of things and clothes, and describe how clothing communicates time, place, culture, and the human physical and mental condition. We will adopt the methodology of literary studies as our dominant one, which will be supplemented with the contexts of cultural studies, especially interdisciplinary fashion studies and Holocaust studies.

KEYWORDS:

Reportage, concentration camp, death camp, things, photographs

WSTĘP

Przedmiotem rozważań będą dwie książki reportażowe Karoliny Sulej¹: *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady* oraz *Historie osobiste. O ludziach i rzeczach w czasie wojny*². Celem będzie zbadanie organizacji warstwy faktograficznej w tych tekstach. Odpowiemy na pytanie o charakter wykorzystanych źródeł, ich ekspozycję w tekście, pragmatykę i potencjał poznawczy. Zbadamy, w jaki sposób Sulej opisuje codzienność obozową, którą budują rzeczy osobiste i ubrania. Zrekonstruujemy ich sens kulturowy, estetyczny, psychologiczny³. W reportażach Karoliny Sulej dostrzeżemy narrację otwierającą nowe perspektywy czytania opowieści o przetrwaniu: w deskrypcji materialności, estetyzacji codzienności i w otwarciu się na perspektywę płci.

Rzeczy osobiste i ubrania mają ogromny potencjał retoryczny; będą tu rozumiane jako medium opowieści i klucz do zrozumienia człowieka⁴. Tak definiowane mogą być przedmiotem badań reprezentantów wielu dyscyplin naukowych. Zainteresowanie współczesnej humanistyki statusem rzeczy konkludowało m.in.

¹ Karolina Sulej (ur. 1985) jest pisarką, reporterką i badaczką; publikuje w „Wysokich Obcasach”, tygodnikach opinii i magazynach lifestylowych; w TVP Kultura współprowadziła program „Cappuccino z książką” (z Sylwią Chutnik i Anną Kałużą); z Sylwią Chutnik współtworzyła na YouTube magazyn krytycznoliteracki „Barłóg literacki”. Jest autorką podcastów, w których popularyzuje zagadnienia z zakresu antropologii mody: *Garderobiana*, *Ubrani*, *Antropologiczne szeptki*. Modzie czasów potransformacyjnych poświęciła zbiór reportaży *Modni. Od Arkadiusza do Zienia* (2015). Poszukując nowych form wyrazu artystycznego opracowała scenariusz eksperymentalnej gry narracyjnej *Wanderlust: Travel Stories* (nominacja do Paszportu Polityki 2019), współtworzyła audioserial reporterski *Supernova. Historia Arkadiusza*. Jest autorką reportaży o rozrywce i kulturze popularnej w Ameryce (*Wszyscy jesteśmy dziwni. Opowieści z Coney Island*, 2018), współautorką prac zbiorowych i antologii reportaży. Jest doktorantką w Instytucie Kultury Polskiej UW i absolwentką Polskiej Szkoły Reportażu.

² K. Sulej, *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Warszawa 2020; też, *Historie osobiste. O ludziach i rzeczach w czasie wojny*, Warszawa 2021.

³ Refleksje prowadzone są ze świadomością wagi i wielowątkowości problematyki losów dziedzictwa materialnego Żydów polskich po Zagładzie. Ta sfera zagadnień nie będzie tu podnoszona. Zob. m.in. „Znak” 2017, nr 7 (tu M. Sznajderman, M. Duch-Dyngosz, P. Cywiński).

⁴ W kręgu refleksji o antropologii rzeczy inspirujące były lektury: J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007; K. Pomian, *Historia – nauka wobec pamięci*, Lublin 2006; E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006; J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn 2008; Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska (red.), *Rzecz w kulturze*, Warszawa 2016.

badaniami nad „biografiami rzeczy” (Ewa Domańska) i nad podmiototwórczą mocą przedmiotu (Bjornar Olsen)⁵. Relacja między rzeczami a człowiekiem jest symetryczna. „Tam, gdzie nie ma rzeczy, nie ma też tego, co ludzkie”⁶, pisał Marek Krajewski. Badaczy interesuje labilność statusu przedmiotów implikowana zmianą na poziomie czasu, przynależności, stanu fizycznego, przeznaczenia (nowe definicje kulturowe i sposoby ponownego włączenia do użytku)⁷. Dla Ewy Domańskiej rzeczy są ważnym elementem humanistyki nieantropocentrycznej, która uznaje, że społeczeństwo jest wytworem relacji między ludźmi, ale również między tym, co ludzkie i nie-ludzkie⁸. Inspirowana pracami Bruno Latoura⁹ i Bożeny Shallcross¹⁰ Karolina Sulej sprawdza, jak ubrania i rzeczy codzienne zapisały się w zbiorowym imaginariu Zagłady¹¹. Można przyjąć, że jest to gest wpisujący tę narrację w myślenie o historii ratowniczej w znaczeniu, jakie pojęciu nadała Ewa Domańska. W badaniu reprezentacji Zagłady badaczka wydobyla sens historii afirmatywnej, zorientowanej nie na dokumentację martyrologii, ale na etyczne projektowanie przyszłości.

„budowanie wiedzy jest zawsze działaniem wspólnotowym (często także międzygatunkowym) i choć zazwyczaj pisze/tworzy jedna osoba, to efekt jest wypadkową pracy i inspiracji czerpanych od wielu innych ludzi (i czynników nie-ludzkich), które wpływają zarówno na podejmowany w badaniach temat, ujęcie zagadnienia, jak często i na sam proces pisania/tworzenia”¹².

⁵ E. Domańska, B. Olsen, *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami*, w: J. Kowalewski, W. Piassek, M. Śliwa (red.), dz. cyt., s. 83–100.

⁶ M. Krajewski, *Przedmiot, który ucłowiecza*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 43.

⁷ I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – uowarowanie jako proces*, w: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2005, s. 249–274.

⁸ E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna. Studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 10.

⁹ B. Latour, S. Woolgar, *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills-London 1979.

¹⁰ B. Shallcross, *Rzeczy i zagłada*, Kraków 2010.

¹¹ Interesującym zagadnieniem jest ujrzenie statusu rzeczy i ubrań w perspektywie dyskursu memorialnego wypracowanego na gruncie refleksji badaczy: M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, M. Król (przekł.), Warszawa 2008; J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, A. Kryczyńska-Pham (przekł.), Warszawa 2008; *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, M. Saryusz-Wolska, (red.), Kraków 2009. Szersze przyjrzenie się obecności rzeczy i ubrań jako impulsu do pamiętania i realizacji określonych rytuałów, jako obiektu upamiętniania i pragmatyki instytucji kommemoratywnych wykracza poza ramy prowadzonych tu rozważań.

¹² E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 23–24.

W obliczu nieostrości dystynktywnych cech współczesnego reportażu, skomplikowanych relacji dyskursu literackiego i dziennikarskiego w obszarze gatunku, wysiłków badaczy, by nomenklatura genologiczna nadażyła za opisem nowych dziennikarsko-literackich hybryd reportażowych¹³, coraz śmieiej ewokowany jest pogląd, że za wyznacznik gatunkowy reportażu można przyjąć sytuację komunikacyjną (miejsce publikacji, blurb i inne metatekstowe sugestie genologiczne, pakt faktograficzny). Na okładkach książek Sulej nie ma nazwy gatunku: autorka eksponuje nieostrą formułę „opowieści”. Ale wątpliwości genologicznych nie ma: *Rzeczy osobiste* znalazły się w piątce finalistów nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego za rok 2020¹⁴. Reportaże Sulej pokazują polimorficzność reportażu jako „gatunku agregacyjnego”¹⁵, formy implicitnie „zmąconej”¹⁶. Udowadniają, że reportaż to gatunek skończenie autorski, pozwalający na swobodę stylistyczno-kompozycyjną. O jego literackości może świadczyć humanizm spojrzenia, ponadczasowe interpretacje i estetyzacja świata przedstawionego. W analizie bazować będziemy na dystynkcji kategorii reportażowości (status genologiczny) i reporterskości (metoda pracy z faktami)¹⁷. W tym miejscu decydujemy się na zastosowanie perspektywy literaturoznawczej. Literaturoznawcze narzędzia analizy i interpretacji tekstów reportażowych Karoliny Sulej pozwolą zwrócić uwagę na takie aspekty organizacji komunikatu tekstowego jak: uwikłanie podmiotu mówiącego w sytuację tekstową, kompozycja, ukształtowanie narracji, dramaturgia zdarzeń, obrazowanie, portretowanie, potencjał perswazyjny warstwy językowej, kontekst społeczny, kulturowy i historyczny¹⁸. Ale to nie wyczerpuje znaczeń, jakie niesie

¹³ Przegląd badań w zakresie najnowszych teorii gatunku zob. I. Adamczewska-Baranowska, *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasach postprawdy i zwrotu performatywnego*, Łódź 2020. Zob. też: „Teksty Drugie” (numer tematyczny „Reportaż ponowoczesny” 2019, nr 6); „Tekstualia” (numer tematyczny: „Reportaż: Forma i medium” 2016, nr 4).

¹⁴ *Finałowa piątka 12. Edycji Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego z 20.06.2021 r.*, <https://kapuscinski.info/finalowa-piatka-12-edycji-nagrody-im-ryszarda-kapuscinskiego/> (dostęp 7.03.2022 r.).

¹⁵ K. Frukacz, *Projekt książka. O agregacyjności reportażu*, „Tekstualia” 2016, nr 4, s. 17–29.

¹⁶ C. Geertz, *Zmącone gatunki. Nowa formuła myśli społecznej*, w: tenże, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretacyjnej*, D. Wolska (tłum.), Kraków 2005, s. 56–72.

¹⁷ Cz. Niedzielski, *O teoretyczno-literackich tradycjach prozy dokumentarnej. (Podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966, s. 196 i n.

¹⁸ A. Kaliszewski, E. Żyrek-Horodyska, *Kilka uwag o metodach analizy tekstów dziennikarskich ze szczególnym uwzględnieniem reportażu*, w: A. Szymańska, M. Lisowska-Magdziarz, A. Hess (red.), *Metody badań medioznawczych i ich zastosowanie*, Kraków 2018, s. 113–142.

komunikat reportażowy. Spełnienie reportażu realizuje się bowiem w rzeczywistości pozatekstowej i gatunek ten należy badać z uwzględnieniem perspektyw interdyscyplinarnych, a ostatnio również – intermedialnych¹⁹. Przemysław Czapliński tożsamość gatunkową współczesnego reportażu zamknął w formule „reportażu orientacyjnego”, na równi z literaturą fikcyjną wyrażającego dynamikę zmian w hierarchiach kulturowych²⁰. O zdumiewającej konkluzyjności reportażu nowego wieku badacz pisał następująco:

„Żaden inny gatunek piśmienniczy drugiej dekady XXI wieku nie wstrząsał tak skutecznie zbiorowym stanem świadomości i nie zmuszał do rewizji poglądów na temat: struktury polskiej rodziny i rodzinnej władzy nad dzieckiem; seksualnego i płciowego oblicza polskiego Kościoła katolickiego; wypartej pamięci o relacjach polsko-żydowskich czasów Zagłady; nietrwałości pamięci o relacjach polsko-niemieckich po wojnie; współczesnego sojuszu Kościoła z rynkiem kapitalistycznym i władzą świecką; nasilających się podziałów klasowych, które wspierają odradzanie się faszyzmu...”²¹

WARSZTAT

O specyfice reportażu Karoliny Sulej decyduje dualizm realizowany na trzech poziomach. Jest to więc po pierwsze reprezentacja dwóch książek wyrastających z tego samego namysłu badawczego, uzupełniających się w warstwie poznawczej, ale odmiennych formalnie. Po drugie chodzi o odmianę gatunkową reportażu inspirowanego doświadczeniami eseju i wywiadu. Po trzecie – o metody konceptualizacji świata wyrosłe na gruncie negocjacji narzędzi i technik instrumentarium naukowego i dziennikarskiego. Do tego katalogu *differentia specifica* sama Sulej dorzuca jeszcze tematykę modową – obcą do tej pory polskiemu reportażowi i refleksji nad Zagładą, narzucającą narracji właściwe tematowi kody i język²².

¹⁹ Zob. m.in. E. Żyrek-Horodyska, *Intermedialny reportaż Jacka Hugo-Badera i Filipa Springera*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 372–391; też, *Intermedialny, transmedialny, multimedialny. Reportaż wobec cyfrowej mediamorfozy*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6, s. 251–267.

²⁰ P. Czapliński, *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6, s. 19–41.

²¹ Ibidem, s. 23.

²² *To zależy, odc. 3: Obozowa moda. Z Karoliną Sulej rozm. przepr. Justyna Dźbik*. Podcast wyprodukowany przez Sekielski Brothers Studio (brak daty opublikowania), <https://www.youtube.com/watch?v=s8zeb83Nq8M> (dostęp 17.02.2022).

Instrumentarium naukowe jest tu starannie zamaskowane, ale widoczne na poziomie konceptualizacji faktów, krytycznej analizy źródeł, struktur logicznego wnioskowania, obszerności literatury przedmiotu. Napięcia między logiką naukowego dowodzenia a obrazowością narracji reporterskiej zakończyły się kompromisem. Autorka stworzyła opowieść reportera-antropologa, który jest *cicerone* po trudnej tematyce i po bezmiarze tekstów kultury. Powstała proza gęsta, dynamiczna w zakresie znaczeń, drżąca od emocji ewokowanych przez świadków przeszłości i współczesnego badacza.

„Wykonałam podwójną pracę, bo napisałam tę książkę w dwóch wersjach: akademickiej i bardziej reporterskiej. (...) W wersji reporterskiej, a po prawdzie reporterско-eseistycznej, zależało mi, żeby książka była dostępna do czytania, literacka, ale jednocześnie, by była w niej metoda, sytuująca ją na poziomie doktoratu”²³.

O specyfice reportażu Karoliny Sulej decyduje dualizm realizowany na trzech poziomach.

W zakresie wyborów gatunkowych na uwagę zasługuje eseizacja reportażu i otwarcie się na polifonię głosów interlokutorów. „Wciąż nie wiem, jaki gatunek wybrałam, ale chyba najbliższej prawdy będzie stwierdzenie, że jest to esej historyczny z elementami reportażu”²⁴ – deklaruje Sulej w odniesieniu do pierwszej książki. W *Rzeczach osobistych* autorka czerpała z najlepszych wzorów reportażu problemowego (reżim intelektualny, szerokość kontekstów, multiplikacja perspektyw interpretacyjnych). Tę formułę uzupełniała impresjami eseistycznymi, które potrafiły urastać do rangi autonomicznych szkiców. Powstał faktograficzny patchwork²⁵: pęczniejący od wątków, dygresyjny. Ta obszerność materii źródłowej

²³ *Literacka na czas kwarantanny cz. 3. Z Karoliną Sulej rozm. przepr. Paulina Frankiewicz* z 17.04.2020 r., <https://goyki3.pl/2020/04/17/literacka-na-czas-kwarantanny-cz-3/> (dostęp 7.02.2022 r.).

²⁴ *Moda w piekle. Z Karoliną Sulej rozm. przepr. Robert Rient*, „Przekrój” z 18.10.2020 r., <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/moda-w-piekle-rozmowa-z-karolina-sulej-robert-rient> (dostęp 4.02.2022 r.).

²⁵ J. Trojanowska, *Ubranie to stopklatka w procesie*, „Anywhere” (brak daty opublikowania), <https://www.anywhere.pl/95057/karolina-sulej-ubranie-to-stopklatka-w-procesie> (dostęp 14.02.2022 r.).

i mnogość perspektyw analitycznych sprawiają, że kompozycja całości wydaje się rozsadzać ramy rozdziałów. Struktura *Rzeczy osobistych* jest pomyślana jako kopia temporalnego następstwa losów ubrań i rzeczy od momentu ich pojawienia się na obozowej rampie do sytuacji ich obecnego użytkowania/(nie)pamiętania/marginalizowania/sakralizowania.

Struktura genologiczna *Historii osobistych* jest inna. Sulej zrezygnowała z przeładowanych faktograficznie i poznawczo tekstów o nieostrej proveniencji genologicznej i wybrała strukturę zwartą formalnie, przejrzystą.

Struktura genologiczna *Historii osobistych* jest inna. Sulej zrezygnowała z przeładowanych faktograficznie i poznawczo tekstów o nieostrej proveniencji genologicznej i wybrała strukturę zwartą formalnie, przejrzystą. Jedenaście rozdziałów ma kompozycję trójczłonową. To po pierwsze wywiad (bądź forma pośrednia reportaż-wywiad), który buduje sytuację otwarcia i zakotwicza w czasie i w pamięci. Uzupełniają go dwa mikroeseje poświęcone tematyce związanej modą, która jest dla Sulej uniwersalnym językiem opisu człowieczeństwa. W ich warstwie tytułarnej wyeksponowane są gadżety modowe takie na przykład jak falbanka, spinka, apaszka, torebka z inicjałem. Eseje drukowane są na apli, a więc sygnały graficzne informują czytelnika o zmianie formuły gatunkowej. Druga książka to *sequel*: wyrasta z pierwszej, jest jej uzupełnieniem. Czytane razem, dokumentują labilność perspektyw konceptualizacji. To z jednej strony przejście od szerokiej perspektywy doświadczenia zbiorowego, repetytywnego dla tysięcy ofiar niemieckiego nazizmu (*Rzeczy osobiste*) do mikrohistorii doświadczenia indywidualnego (wywiady ze zbioru *Historie osobiste*). Taki był zamysł tej drugiej pozycji: z bezmiaru bardziej lub mniej anonimowych świadków wyłowić postaci z krwi i kości. Ocalić głosy Ocalonych, pokazać ich życie „po” i „mimo że”.

Sulej mówiła w wywiadach, że wybór perspektywy opisu był dla niej fundamentalnym dylematem warsztatowym. Jaki ton nadać tej narracji, jaki wybrać język, z jakiej perspektywy opowiadać? Jak sprawić, żeby czytelnik mógł „dotknąć

Auschwitz”²⁶. Sulej była świadoma tego, że definiuje nowe pole poznawcze: trudne i dla badacza, i dla reportera. Podejmując namysł nad doświadczaniem ciała, rolą ubrań i rzeczy, nad kulturowymi zabiegami codzienności w sytuacji traumy wiedziała, że nie może strywializować tematu. Nie może też udawać, że wie i rozumie, co czuli autorzy cytowanych świadectw. Na tym niepewnym gruncie zrodziła się koncepcja podmiotu mówiącego: niekoncentrującego na sobie uwagi czytelnika, w niektórych partiach budującego iluzję opowiadania świata bez pośrednika, empatycznego, po reportersku otwartego na nowe doświadczenia, a w partiach eseistycznych – swobodnie wędrującego po kontekstach, uruchamiającego wyobraźnię. Magdalena Piechota rozróżnia „reporterstwo kobiece od męskiego”²⁷. Sulej reprezentuje ten pierwszy model – skoncentrowany na człowieku, doceniający rolę szczegółu i codzienności. W pierwszej książce autorski podmiot mówiący jest niemal transparentny; jego wytłumiona obecność ogranicza się do ekspozycji świata przedstawionego, do selekcji i montażu. Najczęściej przyjmuje pozę rekonstruktora zdarzeń, ale rezygnuje z elementów narracji autotematycznej (spordyczne są wzmianki o dynamice dziennikarskiego śledztwa, o niuansach pracy ze źródłem). W *Historiach osobistych* podmiot autorski jest wyraźniejszy, choć nadużyciem jest pojęcie „nadobecność”, o którym pisał Marcin Cielecki²⁸. Autorski podmiot mówiący jest spoiwem tekstu na wszystkich jego poziomach i gwarantem wiarygodności prezentowanego wycinka rzeczywistości. Prezentuje detale konsytuacyjne (aranżacje wywiadów i ich scenerie), kondensuje wypowiedzi interlokutorów i sięgając po mowę pozornie zależną, konstruuje obszerne opowieści łączące perspektywę zaangażowanego w dialog interlokutora i referującej reporterki. Wchłonięte przez narrację monologi bohaterów (czasem też pytania dziennikarki) rozbijają symetrię struktury tradycyjnego wywiadu, pozytywnie wpływają na atrakcyjność dramaturgiczną całości. Powstaje oryginalna partytura rozmów z Ocalałymi: narracja pełna wypowiedzianych i niewypowiedzianych dramatów, ale także ciepła i nieheroicznej codzienności. „Wywiad jest starciem. W reportażu przeciwnie – liczy się wtopienie, wysłuchanie rozmówcy, nieprzerywanie mu”.

²⁶ *Dotknąć Auschwitz. Z Piotrem Cywińskim rozm. przepr. Marta Duch-Dyngosz*, „Znak” 2017, nr 6, s. 22 – 29.

²⁷ M. Piechota, *W poszukiwaniu zrozumienia: o niedookreśleniu w twórczości reportażowej Ewy Winnickiej*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6, s. 331.

²⁸ M. Cielecki, *Przeszyć Zagładę*, „Nowy Napis” z 03.02.2022 r., <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-137/artukul/przeszyc-zaglade> (dostęp 16.02.2022 r.).

Wywiad to sytuacja dużo uczciwsza, czysta²⁹ mówiła Anna Bikont. Maria Wojtak na marginesie refleksji o wywiadzie prasowym pisała, że największym wyzwaniem jest zmiana układu komunikacyjnego z wypowiedzi „do kogoś” (akt przeprowadzania wywiadu) na komunikat „dla kogoś” (redagowanie tekstu)³⁰. W tych partiach Sulej zdecydowała się odsłonić nieco partyturę swoich emocji, wątpliwości i zdziwień. Igor Borkowski mówi o nakładaniu się perspektyw:

„punktu widzenia i poglądów udzielającego wywiadu na obraz świata, z jakim przychodzi do niego zadający pytania dziennikarz, a potem obie te perspektywy, niejako uśrednione w zbudowanym wspólnie z pytań i odpowiedzi świecie, rzutowane są na perspektywę odbiorczą czytelnika”³¹.

W miniesejach z tomu *Historie osobiste* podmiot mówiący kreuje sytuację intelektualnego fermentu, zgodnie z *credo* Bolesława Micińskiego: „esej nie rozwiązuje problemów, ale je stawia”³². Te teksty to efekt pracy intelektualnej, zapis rozumowania, chwiejności hipotez i siły wyobraźni. Tomasz Wroczyński wskazał na trzy impulsy, które ukształtowały formalne i treściowe wzory eseju czasów odrodzenia³³. Są to: antydogmatyzm, antropocentryzm, sceptycyzm poznawczy. Te figury myślenia reżyserują także teksty Karoliny Sulej. Wykorzystując potencjał epistemologiczny reportażu reporterka opowiedziała historię o człowieku w sytuacji Zagłady na nowo, z nowego punktu widzenia.

Pierwsze akapity *Rzeczy osobistych* otwierają anafory dekonspirujące podmiot mówiący jako postać niedysponującą autorytatywną wiedzą na temat faktów. Mogło być tak, „albo inaczej...”, „albo inaczej...”³⁴ – prowokuje nas autorka i każe być nieufnym wobec wiarygodności (pełności, referencyjności) swojej narracji. A potem pojawia się kolekcja opisów zetknięć z przestrzenią, którą wysiadający z wagonów ludzie zidentyfikują wkrótce jako obóz koncentracyjny lub obóz zagłady. Ich wielość i niekończące się następstwo, różnorodność i paralelność

²⁹ A. Bikont, *Anatomia zbrodni*, w: A. Wójcicka, *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec 2011, s. 142.

³⁰ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 266.

³¹ I. Borkowski, *Współczesny prasowy wywiad dziennikarski : techniki prowadzenia, opracowanie, publikacja*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2011, t. 1, s. 59.

³² B. Miciński, cyt. za K. Dybciak, *Inwazja eseju*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 4, s. 143.

³³ T. Wroczyński, *Esej – zarys teorii gatunku*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 5, s. 25.

³⁴ K. Sulej, *Rzeczy...*, s. 12.

jednocześnie, wzmacniają walor autentyzmu. Reporterski gest scala głosy w jeden chór, indywidualne przeżycia nabierają mocy doświadczenia wspólnotowego. Rysuje się figura bohatera zbiorowego, w której odnajdziemy echa koncepcji Melchiora Wańkowicza³⁵. Autor *Karafki LaFointaine'a* wybierał fakty z biografii prototypów dla uzyskania waloru reprezentatywności („zbiorowy los polski”) i dla uatrakcyjnienia tkanki fabularnej i dramaturgicznej reportaży. Sulej też wybiera fakty: sumuje je, mnoży, konfrontuje, ale nie chce niczego uatrakcyjnić. Powstaje mozaika doświadczeń, kolaż przeżyć.

Pierwsze akapity Rzeczy osobistych otwierają anafory dekonspirujące podmiot mówiący jako postać niedysponującą autorytatywną wiedzą na temat faktów.

Już w pierwszych scenach zapisujących inicjację doświadczenia obozowego zderzają się dwie perspektywy spojrzenia (*Rzeczy osobiste*). Patrzymy z wewnątrz (zza drutów) i z zewnątrz – zza bezpiecznej bariery czasu, okiem współczesnej badaczki-reporterki. W pierwszym przypadku mówią świadectwa Ocalałych; w drugim – mówi ta, która studiuje świadectwa, wsłuchuje się w tembr głosu interlokutorów, a czasem – wchodzi w głowy bohaterów na wzór praktyk spod znaku New Journalism³⁶. Te spojrzenia się wzajemnie dopełniają. Autorytet badaczki w naturalny sposób pcha ją do formułowania uogólnień, katalogowania prawidłowości. Temperament reportera zaś – każe szukać detalu zakotwiczonego narrację w pojedynczym doświadczeniu.

Baza faktograficzna jest imponująca: wspomnienia i relacje, wywiady, powieści, reportaże, strony internetowe, filmy, fotografie, plakaty, rysunki, grafiki, wystawy, ich katalogi i eksponaty, te czki przeróżnych archiwów, listy i podania, notatki z wizytacji miejsc pamięci, folklor miejski i sny bohaterów. *Rzeczy*

³⁵ M. Wańkowicz, *O poszerzenie konwencji reportażu*, w: tenże, *Od Stołpców po Kair*, wyd. 3, Warszawa 1977, s. 17 i n.

³⁶ E. Żyrek-Horodyska, *Portret Nowego Dziennikarstwa w reportażach Huntera S. Thompsona*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2021, nr 8, s. 421–447.

osobiste liczą 450 stron, *Historie osobiste* – ponad 200. Warstwa egzemplifikacyjna – zwłaszcza w pierwszej książce – zdaje się nie mieć końca. Autorka cytuje świadectwa, buduje całe szeregi wypowiedzi świadków pokazujące problem z różnych bądź tożsamych perspektyw. Strategia enumeracji (tekstowe sąsiedztwo podobnych doświadczeń, wspomnień, wrażeń) w *Historiach osobistych* jest monotonna i męcząca. Możemy to czytać jako balast warsztatu naukowego niedostatecznie stanowczo potraktowany na etapie redakcji wydawniczej. Ale może właśnie tak miało być? Oto nużąco powtarzalny zapis doświadczenia Ocalonych, zbiór niedomknięty, programowo rozproszony, niepoddający się logice języka,

**Baza faktograficzna jest imponująca:
wspomnienia i relacje, wywiady, powieści,
reportaże, strony internetowe, filmy, fotografie,
plakaty, rysunki, grafiki, wystawy, ich katalogi
i eksponaty, teczki przeróżnych archiwów, listy
i podania, notatki z wizytacji miejsc pamięci,
folklor miejski i sny bohaterów.**

kwantyfikatorów narracyjności i kompozycji. Przemysław Czapliński pisał: „historia Holocaustu, przedstawiana w dziennikach, zeznaniach, wspomnieniach i wybitnych utworach literackich, to tekst obarczony przekleństwem Penelopy – tekst równocześnie tkany i niszczone. Słowa układają w nim autorzy, a dzieła niszczenia dokonuje niewyraźne – słowa wyługowane z sensu, język wyeksterminowanych znaków, znaki zatrzymywane za bramą wspomnień”³⁷.

FOTOGRAFIE

Ostentacyjnie aliteracki charakter montażu dokumentów znoszą opisy, których proweniencji szukać należy poetyce ekfrazy. Greckie *ekphrasis* to „dokładny opis” (dzieła sztuki) występujący pierwotnie jako element retorycznych i poetyckich

³⁷ P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 18.

wprawek, potem – wyemancypowany gatunek literacki³⁸. Ekfrazą jest deskrypcją obiektu artystycznego, która z jednej strony aspiruje to stworzenia narracji wyposażającej obraz w konteksty i nowe sensy; z drugiej – jest komunikatem o podmiocie dokonującym aktu kontemplacji (kulturowy i społeczny background, wyobrażenia o sobie)³⁹. Poetykę ekfrazy w książkach Sulej ilustrują deskrypcje fotografii: lapidarne bądź rozbudowane, samodzielne bądź wbudowane w większe całości. Wojciech Kudyba pisał o trzech figurach wyrażających relację podmiotu narracji ekfrastycznej wobec opisywanego obrazu: reporter, impresjonista, interpretator⁴⁰. Karolina Sulej korzysta z tych modeli wymiennie.

Rozważając naturę dokumentu fotograficznego, badacze wskazują na 1) skomplikowane relacje zachodzące między autorem, odbiorcą i fotografowanym obiektem; 2) potencjał estetyczny fotografii oraz jej walory dokumentacyjne / naukowe (fotografia jako narzędzie i źródło badawcze). Analizy związków między rzeczywistością a jej fotograficznym utrwaleniem już dawno kazały odrzucić naiwne myślenie o obiektywizmie fotografii dokumentalnej. Badacze mówią o „względności jej odczytywania w kontekście historii, reprezentowanej konwencji, bądź podatności na manipulacje formalne i treściowe”⁴¹. Marianna Michałowska mówi: „dokumentowanie nie jest przepisywaniem rzeczywistości, lecz tłumaczeniem jej na inny język – język obrazu i własny język fotografa”⁴². Kolekcja fotografii stworzona w obu książkach Sulej pokazuje mechanizmy produkcji znaczenia w obszarze zderzeń różnych narracji, emocji, ideologii i estetyk. Fotografie włączane zostają w nowe konteksty, a autor kolekcji (a potem Czytelnik) staje się współtwórcą znaczenia fotografii. Fotograficzna reprezentacja Zagłady w książkach Sulej wymyka się najbardziej oczywistym reprezentacjom. Tematem kolekcji (i całej książki) nie jest śmierć ale trwanie, nie brak lecz posiadanie w sytuacji niedostatku, nie brzydota i chaos ale ocalająca moc ładu kultury. Intencją reporterki był dobór fotografii niekojarzących się wprost z Zagładą i wojną.

³⁸ J. Sławiński, *Ekfrazą*, w: tenże (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, s. 113.

³⁹ T. Radziejewicz, *Od ekfrazy do infrazy*, w: K. Andruczyk, E. Gorlewska, K. Korotkich (red.), *Logos: filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*, Białystok 2017, s. 167–181.

⁴⁰ W. Kudyba, *Trzy żywioły ekfrazy – impresja, hermeneutyka, reportaż*, w: D. Heck (red.), *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazą*, Wrocław 2008, s. 147.

⁴¹ A. Saj, *Zmienna wartość fotografii dokumentalnej*, „Dyskurs” 2009, nr 9, s. 199.

⁴² M. Michałowska, *Dokument – przepisywanie świata*, w: M. Jurkiewicz (red.), *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów*, Warszawa 2006, s. 18.

„Przyjaciółki opalające się na plaży w getcie, Powstanka poprawiająca fryzurę, salon mód w okupowanej Warszawie, ofiara eksperymentów w Ravensbruck uśmiechająca się do aparatu, rubryka o modzie z „Gazety Żydowskiej”. Dopiero mikroesej, który towarzyszy każdemu zdjęciu wyjaśnia, o co w nim chodzi, czemu nie wydaje nam się wojenne, a powinno. Ta książka to więc połączenie filmowych, bohaterских życiorysów niesamowitych ludzi i stopklatek z wojennego czasu, które uzupełniają albo podważają to, co wydaje nam się oczywiste”⁴³.

Wydaje się, że prezentowane w książkach fotografie można rozpatrywać w kategorii „nie-widoków”, pojęcia będącego trawestacją tytułu znanego eseju Susan Sontag (*Regarding the Pain of Others / Widok cudzego cierpienia*). Według redaktorów monografii zbiorowej *Fotoesej. (Nie)widoki cudzego cierpienia*, ta kategoria odnosi się do cierpienia nieuobecnionego w samym przedstawieniu, ale na rozmaite sposoby sugerowanego za pomocą aluzji i odniesień do tego, co poza sceną. Ta strategia angażuje odbiorcę w procedury uzupełniania reprezentacji, uruchamia wyobraźnię, ma również głęboki sens etyczny. To „świadczenie pełnej szacunku dyskrecji: milczącej, refleksyjnej powagi – usiłuje ocalić podmiotowość cierpiących i pokrzywdzonych”⁴⁴. Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska pochylając się nad fotografią wernakuralną żydowskiej dziewczynki na moment przed jej wywiezieniem do Auschwitz, udowadnia, że nie-widok cierpienia bywa okrutniejszy niż widok. Jest bardziej złożony w swym wyrazie bo rodzi się z rozpiętości pomiędzy niewiedzą i nieświadomością fotografowanego obiektu a naszą wiedzą, „kulturowym imaginariem, które podsuwa nam obrazy gór zgolonych włosów, stert odebranych ubrań, hałd butów i bucików”⁴⁵.

Nie znajdujemy u Sulej fotografii rodzinnych. Ich siłę w *Włodziejach pieprzu* (2019) wykorzystywała Monika Sznajderman, a Martin Pollack w *Topografii pamięci* (2017) uzupełnił je fotografią reporterską. Fotografia rodzinna „uobecnia nieobecnych”, zachęca do (re)konstrukcji rodzinnych genealogii i tożsamości,

⁴³ Karolina Sulej o książce „*Historie osobiste*”. Z Karoliną Sulej rozm. przepr. Krystyna Pytlakowska, „Viva” z 22.10.2020 r., <https://viva.pl/kultura/ksiazka/karolina-sulej-o-ksiazce-historie-osobiste-tak-wygladala-rzeczywistosc-wojenna-136020-r1/> (dostęp 4.02.2022 r.).

⁴⁴ P. Jakubowski, B. Pawłowska-Jądrzyk, *Słowo wprowadzenia*, w: P. Jakubowski, B. Pawłowska-Jądrzyk (red.), *Fotoesej. (Nie)widoki cudzego cierpienia*, Warszawa 2019, s. 8.

⁴⁵ M. Szczypiorska-Chrzanowska, „[...] miał dar przepowiadania nagłej śmierci, widział ją nie w twarzach fotografowanych, ale na ich podobiznach”. *Nie-widok cudzego cierpienia w jego fotograficzno-literackie konceptualizacje*, w: P. Jakubowski, B. Pawłowska-Jądrzyk (red.), *Fotoesej...*, s. 104–105.

tworzenia rodzinnych narracji, generowania osobistych relacji z reprezentowaną na fotografii postacią⁴⁶. Sulej nie ma takiego planu. Oto cykl zdjęć rejestrujących wizytę Heinricha Himmlera w obozie Stutthof (23.11.1941), które Sulej ogląda na wystawie. To opis reportażowy, bogaty w szczegól identyfikowany wizualnie (krój oficerskiego płaszcza, materiał, z którego zrobione są baraki)⁴⁷. W opisach zdjęć dokumentujących obecność kobiet w wyzwolonym przez Brytyjczyków obozie w Bergen-Belsen (15.04.1945 r.) więcej jest detali wyrosłych na gruncie kompetencji figur impresjonisty i interpretatora, o których pisał Kudyba. Autorka widzi nie tylko kobiece ciało, ale i jego kulturowe „opakowanie”: strój, emocje, potrzeby⁴⁸. Wizerunki ofiar wyzwolonych właśnie obozów zamyka Sulej w narracji surowej, szukającej wzorów we frazie Tadeusza Borowskiego i Lidii Ostałowskiej (*Farby wodne*). To komunikat estetyczny, kulturowy i etyczny. Sulej zna kody reprezentacji Zagłady. Narrację martyrologii i oskarżenia uzupełnia w sposób ważny. W zmaltretowanych sylwetkach więźniarek antropolożka widzi zawieszenie płci, intymności i wstydu, utratę podmiotowości. „To nie portrety, a jedynie dokumentacja szkód. Kamera wnikliwie studiuje dewastację ciała – wychudzone nogi, łona, piersi. Nikt nie patrzy na fotografowane jak na osoby”⁴⁹. Narracja Sulej przywraca im człowieczeństwo, płęć, podmiotowość.

Na marginesie refleksji o eksperymentalnych technikach artystycznych wykorzystujących fotografię dokumentalne Anna Chromik pisała: „intuicyjnie zwykliśmy lokować fotografię raczej po stronie reprezentacji i metonimii niż metafory, ale to właśnie metonimiczność tego medium pozwala uniknąć nachalnej symbolizacji, która zdaje się zwyczajowo przyjętym decorum realizacji upamiętniających Holocaust”⁵⁰. Jacek Leociak w interpretacjach fotografii dokumentalnych o Zagładzie zdradzał kulisy negocjacji mitów i faktów. Uczył, jak konstruuje się znaczenie z uwzględnieniem perspektywy autora, bohatera, świadka, uczestnika pierwszego i drugiego planu. Pisał o tym, jak „głód wielkich narracji”

⁴⁶ A. Niedźwiedź, *Fotografie domowe w kontekście antropologii wizualnej*, w: J. Barański, M. Golonka-Czajkowska, M. Niedźwiedź (red.), *W krainie metarefleksji. Księga poświęcona profesorowi Czesławowi Robotyckiemu*, Kraków 2015, s. 557–570.

⁴⁷ K. Sulej, *Rzeczy...*, s. 184.

⁴⁸ Tamże, s. 318–320.

⁴⁹ Tamże, s. 320.

⁵⁰ A. Chromik, *Popioły i zbliżenia. Materialność śladów Zagłady w fotografii*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2020, nr 2, s. 82.

kieruje naszym spojrzeniem i pobudza wyobraźnię. „Wielkie narracje globalnej wioski nie mogą być otwarte, nie mogą być fragmentaryczne, nie mogą grzęznąć w popiele. Wprawdzie wiemy, co było dalej, ale chcemy o tym posłuchać jeszcze raz”⁵¹. I Sulej opowiada, zaspakaja nasz „głód wielkich narracji”. W eseju *Sukienka z gwiazdą* ze zbioru *Historie osobiste* autorka rozmyśla na kolekcją zdjęć Willy’ego Georga wykonanych w warszawskim getcie. W sylwetkach kobiet w szykownych sukienkach z żółtą gwiazdą, w uśmiechach i pozach deszyfruje narrację kolonialną zorientowaną na konstrukcję Inności. To egzotyzowanie Innego: żydowskiego, kobiecego, podporządkowanego. Pamiątkowe fotografie wykonane ręką młodego Niemca nie są niewinne. Są demonstracją siły kolonizatora, zawłaszczającą praktyką dyskursywną, która każe fotografowanej twarzy wygiąć się w uśmiechu. „Strach przed oficerem jest dodatkowo wzmacniany dyskomfortem z bycia fotografowanym. To sztuczny uśmiech dla fotografa i wroga jednocześnie”⁵². Sulej odkrywa interakcję między kreatorem aktu a obiektem; łowcą a zwierzyną. Uśmiech i strój kobiet są komunikatem podmiotowości, narzędziem oporu wobec praktyk podporządkowania – mówi nam reporterka. Fotografia tylko pozornie jest zatrzymaniem czasu, uwiecznieniem tego, co przemijalne. Jak dowodzą badacze sztuk wizualnych, kadr fotograficzny „wyjmuje” uchwycony moment z rzeczywistości życia⁵³, zaświadcza o jego finalności i dopiero jako taki otwiera się na percepcyjną aktywność widza. „Chwila ponownie zaczyna żyć. Przedstawione na płótnie postaci chwytają oddech, w ich ustach rodzą się słowa, budowane są nowe konteksty. Zahibernowany czas zaczyna się znowu poruszać”⁵⁴ pisał o ontologii ekfrastyczności Paweł Bernacki.

Tak dzieje się w partiach wyrosłych z kontemplacji fotografii identyfikacyjnych więźniów. Oglądając ogromną kolekcję zdjęć autorka opowiada nam o logice systemu ewidencji zabijającej indywidualizm portretowanego obiektu i unieważniającej potencje artystyczne komunikatu. Autorka lokuje praktykę fotografów

⁵¹ J. Leociak, *Dzieci Holocaustu. Awers i rewers*, w: W. Bolecki, R. Nycz (red.), *Poetyka, polityka, retoryka*, Warszawa 2006, s. 63.

⁵² K. Sulej, *Historie...*, s. 89.

⁵³ R. Barthes, *Foto-szoki*, w: tenże, *Mitologie*, A. Dziadek (przeł.), K. Kłosiński (wstęp), Warszawa 2008, s. 139.

⁵⁴ Por. P. Bernacki, *Przepisać obraz – kilka uwag na temat ekfrazy*, (brak daty publikacji), <http://lyzkamleka.poezja-art.eu/wp-content/uploads/2013/07/ekfrazPrzepisać-obraz.pdf> (dostęp 11.02.2022 r.).

z Auschwitz w konkretnych ramach przestrzeni obozowej (parter bloku 26); analizuje poetykę kadrowania; dekoduje system oznaczeń ewidencyjnych; przygląda się ubraniom i fryzutom, studiuje wyraz twarzy obiektów. Spogląda na kolekcję w ujęciu diachronicznym: widzi zmiany polityki zarządzania obozem, śledzi geografie i dynamikę transportów; „wysokie” / „niskie” numery więźniów zdradzają jej prawdopodobne szczegóły obozowej egzystencji. Podmiot mówiący jest niczym antropolog na stanowisku badawczym, zderza fakty, podstawia zmienne, szuka prawidłowości. To „czytanie biblioteki” jest skazane na hipotetyczność. „Te zdjęcia to jedyne poszlaki ich opowieści. Nie odpowiadają na żadne pytania”⁵⁵. Sulej ucieka się do operacji tekstologicznej zwanej koniekturą. Ta procedura polega na odtworzeniu i uzupełnieniu luk w tekście – z jednej strony; z drugiej – na zawierzeniu swoim domysłom i hipotezom.

„Jeśli fotografia, chwytająca w ruchu pewne obiekty i ich ulotne konfiguracje, podobna jest do klatki filmowej, to pozowane portrety przypominają raczej *tableaux vivants*, spoglądająca w obiektyw osoba miała bowiem świadomość tego, iż oto właśnie przemienia się w obraz, który będzie trwał może nawet wtedy, gdy jej własne życie przeminie”⁵⁶ pisała Dobrawa Lisak-Gębala. Tak stało się z tysiącami postaci z obozowych fotografii ewidencyjnych i z tymi, którzy obóz przeżyli. Ci ostatni, jak dokumentuje Sulej, szturmując po wojnie zakłady fotograficzne demonstrowują fakt jestestwa. Starannie dobierają strój, który wpisuje ich w wolnościową sytuację egzystencjalną, społeczną i kulturową, nade wszystko – nadaje im podmiotowość. Nawet wtedy, a może właśnie wtedy, gdy „wyborem modowym” jest pasiak. Ten nie jest już ubraniem, ale przebraniem, rekwizytem pewnej inscenizacji.

„Dawid jest tym, który przeżył. To go określa, tak chce być utrwalony. Chce znów być podmiotem. To zdjęcie portretowe, nie identyfikacyjne. Pieczęć tożsamości, a nie ślad po klasyfikacji. Kameralny teatr w służbie odzyskania kontroli. Nie podporządkowuje, a bierze w nawias podporządkowanie, unieważnia jego władzę. Dzisiaj taki zabieg nazwalibyśmy subwersją – przechwytywaniem i odwracaniem znaczenia”⁵⁷.

⁵⁵ K. Sulej, *Rzeczy...*, s. 91

⁵⁶ D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 1, s. 94.

⁵⁷ K. Sulej, *Rzeczy...*, s. 331–332.

Archipelagowo rozsiane w materii obu książek opisy fotografii tworzą zapis oryginalnie sprofilowany, bogaty poznawczo. W *Rzeczach osobistych* fotografie są filarami struktur kompozycyjnych bowiem otwierają każdy rozdział. Czarno-białe fotografie sygnowane są podpisem wynikającym ze statusu zdjęcia jako dokumentu. Podpis to „legenda” fotografii, jego niezbędne uzupełnienie – uważa Kazimierz Wolny-Zmorzyński⁵⁸. W prasie to zwykle tekst lapidarny, niesamodzielny, o różnym stopniu złożoności składniowej, wchodzący w skomplikowane relacje z komunikatem wizualnym⁵⁹. Podpisy fotografii w *Rzeczach osobistych* mają strukturę bardziej złożoną. Fundamentalna funkcja informacyjna jest uzupełnia-

Archipelagowo rozsiane w materii obu książek opisy fotografii tworzą zapis oryginalnie sprofilowany, bogaty poznawczo. W *Rzeczach osobistych* fotografie są filarami struktur kompozycyjnych bowiem otwierają każdy rozdział.

na funkcją ekspresywną i impresywną; słowa kierują uwagę czytelnika na analizowany w rozdziale problem. Badaczka pisze: „tytuły współczesne są pod względem budowy bardziej samodzielne i coraz częściej nie opisują tego, co widać na zdjęciu, ale stanowią tekst, który tylko ilustrowany jest zdjęciem, pełniącym funkcję obrazującą, estetyczną, perswazyjną”⁶⁰. Zdjęciu niemieckiej strażniczki towarzyszy podpis inicjujący rozprawę o fascynacji figurami zła:

„Nadzorczyń SS Irma Grese w areszcie w Celle, 1945 rok. Podczas jej procesu dziennikarze, zanim opiszą jej zbrodnie, zawsze rozpoczynają od poinformowania w co jest ubrana. Żadna gazeta nie pomija jej urody. Zostaje ochrzczona mianem pięknej Bestii, Anioła z Piekieł, Królowej SS”⁶¹.

⁵⁸ K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007, s. 72.

⁵⁹ Por. Kategoryzację zaproponowaną przez J. Szyłko-Kwas, *Fotografia prasowa a podpis – ujęcie typologiczne*, „Studia Medioznawcze” 2917, nr 4, s. 137–150.

⁶⁰ M. Krauz, *Relacja tekst-obraz. O podpisach pod zdjęciami w prasie. Struktura, funkcje, składnia*, w: I. Hofman, D. Kępa-Figura (red.), *Współczesne media, Gatunki w mediach. T. 1. Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, Lublin 2017, s. 462.

⁶¹ K. Sulej, *Rzeczy*, s. 221.

Wybory ikonograficzne w *Historiach osobistych* są inne. Obejmują dwie kategorie: 1) małe gabarytowo zdjęcia portretowe przedstawiające bohaterkę/bohatera tekstu; 2) fotografie społeczne, artystyczne, produktowe, reklamowe. Są wśród nich portrety i sceny rodzajowe, części garderoby, wnętrza i plenery, skany tytułów prasowych, a nawet dzieło sztuki malarskiej i kadr z filmu. Wszystkie pozbawione podpisów. Susan Sontag upominała się o poetykę podpisów fotografii nieograniczających horyzontów percepcyjnych odbiorcy: „podpis jest tylko pewną interpretacją, z konieczności zawężającą wymowę zdjęcia”⁶². Roland Barthes pisząc o reklamie i fotografii prasowej wspominał o dwóch funkcjach przekazu językowego wobec przekazu ikonicznego 1) zawiązanie (objaśnianie treści i ukierunkowywanie dróg interpretacji; 2) złuzowanie (uzupełnianie się słowa i obrazu)⁶³. W *Historiach osobistych* Sulej zrezygnowała z podpisów fotografii w tekście głównym i cały ciężar warstwy tekstowej przeniosła do części bibliograficznej (*Opisy i źródła zdjęć*). Dzięki temu zabiegowi fotografie zakotwiczone w określonej rzeczywistości, mają szansę przesunąć swoje znaczenie z funkcji informacyjnej na poetycką i wyeksponować konotacje metaforyczne. Tak czytelnik może dekodować fotografie włosów na pocztówce, sceny rodzajowe z wnętrza salonu modowego czy sylwetki eleganckich kobiet na ulicy warszawskiego getta. Aleksandra Ubertowska na marginesie refleksji o fotografiach sprzed Zagłady w *Ghost of Home. The Afterlife of Czernovitz in Jewish Memory* Marianne Hirsch zwracała uwagę na to, że ich współczesny odbiór rodzi się na styku tego, „co widziane” z tym, „co wiedziane” o mających nastąpić wydarzeniach. Ten dysonans funduje różnice między pokoleniami, między wczoraj a dziś, pamięcią i postpamięcią. Podejmując namysł nad współczesną postmemorialną reprezentacją Zagłady badaczka mówi „prawda mieści się właśnie w braku, pustym miejscu lub niejasnych strzępach obrazów (...) Dochodzi tu do zerwania zasady ekwiwalencji, do naruszenia spójnego systemu reprezentacji, który „zalepia”, poznawczo oswaja grozę.

⁶² S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 101.

⁶³ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 293–295 i n. https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1985-t76-n3/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1985-t76-n3-s289-302/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1985-t76-n3-s289-302.pdf (dostęp 12.02.2022 r.).

Podstawy nowej etyki widzenia w odniesieniu do Zagłady ustanawiają zatem: anty-mimetyzm, brak oczywistego odniesienia, estetykę fantomu⁶⁴.

RZECZY I UBRANIA

Można przeczytać reportaże Sulej jako narrację wpisującą się w te obszary posthumanistyki, które zajmują się stosunkiem do ciała i materii. Sulej pisze o doświadczeniu ciała, o kulturowych zabiegach związanych z użytkowaniem rzeczy i ubrań, o „robieniu codzienności” – w najbardziej ekstremalnych warunkach obozowych. Te praktyki reporterka wiąże z pojęciem mody rozumianej w duchu *fashion studies* jako namysł nad tym, jak strój komunikuje czas, miejsce, kulturę, kondycję fizyczną i mentalną człowieka. W jednym z wywiadów Sulej mówi: „interesuje mnie moda rozumiana antropologicznie, moda jako sposób naszego posługiwania się ubraniami w celu tworzenia tożsamości, relacji międzyludzkich, opowiadania o sobie”⁶⁵.

Ta perspektywa aprioryzuje doświadczenie codzienności przemilczanej w narracjach zmaskulinizowanego dominującego dyskursu o Zagładzie: nieheroicznej, somatycznej, seksualnej, intymnej. To herstory, w której płęć mają nie tylko oprawcy i więźniowie, ale cierpienie i okrucieństwo, wstyd, nagość, brud, płynny ustrojowe. Upadek estetyki po Auschwitz skonstruował Teodor Adorno, stąd też pytania o estetykę w Auschwitz muszą wydać się prowokacyjne⁶⁶. Sulej mówi, że dopiero książka byłej więźniarki Marii Jezierskiej *Moda w Auschwitz* ośmieliła ją do poszukiwań, które udokumentować miały, że moda nie jest ekscysem czasów dobrobytu, fanaberią uprzywilejowanych. Troska o ciało jest niezbywalnym elementem człowieczeństwa, orientuje wybory związane z potrzebą bezpieczeństwa, estetyką, higieną, poczuciem godności – mówią narracje obozowe Sulej.

Tim Edensor rozpatrywał status przedmiotów w perspektywie płci kulturowej, tożsamości etnicznej i narodowej, klasy i regionu. „Poprzez swoją fizyczną

⁶⁴ A. Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 283–284.

⁶⁵ *Założyłam, że jeśli napotkam opór wśród byłych więźniów i więźniarek, zarzucę pracę nad książką. Z Karolą Sulej rozm. przepr. Mike Urbaniak*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 20.10.2020 r., <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177333,26414142,karolina-sulej-zalozylam-ze-jeśli-napotkam-opor-wsrod-bylych.html> [dostęp: 4.02.2022].

⁶⁶ Na temat obciążeń etycznych narratywizacji i estetyzacji Zagłady zob. I. Kowalczyk, *Estetyzowanie Holocaustu?* „Artmix. Sztuka, feminizm, kultura wizualna” z 11.02.2008, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4139> (dostęp 12.02.2022 r.).

obecność w świecie, w konkretnych miejscach i momentach czasu, rzeczy podtrzymują tożsamość, stanowiąc część matryc relacyjnych elementów kulturowych, wliczając praktyki, reprezentacje i przestrzenie, które gromadzą przedmioty”⁶⁷. Sulej opisuje, jak rzeczy i ubrania generują określone zachowania psychiczno-behawioralne, ekonomiczne, językowe, memoryzacyjne. „Ubranie bywa rekwizytem, lustrem, pomocą, przeszkodą, maską, zbroją, manifestacją. Opowiada o władzy i podległości. Wolności i bezpieczeństwie”⁶⁸ – mówi nam Sulej. Pisze o tym, jak akcesoria i ubrania strukturalizują i wyrażają władzę, budzą strach i pożądanie; mają moc lub obdzierają z mocy. Takie są sensy opowieści o napięciach między pasiakiem a mundurem – dwoma najmocniejszymi strojami w historii mody. Pierwszy – stygmatyzował, upokarzał, anonimizował; drugi – obdarzał nadludzką mocą, czynił nietykalnym, wpisywał w silną wspólnotę, wyrażał ideologię. Sulej tłumaczy mechanizmy, które spowodowały, że pasiak stał się „kostiumem zbiorowej pamięci o Zagładzie”⁶⁹; wyjaśnia fascynacje strojami oprawców i oprawczyń, w których splatają się percepcja okrucieństwa i zachwyty dla kształtu estetycznego ubrania. Ta ambiwalencja ma swój wymiar historyczny, ideologiczny i etyczny, o czym przekonał nas wiele lat temu w *Krótkiej historii pewnego żartu* Stefan Chwin. Obozowe doświadczenia były bardzo różne, ale „w powojennej narracji bardzo zredukowane lub uśrednione, choć było ich pełno we wspomnieniach. Przykrył je pasiak jako relikwia, ikona, silny symbol cierpienia, znak graficzny horroru, oglądany jednak bez zrozumienia jego natury”⁷⁰. Sulej tłumaczy historię pionowych i poziomych pasów jako wzoru na ubraniu dokumentując pragmatykę naznaczania, segregowania, kontrolowania, penalizacji, ale też higieniczności (szlafroki w pasy, ochrona przed brudem niearyjskiego świata). Pokazuje, jak rzeczy i dbałość o ciało stawały się elementem mitów kulturowych i etnosterotypów (antysemicki motyw kulturowy żydowskiej dekadencjonalnej *femme fatale*); jaka była ich droga z wiktyimizacyjnego doświadczenia obozowego do popkultury. Partie pracy poświęcone obecności rzeczy i ubrań w kulturze masowej, w pornografii,

⁶⁷ T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Agata Sadza (tłum.), Kraków 2004, s. 140.

⁶⁸ K. Sulej, *Rzeczy*, s. 422.

⁶⁹ Tamże, 347.

⁷⁰ *Moda w piekle. Z Karoliną Sulej rozm. przepr. Robert Rient*, <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/moda-w-piekle-rozmowa-z-karolina-sulej-robert-rient> (brak daty opublikowania), (dostęp 4.02.2022 r.).

rekonstrukcjach historycznych, w pamiętaniu i upamiętnianiu pokazują labilność i ambiwalencję sensów tkwiących w artefaktach kultury materialnej, ale uprzątniają też ciężar aparatu pisania etycznego o obozach i Zagładzie, na co słusznie zwrócił uwagę Wojciech Szot⁷¹.

„Nie ma innej terażniejszości jak przeszłość”⁷² twierdził Elias Canetti. Rzeczy i ubrania w narracji Sulej są medium, które pozwala do tej przeszłości się zbliżyć. Reporterka bierze na warsztat narracje dobrze utrwalone w repertuarze świadectw Zagłady i takie, wobec których walor świadczenia nie był oczywisty – noszące ślady napraw, poplamione krwią i upchane w magazynach pasiaki. Były nie-me, odłączone od ciała, anonimowe, pozbawione emocji, które towarzyszyły ich użytkowaniu. U Sulej rzeczy i ubrania stają się nośnikami znaczeń i pamięci, depozytariuszami narracji o tym, co wydarzyło się „tam i wtedy”. Włosy, buty, pasia-ki, chustki to metonimie odsyłające do konkretnych bohaterów. Mówi ich tekstura i kolor. „Plamy, ściegi, przeszycia łąty, dziury, sploty – ubrania są gęste od informacji, jeśli tylko zna się ich język”⁷³. Ale jest też sens „tu i teraz”: ubrania i rzeczy jako znak wydarzenia i pamiętania o nim. Sulej z uwagą przygląda się ekspozycjom muzealnym, śledzi ich modyfikacje na przestrzeni lat, zastanawia się nad logiką zmieniających się paradygmatów polityki pamięci historycznej, praktyk muzealnych, presji współczesnego turystyki. Uwagi Sulej każą przywołać nieco tylko wcześniejsze reporterskie obserwacje Lidii Ostałowskiej (*Farby wodne*, 2011) i Marcina Kąckiego (*Oświęcim. Czarnej zima*, 2020) na temat statusu postmemorialnych artefaktów oraz wytwarzania nowych miejsc pamięci.

Sulej uchwyciła przemianę, jaka dokonana się w relacjach między człowiekiem a przedmiotem w sytuacji Zagłady. Bożena Shallcross pisała w tym kontekście o urzeczowieniu człowieka i spotęgowanej waloryzacji przedmiotu⁷⁴. Tę pierwszy stan opisuje utratę podmiotowości i autonomii więźnia / więźniarki; nienegocjowalny deficyt władzy, wiedzy i języka. Zewnętrznymi znakami inkluzji do świata obozowego jest narzucony strój, wytatuowany numer, fryzura, język, którego trzeba się szybko nauczyć. Dowartościowanie (fetyszyzacja) przedmiotów

⁷¹ W. Szot, *Pamięci ubrań. I była moda w Auschwitz* <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,26522518,pamieci-ubran-i-byla-moda-w-auschwitz.html> z 1.12.2020, (dostęp 4.02.2022 r.).

⁷² E. Canetti, *Prowincja ludzka. Zapiski 1942–1972*, Maria Przybyłowska (tłum.), Wrocław 1996, s. 143.

⁷³ Rzo, s. 385.

⁷⁴ B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.

zapisana jest na poziomie ich znaczenia, wytwarzania, używania, konfiskowania, przerabiania, rozdawania, utylitaryzacji, narratywizowania, pamiętania. Sulej rekonstruuje świetnie zaprojektowany niemiecki mechanizm pracy z rzeczami i ubraniami – doskonały na poziomie pragmatyki, procesualności i języka. Ta bezwzględna logika obiegu i recyklingu jest konfrontowana z chaosem obozowej ontologii ubrań i rzeczy. Tu rządzą przypadkowość, dekompozycja, niedopasowanie i absurd. W sposobie, w jaki posługujemy się rzeczami Edensor widział doświadczenie o naturze zmysłowej⁷⁵. U Sulej rzeczy i ubrania mają swoją fakturę i zapach, przechowują i kształtują pamięć ciała, mają ciężar. Rzeczy i ubrania projektują rutynę codzienności (higiena, obrona), stwarzają zachowania (naprawianie, przerabianie, zabawa w pokaz mody), orientują język (frekwencja słów); strukturalizują przestrzenie (Kanada, poetyka magazynu i sterty). Obozowe „rewie mody”, frazy wyjęte z improwizowanych żurnali modowych były cytatem z dawnego świata, z normalności. Ale służyły też do ujarznienia absurdu świata obozowego (co – przy zastrzeżeniu wszelkich różnic – przypomina praktykę, po jaką sięgnął Ryszard Kapuściński pisząc w *Cesarzu* o absurdalnej logice autorytarnej monarchii).

ZAKOŃCZENIE

Współczesny reportaż literacki poszerza granice genologiczne tradycyjnie przypisane tej formie komunikacji. Odchodzi od linearności narracji na rzecz poetyki fragmentu i niedomknięcia, eksperymentuje na płaszczyźnie językowej, dopuszcza elementy zmyślenia, sięga po zróżnicowane kanały komunikacji z odbiorcą śmiało zmierzając w stronę intermedialności. Jak zawsze – sięga po ważne społecznie problemy. Dziś społeczne i kulturowe imaginarium myślenia o Zagładzie strukturalizuje kategoria postpamięci ukonstytuowana sytuacją generacyjnego (egzystencjalnego, epistemologicznego, psychologicznego) oddalenia potomków Ocalonych od Zagłady⁷⁶. Współczesny odbiorca zapośrednicza wiedzę o tamtym świecie poprzez kulturę i sztukę. Książki, dzieła sztuk wizualnych, ekspozycje

⁷⁵ T. Edensor, dz. cyt., s. 141 i n.

⁷⁶ M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Mass. London 1997. W języku polskim zob. też, *Pokolenie postpamięci: piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie* (fragmenty), M. Rychter (przekł.), w: P. Piszczatowski (red.), *Języki milczenia: literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, s. 14–63.

muzealne zapraszają do przemyślenia Zagłady od nowa⁷⁷. Kultura i sztuka coraz śmieiej próbują zmierzyć się ze skonwencjonalizowanymi przedstawieniami Zagłady. Silna jest obecność topiki Holocaustu w kulturze popularnej: „Może to oznaczać fascynację faszystowską supremacją siły i przemocy z uwzględnieniem nazistowskich emblematów i prowadzi do kiczu, pustej zabawy ignorującej konteksty historyczne i moralne. Ale może też skutkować inspirującym wykorzystaniem metod oraz narzędzi właściwych kulturze niskiej przez kulturę wysoką”⁷⁸ twierdzi Sławomir Buryła. Brunon Latour wierzył, że rzeczy nie tylko wyrażają rzeczywistość społeczną, ale mogą także generować działania społeczne – np. kreując aktywną intelektualnie i mentalnie postawę wobec Minionego. Książki reportażowe Karoliny Sulej do takiej aktywności inspirują.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczewska-Baranowska I., *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasach postprawdy i zwrotu performatywnego*, Łódź 2020.
- Barański J., *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007.
- Barthes R., *Foto-szoki*, w: tenże, *Mitologie*, A. Dziadek (przeł.), K. Kłosiński (wstęp), Warszawa 2008; *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3.
- Bikont A., *Anatomia zbrodni*, w: A. Wójcicka, *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec 2011.
- Borkowski I., *Współczesny prasowy wywiad dziennikarski : techniki prowadzenia, opracowanie, publikacja*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2011, t. 1.
- Buryła S., *Topika Holocaustu : wstępne Rozpoznanie Świat Tekstów*, „Rocznik Słupski” 2012, nr 10.
- Canetti E., *Prowincja ludzka. Zapiski 1942–1972*, Maria Przybyłowska (tłum.), Wrocław 1996.
- Chromik A., *Popioły i zbliżenia Materialność śladów Zagłady w fotografii*, „Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura” 2020, nr 2.
- Czapliński P., *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6.
- Czapliński P., *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Domańska E., *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.

⁷⁷ R. Kostro, K. Wójcicki, M. Wysocki (red.), *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, Warszawa 2014.

⁷⁸ S. Buryła *Topika Holocaustu : wstępne Rozpoznanie Świat Tekstów*, „Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 151.

- Domańska E., *Historie niekonwencjonalne. Refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
- Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna. Studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3.
- Domańska E., Olsen B., *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami*, w: J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn 2008.
- Dotknąć Auschwitz. Z Piotrem Cywińskim rozm. przepr. Marta Duch-Dyngosz*, „Znak” 2017, nr 6.
- Dybciak K., *Inwazja eseju*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 4.
- Edensor T., *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Agata Sadza (tłum.), Kraków 2004.
- Frukacz K., *Projekt książka. O agregacyjności reportażu*, „Tekstualia” 2016, nr 4.
- Geertz C., *Zmącone gatunki. Nowa formuła myśli społecznej*, w: tenże, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretacyjnej*, D. Wolska (tłum.), Kraków 2005.
- Hirsch M., *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Mass. London 1997; *Pokolenie postpamięci: piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie* (fragmenty), M. Rychter (przekł.), w: P. Piszczatowski (red.), *Języki milczenia : literatura o traumie i postpamięci Zagłady*.
- Jakubowski P., Pawłowska-Jądrzyk B. (red.), *Fotoesej. (Nie)widoki cudzego cierpienia*, Warszawa 2019.
- Kaliszewski A., Żyrek-Horodyska E., *Kilka uwag o metodach analizy tekstów dziennikarskich ze szczególnym uwzględnieniem reportażu*, w: A. Szymańska, M. Lisowska-Magdziarz, A. Hess (red.), *Metody badań medjoznawczych i ich zastosowanie*, Kraków 2018.
- Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, w: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2005.
- Kostro R., Wóycicki K., Wysocki M. (red.), *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, Warszawa 2014.
- Kowalewski J., Piasek W., Śliwa M. (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn 2008.
- Krajewski M., *Przedmiot, który ucłowiecza*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3.
- Krauz M., *Relacja tekst-obraz. O podpisach pod zdjęciami w prasie. Struktura, funkcje, składnia*, w: I. Hofman, D. Kępa-Figura (red.), *Współczesne media, Gatunki w mediach. T. 1. Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, Lublin 2017.
- Kudyba W., *Trzy żywioły ekfrazy – impresja, hermeneutyka, reportaż*, w: D. Heck (red.), *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazy*, Wrocław 2008.
- Latour B., Woolgar S., *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills-London 1979.
- Leociak J., *Dzieci Holocaustu. Awers i rewers*, w: W. Bolecki, R. Nycz (red.), *Poetyka, polityka, retoryka*, Warszawa 2006.
- Lisak-Gębala D., *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 1.
- Michałowska M., *Dokument – przepisywanie świata*, w: M. Jurkiewicz (red.), *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów*, Warszawa 2006.

- Niedzielski Cz., *O teoretyczno-literackich tradycjach prozy dokumentarnej. (Podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966.
- Niedźwiedź A., *Fotografie domowe w kontekście antropologii wizualnej*, w: J. Barański, M. Golonka-Czajkowska, M. Niedźwiedź (red.), *W krainie metarefleksji. Księga poświęcona profesorowi Czesławowi Robotyckiemu*, Kraków 2015.
- Pawłowska-Jądrzyk B., Dąbrowska D., (red.), *Rzecz w kulturze*, Warszawa 2016.
- Piechota M., *W poszukiwaniu zrozumienia: o niedookreśleniu w twórczości reportażowej Ewy Winnickiej*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6.
- Pomian K., *Historia – nauka wobec pamięci*, Lublin 2006.
- Radziejewicz T., *Od ekfrazy do infrazy*, w: K. Andruczyk, E. Gorlewska, K. Korotkich (red.), *Logos: filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*, Białystok 2017.
- Saj A., *Zmienna wartość fotografii dokumentalnej*, „Dyskurs” 2009, nr 9.
- Shallcross B., *Rzeczy i zagłada*, Kraków 2010.
- Sławiński J., *Ekfrazy*, w: tenże (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002.
- Sontag S., *O fotografii*, Warszawa 1986.
- Sulej K., *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Warszawa 2020; *Historie osobiste. O ludziach i rzeczach w czasie wojny*, Warszawa 2021.
- Szczypiorska-Chrzanowska M., „[...] miał dar przepowiadania nagłej śmierci, widział ją nie w twarzach fotografowanych, ale na ich podobiznach”. *Nie-widok cudzego cierpienia w jego fotograficzno-literackie konceptualizacje*, w: P. Jakubowski, B. Pawłowska-Jądrzyk (red.), *Fotoesej. (Nie)widoki cudzego cierpienia*, Warszawa 2019.
- Szylko-Kwas J., *Fotografia prasowa a podpis – ujęcie typologiczne*, „Studia Medioznawcze” 2017, nr 4.
- Ubortowska A., *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
- Wańkiewicz M., *O poszerzenie konwencji reportażu*, w: tenże, *Od Stołpców po Kair*, wyd. 3, Warszawa 1977.
- Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.
- Wolny-Zmorzyński K., *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007, s. 72.
- Wroczyński T., *Esej – zarys teorii gatunku*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 5.
- Żyrek-Horodyska E., *Intermedialny reportaż Jacka Hugo-Badera i Filipa Springera*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5.
- Żyrek-Horodyska, *Intermedialny, transmedialny, multimedialny. Reportaż wobec cyfrowej mediamorfozy*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6.
- Żyrek-Horodyska E., *Portret Nowego Dziennikarstwa w reportażach Huntera S. Thompsona*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2021, nr 8.

Netografia

- Bernacki P., *Przepisać obraz – kilka uwag na temat ekfrazy*, (brak daty publikacji),
- Cielecki M., *Przeszyć Zagładę*, „Nowy Napis” z 03.02.2022 r., <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-137/artykul/przeszyc-zaglade> (dostęp 16.02.2022 r.).

- Finalowa piątka 12. Edycji Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego* z 20.06.2021 r., <https://kapuscinski.info/finalowa-piatka-12-edycji-nagrody-im-ryszarda-kapuscinskiego/> (dostęp 7.03.2022 r.).
<http://lyzkamleka.poezja-art.eu/wp-content/uploads/2013/07/ekfrazaprzepisac-obraz.pdf> (dostęp 11.02.2022 r.).
- Karolina Sulej o książce „Historie osobiste”. Z Karoliną Sulej rozm. przepr. Krystyna Pytlakowska, „Viva” z 22.10.2020 r., <https://viva.pl/kultura/ksiazka/karolina-sulej-o-ksiazce-historie-osobiste-tak-wygladala-rzeczywistosc-wojenna-136020-r1/> (dostęp 4.02.2022 r.).
- Kowalczyk I., *Estetyzowanie Holocaustu?* „Artmix. Sztuka, feminizm, kultura wizualna” z 11.02.2008, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4139> (dostęp 12.02.2022 r.).
- Literacka na czas kwarantanny cz. 3.* Z Karoliną Sulej rozm. przepr. Paulina Frankiewicz z 17.04.2020 r., <https://goyki3.pl/2020/04/17/literacka-na-czas-kwarantanny-cz-3/> (dostęp 7.02.2022 r.).
- Moda w piekle.* Z Karoliną Sulej rozm. przepr. Robert Rient, „Przekrój” z 18.10.2020 r., <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/moda-w-piekle-rozmowa-z-karolina-sulej-robert-rient> (dostęp 4.02.2022 r.).
- Szot W., *Pamięci ubrań. I była moda w Auschwitz* <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,26522518,pamieci-ubran-i-byla-moda-w-auschwitz.html> z 1.12.2020 (dostęp 4.02.2022 r.).
- To zależy, odc. 3: Obozowa moda.* Z Karoliną Sulej rozm. przepr. Justyna Dźbik. Podkast wyprodukowany przez Sekielski Brothers Studio (brak daty opublikowania), <https://www.youtube.com/watch?v=s8zeb83Nq8M> (dostęp 17.02.2022.).
- Trojanowska J., *Ubranie to stopklatka w procesie*, „Anywhere” (brak daty opublikowania), <https://www.anywhere.pl/95057/karolina-sulej-ubranie-to-stopklatka-w-procesie> (dostęp 14.02.2022 r.).

Biogram

Dr hab. Joanna Szydłowska, prof. uczelni – olsztynianka, pracuje w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Zajmuje się geneologią dziennikarską oraz medialnym i literackim zapisem doświadczeń pogranicza kulturowego. Jest autorką monografii reportażu polskiego (*Warmia i Mazury w reportażu polskim w latach 1945–1980. O tożsamości bohaterów, miejsc i zdarzeń*, Olsztyn 2001), pracy o sposobach kreacji dyskursu o ziemiach włączonych do Polski w wyniku rozstrzygnięć II wojny światowej (*Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur* (1945–1989 Olsztyn 2013) oraz zbioru szkiców o pograniczu polsko-niemieckim (*Kostiumy, figury, dekoracje. Szkice z pogranicza*, Olsztyn 2018). Opracowała tomy antologii reportażu i felietonów; jest redaktorką kilku prac zbiorowych.

ORCID: 0000-0002-2038-2283