



Zofia Rydet po latach

1978-2018

pod redakcją Stefana Czyżewskiego i Mariusza Gołąba

**Zofia Rydet po latach
1978-2018**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Zofia Rydet po latach 1978-2018

pod redakcją

Stefana Czyżewskiego i Mariusza Gołęba



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2020

CYKL WYDAWNICZY

ZOFIA RYDET. DZIEDZICTWO KULTUROWE I EKSPERYMENT FOTOGRAFICZNY

Stefan Czyżewski – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Mariusz Gołąb – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Teorii Literatury, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

REDAKTOR NAUKOWY CYKLU

Mariusz Gołąb

RECENZENT

Andrzej Bator

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

WYWIADY PRZEPROWADZILI

Stefan Czyżewski, Tomasz Ferenc, Mariusz Gołąb, Karol Józwiak, Andrzej Różycki

TRANSKRYPCJE WYWIADÓW

Tomasz Ferenc, Edyta Janiak, Karol Józwiak, Maria Pawlicka

PRZYPISY TRANSKRYPCJI WYWIADÓW

Stefan Czyżewski

OPRACOWANIE JĘZYKOWE / LAYOUT, SKŁAD I ŁAMANIE

Mariusz Gołąb

KOREKTA

Anna Sońta

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Ilustracja na okładce: fot. Piotr Wołyński

Redaktorzy składają podziękowania Fundacji im. Zofii Rydet, Autorom, Uczestnikom wywiadów oraz Spadkobiercom za udostępnienie zdjęć zamieszczonych w książce

© Copyright by Authors, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Książka wydana w ramach grantu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pn. „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” Rozwój 2b

ISBN 978-83-8142-628-2

e-ISBN 978-83-8142-949-8

SPIS TREŚCI

Mariusz Gołąb

Wspólnota spojrzenia
i doświadczenie fotograficzne
/ 7

PRZYBLIŻENIA

Marianna Michałowska

Zofia Rydet - dzieło w procesie
/ 19

Adam Mazur

Być może największa
polska fotografka.
Problematyka badań nad życiem
i twórczością Zofii Rydet
/ 33

Bogdan Konopka

Zofia Rydet - Oblaskawianie czasu
/ 49

Mateusz Palka

Trzy świadectwa
Zapisu socjologicznego
Zofii Rydet
/ 59

Waldemar Śliwczyński

Myśląc o Zofii Rydet
/ 69

HISTORIE MÓWIONE

Tomasz Tomaszewski

Moment decydujący
/ 79

Sławomir J. Magala

Rzeczywistość to potok zdarzeń...
/ 93

Anna Beata Bohdziewicz

Lubiłam Panią Zosię, ona też mnie lubiła...
/ 107

Waldemar Jama

Zosia zawsze miała dobre pomysły...
/ 127

Jerzy Piątek

Świeci Pani na wprost...
/ 141

Paweł Pierściński

*Tego się nie da porównać
z innymi rzeczami...*
/ 147

Henryk Pieczul

*Wnętrze stare, zabytkowe,
a w środku telewizor.
To dla Pani Rydet było perełką...*
/ 159

Krzysztof Jurecki

Zofia Rydet w moich wspomnieniach
/ 165

Krzysztof Cichosz
Spacer z wędrowcem
/ 177

Adam Sobota
Ikoniczną formą jest człowiek...
/ 187

Stefan Wojnecki
Powiedziała, że nie chce zniknąć...
/ 207

Piotr Wołyński
Balsamowanie czasu
/ 211

Irena Gałuszka
To, co najważniejsze, dokument czasu...
/ 225

Lech Lechowicz
*(Nie) tylko Autorka zapisów
socjologicznych...*
/ 229

Józef Robakowski
Musiła uzyskać to, co chciała...
/ 249

Piotr Tomczyk
Sama wychodziła komuś naprzeciw...
/ 263

Zbigniew Tomaszczuk
Fotografia generatywna
/ 273

Wojciech Prażmowski
*Patrz, patrz, my mamy to wszystko
w środku...*
/ 295

Wiesław Głowacz
Tak wiele dla polskiej fotografii...
/ 307

Bogusław Saucha
Krystyna Twardowska-Saucha
Uczyła nas patrzeć...
/ 311

IMPRESJE I WSPOMNIENIA

Zdzisław Pacholski
O Zosi Rydet
/ 325

Leszek Jerzy Pękalski
Zosia...
/ 335

Witold Węgrzyn
*Aparat fotograficzny przepustką do
świata innych ludzi, czyli rozważania
na temat twórczej pasji Zofii Rydet*
/ 349

Wojtek Wieteska
*Dlaczego chcesz mi pokazać to,
czego nie chcę zobaczyć?*
/ 357

Indeks osób
/368

Mariusz Gołąb

WSPÓLNOTA SPOJRZENIA I DOŚWIADCZENIE FOTOGRAFICZNE

Książka ta jest wynikiem prac prowadzonych w latach 2016–2019 przez zespół grantu pt. *Zofia Rydet – Dziedzictwo kulturowe i eksperyment fotograficzny*. Projekt został zrealizowany na Uniwersytecie Łódzkim w ramach „Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki” Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Obecny zbiór wywiadów, artykułów i wspomnień o artystce otwiera cykl czterech tomów, na który składają się także opracowania monograficzne: *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna* (Jakub Dziewit, Adam Pisarek), *Zapisy pamięci. Historie Zofii Rydet* (Tomasz Ferenc, Karol Józwiak, Andrzej Różycki) oraz *Obraz, obiekt, narracja – Zofia Rydet* (Stefan Czyżewski, Mariusz Gołąb). Tytułowe określenie *po latach* zapowiada trzy powiązane ze sobą problemy podejmowane w pracach grantu.

Zakres dat wskazanych w tytule jest nieprzypadkowy. Pierwsza z nich wyznacza początek *Zapisu socjologicznego*. W fotografiach z 1978 roku odnaleźć można cechy założeń kompozycyjnych i tematycznych, które Zofia Rydet zastosuje w kolejnych latach pracy nad cyklem. Niepublikowane dotąd negatywy, z których trzy tysiące zostało zdigitalizowanych w czasie prac grantu, ujawniają wieloletni proces artystycznych przemyśleń autorki nad ostatecznym kształtem pomysłu. Przemyślenia te towarzyszyły wcześniejszym pracom/okresom twórczym o odmiennych założeniach stylistycznych. Przykładem może być *Świat wyobraźni Zofii Rydet*. Zastosowana w nim technika fotomontażu i związany z nią język wizualnych metafor wydaje się znacznie odbiegać od werystycznego *Zapisu socjologicznego*. Widoczna różnica stylistyczna nie zniechęca jednak wielu autorów publikowanych tu tekstów, by szukać w obu pracach polskiej fotografiki głębszych powiązań formalnych. Tak jest np. w przypadku Mateusza Palki, który widzi związek między kolażem „wyobraźni” Rydet a jej *Zapiskiem...* w podobnym im myśleniu kategoriami cyklu i opowieści. Ujawnianie tego typu podobieństw

w syntetyzującej perspektywie większości prezentowanych tu wypowiedzi pozwala myśleć o *Zapisie...* jako sumie doświadczeń sygnalizowanych kolejnymi etapami stylistycznymi tej twórczości. Lektura prezentowanych w książce wypowiedzi ujawnia ukryty słownik pojęć estetycznych, jest rodzajem nigdy nieopublikowanej, a wywiedzionej z dzieła i biografii poetyki immanentnej Zofii Rydet, z tą jednak różnicą, że głosów udzielają jej teraz dodatkowo, tzn. wraz z dziełem, inni, znający ją dobrze artyści (np. Waldemar Jama czy Józef Robakowski).

Biografia jest jednym z wątków, które powracają w zamieszczonych tu wypowiedziach. Upominanie się o pełną biografię i ukazanie jej związków z dziełem widoczne jest już w części *Przybliżeń*, w artykule Adama Mazura. Problem rekonstrukcji biografii, pośród innych zagadnień, podejmuje także jedna z wyżej wymienionych monografii, *Zapisy pamięci. Historie Zofii Rydet*. Głosy rozmówców można rozumieć w tym wypadku również jako materiały źródłowe do historii życia artystki. Zgromadzone teksty wywiadów wraz z wieloaspektowymi pracami grantu pozwalają jednak, poza wskazaniem potrzeby dalszego opracowania przede wszystkim przedwojennego okresu biografii, postawić jeszcze jedną tezę. Jeśli w *Przybliżeniach* biografia pojawia się jako postulat badawczy, to w części wywiadów i wspomnień pełni ona funkcję „aspektu estetycznego”. Różnica polegałaby na tym, że w tym przypadku biografia nie jest konieczna jako źródło kontekstowe do badania historycznego, ale współtworzy sam komunikat artystyczny. Najlepiej chyba oddaje ten problem stwierdzenie Waldemara Jamy „U niej to zafunkcjonowało”, ujmujące fenomen twórczości Rydet. Deiktyczne „to” w połączeniu z cechą dynamizującą działanie wskazuje na pewną możliwość, która nie zawsze się sprawdza. Możliwość ta ujawnia się u nielicznych tylko artystów, dla których przyjęło się określenie „osobnego”. Osobnymi byli Rafał Wojaczek, Halina Poświatowska czy Miron Białoszewski. Szczególnie ze względu na tego ostatniego, jako jedno z jego słowotwórczych odkryć, stosuje się określenie „sobąpisanie”, gdy pojawia się szczególnie splot tematycznego i egzystencjalnego zaangażowania biografii w proces twórczy. Opisy niewielkiego mieszkania, a w nim malutkiej łazienko-ciemni, które było miejscem do życia i pracy, pojawiające się regularnie w prezentowanych tu wypowiedziach, świadczą o takiej właśnie potrzebie mówienia o „Zosi” jako osobie. W tym jednym z nielicznych przypadków artystycznych biografii „to zafunkcjonowało”. Wobec skromnych środków do prowadzenia tak rozległego, kilkunastoletniego projektu artystycznego, o czym mówią m.in. Tomasz Tomaszewski i Zbigniew Tomaszczuk, twórczość ta w pełni mogła zrealizować się jako egzystencjalne

„sobą-fotografowanie”, gdzie biografia jest autorskim przeżyciem, ujawnionym wizualnie „światem uczuć i wyobraźni”, aspektem estetycznym fotografii.

Droga pokonywana przez Rydet od obrazów-metafor wcześniejszego cyklu do potwierdzanego sobą w corocznych wyprawach fotograficznych, z konsekwencją podkreślaną przez rozmówców *Zapisu socjologicznego*, ma wiele wspólnego z ewolucją procesu twórczego Białoszewskiego. U tego poety w podobnym czasie do tego, w którym Rydet zaczyna prace przygotowawcze do swojego pomysłu, widać stopniowe pozbywanie się poetyckich ozdobników na rzecz radykalnej narracji prozatorskiej, wykorzystującej zasłyszane frazy codziennego życia. Zastanawiając się nad autorskimi cechami twórczości Rydet, wielu rozmówców widzi w „niedostatkach” warsztatu świadomy wybór artystyczny, który ma pozwolić na zbliżenie się do fotograficznego tematu (m.in. Tomasz Tomaszewski, Zbigniew Tomaszczuk). Wspólną cechą tekstów Białoszewskiego z drugiego okresu jego twórczości, podzielonych na tomy opatrzone odrębnymi tytułami, jest stopień relacji między klasycznym układem wersyfikacyjnym a narracyjną swobodą tematu i związanego z nim zapisu. Niezależnie od większej lub mniejszej przewagi jednego z nich, gdzie różnica między jednym a drugim aspektem zawsze będzie rozpoznawalna graficznie, Białoszewski prowadzi swoją narrację rozłożoną na lata. Przejawia przy tym dbałość o kompozycyjne wyodrębnianie z narracyjnego *continuum* cykli, którym nadaje cechy gatunkowej tożsamości. Podobnie postępuje Rydet, prowadząc archiwizujące prace nad materiałem fotograficznym, z którego wyodrębnia mniejsze całości tematyczne, np. *Kobiety na progach* (m.in. Marianna Michałowska, Mateusz Palka). Ten problem charakterystycznej kompozycji, podzielonej na cykle widoczne zarówno w *Świecie wyobraźni...*, jak i *Zapisie...*, pojawia się także w zgromadzonych w książce tekstach krytycznych i rozmowach jako jedna z głównych cech tej twórczości. Anna Bohdziewicz wspomina m.in. o zainteresowaniu Rydet różnorodnymi motywami tematycznymi z myślą o ich wykorzystaniu w przyszłych kompozycjach fotograficznych.

Zestawienie z Białoszewskim pozwala dostrzec, że zarówno cykliczność, jak i stopniowe pozbywanie się przez obu twórców metafor ograniczonych do krótkiej frazy artystycznej (jeden wiersz – jedna fotografia) na rzecz narracyjnego towarzyszenia codziennemu życiu, a szczególnie jego zmarginalizowanym aspektom, ma jeszcze jedną funkcję. Wzorcowym przykładem cyklu, który pojawia się w literaturze europejskiej na początku XX wieku, jest wielotomowe dzieło Marcela Prousta. Francuski pisarz prowadził swoją pracę z podobnym

oddaniem jak polska fotografka przez ostatnią część życia. W tym znaczeniu jest to więc dzieło potwierdzone biografią. Badacze podkreślają także szczególne znaczenie fazy przygotowawczej w twórczości Prousta. Wcześniejsze jego prace są świadectwem stopniowego pozbywania się wyobraźniowych nawarstwień wcześniej zdobytej erudycji literackiej (działalność krytycznoliteracka) i artystycznej (historia sztuki, muzyka). Wiele zgromadzonych w książce wypowiedzi podkreśla obecne u Rydet pragnienie uczestnictwa i zainteresowanie wszystkimi aktualnymi w tamtym czasie nurtami fotografii, od Kieleckiej Szkoły Krajobrazu – Paweł Pierściński, Jerzy Piątek, przez fotomontaż – Leszek Jerzy Pękalski, Jama, Palka, po nurt konceptualny i autotematyczny eksperyment fotograficzny – Robakowski.

Większość autorów zgodnie wskazuje na wyjątkową niezależność Rydet w podejmowaniu artystycznych decyzji. Argumentem, który pojawia się często w tych ocenach, jest sprzeciw artystki wobec uczestnictwa w działaniach sztuki, które byłyby potwierdzeniem zaleceń ówczesnej władzy. Poza tym politycznym wyjaśnieniem twórczego sprzeciwu zestawienie z literackimi biografiami Prousta i Białoszewskiego pozwala wskazać także na artystyczne i kulturowe aspekty decyzji Rydet. Z tej perspektywy „niedoskonałe” kadrowanie, „płaskie” światło flesza i za wąski, niedoświetlony obszar sceny to wynik pozbywania się metafor zbyt silnie motywowanych charakterystyczną tradycją estetyczną wcześniejszego okresu twórczości. Cechy te, pośród innych rozwiązań formalnych i tematycznych, pojawiają się z taką regularnością w prezentowanych tu wypowiedziach, że trudno je traktować jako wynik niedopatrzania czy braku świadomości twórczej. Takie ujęcie stałoby w sprzeczności z inną cechą wielokrotnie podkreślaną przez rozmówców, która wskazuje na precyzję utrwalonego w obrazie spojrzenia i konsekwencję w dążeniu do osiągnięcia zamierzonego efektu. Dążenie to jest wpisane w estetyczny proces „sobąpisania”. Świadomość obrazu kształtuje się u Rydet przy aktywnym uczestnictwie w życiu artystycznym epoki, udziale w licznych sympozjach, dyskusjach i wystawach, o czym opowiada m.in. Piotr Tomczyk. Należy przy tym pamiętać o podstawowej zasadzie awangardy, która mówi, że naruszenie estetycznej reguły jest próbą otwarcia nowej drogi artystycznej i nowej perspektywy widzenia-rozumienia po stronie odbiorcy. Tak można tłumaczyć uwagi Bogdana Konopki i Adama Mazura o swoiście rozumianej „konsekwentnej nieaktualności” formalnej w tej twórczości. Naruszenie normy w aktywnym kontakcie z życiem fotograficznym epoki byłoby potwierdzeniem przez Rydet jej świadomości reguł sztuki oraz ich przekraczania w artystycznym geście. W tym

przypadku wyzwanie artystyczne jest zarazem egzystencjalnym wyznaniem: „bo teraz już wszystko wolno, a ja muszę umierać...” (cyt. za Pękalski).

Wyjście poza argument polityczny interpretacji wskazuje jeszcze na dwie kwestie. Przywołany wcześniej na zasadzie kulturowego odniesienia przykład twórczości Białoszewskiego pozwala dostrzec u Rydet podobny proces obrazowego oczyszczenia z odziedziczonych wraz z formatem erudycji metaforycznych idiomów sztuki. Znakiem rozpoznawczym tego procesu, jak powiedziano, jest ostatecznie powstanie artystycznego cyklu bliskiego egzystencjalnie sprawom codziennego życia i losów zwykłego człowieka. Tu ujawnia się drugie znaczenie tytułu książki, w którym *Zapis socjologiczny* widziany jest jako suma dotychczasowych artystycznych zabiegów Rydet. Są one eksperymentowaniem na drodze „sobąfotografowania”, która realizuje się przez cykl wizualny. Potwierdzeniem procesualnego charakteru tego eksperymentu mogą być wymowne terminologiczne propozycje służące określeniu istoty *Zapisu...*, od *happeningu* proponowanego przez Konopkę po wahania Sławomira Magali między sztuką *performance'u* a instalacją.

A skoro mowa o tekstowym znaczeniu cyklu fotograficznego Rydet wraz z eksperymentalnym poszukiwaniem, to nasuwa się jeszcze jedna możliwość odczytania, która łączy obie tendencje. Odstępstwa estetyczne popełniane przez Rydet, przeważnie tłumaczone dążeniem do prostoty ujęcia, jeśli bierze się pod uwagę tylko sam blisko dwudziestoletni cykl, tracą swoją jednoznaczną wymowę, gdy spojrzy się na *Zapis socjologiczny* jako dopełnienie wcześniejszych etapów tej twórczości. Wtedy jednoznaczność zaczyna ujawniać swój ciemny styl metafor i symboli w grze z prostotą tego finalnego przesłonięcia. Tu ujawnia się drugie znaczenie „sobąfotografowania” jako obrazowego „zapisu” świadomości artystki, który staje się materiałem i estetycznym pomysłem ustawionym refleksyjnie i krytycznie wobec oficjalnych tendencji ówczesnej kultury i sztuki, nabierając cech fotograficznego *l'écriture feminine*. To co ukryte, ujawnia się w procesie przemieszczenia sensu i naruszeniu estetycznej normy, zachęcając odbiorców do emocjonalnego udziału w niekończącym się procesie Derridiańskiego odraczania i uzupełniania znaczenia. Proces ten, poza artystycznym działaniem fotograficznej semiozy, wytwarzającej obrazowe symbole, tutaj jest równocześnie empatycznym upominaniem się o drugiego człowieka. Stąd bierze się pragnienie ciągłości cyklu angażujące w swoje zadanie kolejne pokolenia odbiorców i zachęcające do czynnej kontynuacji. Argument polityczny byłby kolejnym potwierdzeniem oficjalnej historii kultury

i obowiązującej estetyki, a ten rodzaj wyjaśnienia ograniczyłby się w najlepszym razie do uznania dla awangardowego gestu sprzeciwu. Rydet proponuje coś więcej, projekt antropologiczny, który wykracza poza zmieniające się mody obowiązującej kultury. To z pewnością przywilej spojrzenia z marginesu oficjalnej kultury wpisany w *l'photographie feminine* Rydet, nawet w imię jawnego odstępstwa od estetycznych tendencji epoki. Takie ujęcie tłumaczy też pojawiający się w prezentowanych tu wypowiedziach problem „spóźnienia” w wyborze estetyki (np. surrealna poetyka kolaży Rydet). Nie tyle byłoby to spóźnienie, co wybór i rekombinacja artystycznych możliwości związanych z różnymi tendencjami fotograficznymi w procesie odraczania sensu rozciągniętego na własny czas „sobąpisania” i na kolejne pokolenia odbiorców.

Droga artystyczna Rydet i Białoszewskiego, w której biografia splota się z dziełem jako przetworzony temat, wskazuje na potrzebę niezależnego określenia własnych poszukiwań twórczych. Z drugiej jednak strony podobieństwa te świadczą o wykształconej w podobnych warunkach wspólnocie doświadczeń i nowym rodzaju uniwersalnej tendencji artystycznej. Wynika ona, jak się wydaje, z głębszej potrzeby kulturowej, widocznej w egzystencjalnej fotografii Rydet, i pojawia się zazwyczaj w warunkach kryzysu. Zdolność widzenia, tak często powracająca w refleksjach zgromadzonych w książce, to zarazem zdolność Rydet do odczuwania i przekazywania własnych spostrzeżeń za pośrednictwem dzieła sztuki. Z podobnym kryzysem mamy do czynienia także dzisiaj w warunkach szybko zachodzących od lat 90. XX wieku industrialnych przemian oraz związanym z tym procesem zanikania dotychczasowych form reprezentacji zbiorowej i jednostkowej tożsamości zakodowanych w polskiej przestrzeni publicznej. Świadkiem fali tego rodzaju przemian, ówczesnej ustrojowej „globalizacji” obserwowanej na polskiej wsi, była Zofia Rydet. Wątek ten ujawnia się także w wypowiedziach autorów, m.in. Waldemara Śliwczyńskiego, Adama Soboty oraz wspomnianych wcześniej Konopki i Palki, którzy zwracają uwagę na problem tła i związaną z nim funkcję rzeczy utrwalonych przez Rydet. Dziś zmiany te w podobnie radykalnym wymiarze dotyczą nie tylko wsi, ale także miejskiej przestrzeni. W tym znaczeniu, tzn. z powodu nietrwałej symbolicznej reprezentacji wizualnego doświadczenia – przedmiotowego „tła”, można rozumieć fenomen ponownego zainteresowania twórczością Rydet. Dowodem na to jest zarówno pragnienie pogłębionego osobistego odbioru, przyjemność oglądania fotografii Rydet (Palka), jak i potrzeba podejmowania podobnych działań zaangażowanego społecznie „zapisu”. Píše o nich Michałowska, dając

przykład wspólnego projektu Agnieszki Pajączkowskiej oraz Fundacji im. Zofii Rydet. Jednym słowem, poza argumentem politycznym ujawnia się w spojrzeniu Rydet także głębsza diagnoza antropologiczna, której wybranym aspektom poświęcone są kolejne z wymienionych na wstępie książek. Zmiana kulturowa znajduje potwierdzenie w estetyce cyklu *Zapisu...*, uzasadniając jego narracyjną funkcję jako powieści rzeki i zadania, które Rydet pozostawia odbiorcy, aktywizując jego uwagę i zaangażowanie.

Wraz z wymienionymi wcześniej problemami badawczymi, estetycznymi zależnościami między twórczym eksperymentem i biografią oraz antropologicznym wymiarem *Zapisu...*, końcowa data tytułu ujawnia trzeci, najbardziej czytelny, jak się wydaje, problem książki, a także całego projektu. Wobec braku syntetycznych opracowań badawczych, na który zwraca uwagę Mazur, układ książki wynika z potrzeby rekonstrukcji historycznie uwarunkowanych modeli recepcji tej twórczości. Relacjom między warsztatowymi problemami fotografii Rydet a podejmowanymi przez nią tematami poświęcono miejsce także w ostatniej z przygotowywanych publikacji pt. *Obraz, obiekt, narracja – Zofia Rydet*. 2018 rok jest końcową datą prowadzonych badań terenowych oraz zgromadzonych w ich czasie „zapisów” filmowych i fotograficznych.

Problemom warsztatu, biografii oraz kulturowych tematów poruszanych w książce towarzyszy wątek podróży z Zofią Rydet, omawiany przez ich uczestników, m.in.: Bohdziewicz, Pękalskiego, a także Irenę Gałuszkę, Henryka Pieczula, Jerzego Piątka. Na uwagę zasługuje tutaj wypowiedź Piotra Wołyńskiego, którą uzupełnia opublikowany po raz pierwszy materiał fotograficzny. Pełni on funkcję reportażu dokumentującego sposób pracy artystki. Podobne znaczenie mają też ikonograficzne wspomnienia o Zosi... Pękalskiego, a także fotografie Bohdziewicz dołączone do wywiadu przez redaktorów książki.

W większości fotografie prezentowane w książce są autorskim wyborem dokonanym przez Rozmówców. Ze względu na przyjętą formę fotoeseju należy więc traktować ten materiał jako wizualny aspekt autorskich, osobistych perspektyw interpretacyjnych. W tym znaczeniu zarówno zamieszczone fotografie, jak i towarzyszące im wypowiedzi to obiektywizujący opis twórczości i osoby Zofii Rydet. Z drugiej jednak strony publikowane wypowiedzi same stają się w tym przeglądzie świadectwem epoki, tworzących ją zdarzeń i problemów, materiałem do dalszych badań poświęconych autorce i temu okresowi w polskiej kulturze. Ważnym nurtem wizualnego i utekstowionego uczestnictwa twórczości Rydet w kulturze jest wątek działań kuratorskich omawiany m.in. przez

Sobotę, a także Krzysztofa Cichosza, Krzysztofa Jureckiego i Lecha Lechowicza. Uzupełnia go ujęcie Wiesława Głowacza, autora filmu dokumentalnego poświęconego postaci Zofii Rydet, a także relacja wieloletnich znajomych i sąsiadów, Bogusława Sauchy i Krystyny Twardowskiej-Sauchy.

Wzajemne relacje między poziomem krytycznego opisu i artystycznym ujęciem najlepiej ilustruje część *Impresje i wspomnienia*. Będąc próbą rekonstrukcji prywatnej pamięci o Zofii Rydet, umieszczone tam teksty wykraczają poza zjawisko emocjonalnej reprezentacji oraz pamięciowej rekonstrukcji, a stają się już przetworzonymi przez świadomość odbiorców i uczestników świadectwami należącymi do poetyki odbioru. Co ważne, proces odbioru dotyczy wypowiedzi artystów, stając się tym samym problemem intertekstualnego przetworzenia i artystycznego oddźwięku we własnej praktyce twórczej. W tym jednak przypadku, poza analityczną sugestią możliwych strategii dyskursywnych: stylistycznej akceptacji, polemicznego odróżnienia lub włączenia do własnej twórczości fotograficznej na prawach cytatu, widoczne jest też inicjowanie innego zjawiska, związanego z medialnym przekładem wizualnego źródła na tekst. Próbę tego rodzaju poświadcza np. szczególnie wyraźnie wypowiedź Wojtka Wieteski, w której ujawnia się tendencja do poszukiwania pojęciowych reprezentacji w formie rozwiniętych obrazów literackich. Prezentowane teksty, szczególnie z części drugiej i trzeciej, ukazują proces mówienia obrazami i widzenia za sprawą dialogu z formatem kulturowym ustanowionym przez Zofię Rydet. Dlatego nie przypadkiem pośród zgromadzonych wypowiedzi spotkać można uwagi na temat lekcji widzenia ze zrozumieniem, których nadal udziela swoją twórczością Zofia Rydet. Jeśli w części pierwszej słusznie pojawiają się głosy na temat wspólnoty wyobrażonej (m.in. Palka, Konopka), stawiając tym samym problem domagający się rozwinięcia w badaniach kulturoznawczych i potwierdzenia w praktykach życia codziennego, to głosy pozostałych autorów sugerują obecność takiego świadomego działania w drodze artystycznej translacji, udowadniając, że możliwe jest mówienie o narracyjnym wymiarze obrazów fotograficznych zamienionych na opowieść słowną.

Otwierające książkę uwagi mówiące o potrzebie rekonstrukcji wspólnoty wyobrażonej, której źródła ujawnia twórczość Zofii Rydet, zostają potwierdzone w formie narracji doświadczenia i artystycznego przetworzenia części drugiej i trzeciej. Przy czym medialne reprezentacje w postaci współdziałania fotografii oraz jej tekstowego przetworzenia, byłyby potwierdzeniem wielowymiarowej kulturowej obecności powiązań między przestrzenią obrazu i tekstu. Praktyka

takiej translacyjnej mediacji jest etapem pośrednim, w którym dochodzi do przejścia od teoretycznego opisu do alegorycznych źródeł kultury, gdy słowo i obraz były medialnymi reprezentacjami tego samego wyobrażenia. Ich obecność przywoływana jest przez rozmówców w metaforach prywatnego i zarazem zbiorowego wyobrażenia. Jeśli zatem obecne w książce głosy badaczy i artystów mówią o tym, że trudno oderwać wzrok... a może utekstwowioną świadomość (?) obecną w codziennych działaniach i aktualizowaną w fotograficznych metaforach – tak właśnie ujawnia się ten doświadczeniowy dylemat – to zaprezentowane tutaj uwagi teoretyczne, wywiady i narracyjne impresje są kulturową praktyką życia społecznego i artystycznych refleksji. Stają się więc tekstem źródłowym do dalszych badań nad wspólnotą wyobrażoną, której Rydet poświęciła swój „Kolbergowski” wysiłek ostatnich lat życia. Jeśli brytyjskie studia kulturowe mogą być pewną podpowiedzią przy odrabianiu kulturoznawczych i społecznych zaległości w refleksji nad polskim doświadczeniem, to z pewnością należałoby się zastanowić nad wymownym zapomnieniem, o którym pisze Mazur, jakie towarzyszy wizualnemu dokumentowi Zofii Rydet.

Zapis socjologiczny byłby w tej sytuacji jednym z wizualnych źródeł wspólnoty wyobrażonej, która dopomina się o uwagę dzięki rosnącemu zainteresowaniu odbiorców. Potrzeba opisu indywidualnej i zbiorowej tożsamości, poszukiwanie jej kulturowego, niezapośredniczonego wizualnie i narracyjnie znaczenia, to być może jeden z niewyjaśnionych powodów, dla którego trudno „oderwać wzrok” od zdjęć Zofii Rydet. Dlatego traktując każdą zarejestrowaną wypowiedź nie tylko jako możliwość rekonstrukcji wiedzy o faktach, ale także świadectwo pamięci i emocjonalnej więzi łączącej naszych Rozmówców z osobą Zofii Rydet, redaktorzy ograniczyli ingerencję stylistyczną do niezbędnego minimum, pozwalając ujawnić się kontekstom opowieści, która sama jest źródłem kultury, podobnie jak edytorski pomysł tej książki.

PRZYBLIŻENIA

Marianna Michałowska

ZOFIA RYDET – DZIEŁO W PROCESIE

Dzieło ożywa dopiero wtedy, gdy jest czytane/oglądane. O tym, że podobnie jest z fotografią, przekonuje przypadek twórczości Zofii Rydet. Jej dzieła należą współcześnie do najczęściej przywoływanych i analizowanych. Sposób jej fotografowania inspiruje kolejne pokolenia artystów. Celem mojego tekstu jest przyjrzenie się przyczynom tego zainteresowania, a zwłaszcza dzisiejszej popularności *Zapisu socjologicznego*. Chcę zastanowić się nad tym, jakie korzyści znajdują twórcy i animatorzy kultury, odwołując się do tego cyklu, a także co „ożywienie” dzieła Rydet może przynieść jego odbiorcom/uczestnikom. W artykule omówię krótko recepcję Rydet w opinii jej współczesnych – Jerzego Buszy i Urszuli Czartoryskiej, by następnie odnieść się do recepcji dzisiejszych badaczy obrazu (m.in. Anny Cymer, Karola Sienkiewicza i Adama Mazura) oraz do projektu animacyjnego *To coś, co zostanie* Agnieszki Pajączkowskiej, stanowiącego równocześnie hołd i kontynuację *Zapisu...* W konkluzji zaproponuję odpowiedź na stawiany tu problem, poprzez wyróżnienie dwóch sfer – umiejętności zbliżenia się do portretowanych oraz samoświadomości wagi dokumentu archiwalnego.

Rydet i mitologie sztuki-fotografii

Jerzy Busza w znakomitym tekście z 1990 roku (nazwanym przez autora rodzajem „krytycznej niedyskrecji”¹) dostarcza starannego opisu przeobrażeń twórczości Zofii Rydet od połowy lat 50. (debiut 1954–1955) do roku 1980 i wystawy *Epitafium*. Dzieli jej dzieło na dwa okresy – „wynajdowanie fotograficzno-obrazowych

¹ J. Busza, *Zofia Rydet i mitologie dalekich podróży*, [w:] tegoż, *Wobec fotografów*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1990, s. 96.

ekwiwalentów dla refleksji typowo metaforycznego rozumienia świata, czyli po prostu dla refleksji poetyckiej² oraz zapoczątkowane pierwszym pokazem *Zapisu socjologicznego* w 1978 roku skoncentrowanie na „strukturach rzeczywistości społecznej”³. W nurcie pierwszym zostają umieszczone metaforyzujące doświadczenia ludzkiej egzystencji z albumu *Mały człowiek* (1961) i wystaw *Czas przemijania* (1964) oraz *Świat uczuć i wyobraźni* (1973). Czy to w dokumentalnych fotografiach z lat 60., czy fotomontażach i diaporamach z lat 70. Rydet świadomie przywołuje tradycję polskiej awangardy fotograficznej (Aleksander Krzywobłocki) czy twórczość „metaforyczną” (Zdzisław Beksiński). W opinii Buszy *Zapis socjologiczny* tę optykę zmienia, kierując uwagę widza ku warunkom społecznej rzeczywistości i konieczności jej zapisu dla przyszłych pokoleń. Pisze Busza:

Jak sama autorka twierdzi, *Zapis socjologiczny* miał utrwalić to, co się zmienia i choć bywa jeszcze realną rzeczywistością – przestaje istnieć; miał pokazać wiernie człowieka w codziennym jego otoczeniu, wśród tej otoczki, którą sam sobie stwarza, a która mówi o nim więcej niż on sam⁴.

Co ważne, Busza podkreśla ten aspekt *Zapisu...*, który w istocie wykracza poza proste archiwum, pokazujące sposoby życia ludzi, ich domy i wnętrza. Można by powiedzieć, że wartość socjologiczna obrazów zostaje przysłonięta wartością antropologiczną. Ten kierunek rozwoju pokazują kolejne wystawy Rydet – poruszające *Epitafium* (1980), inspirowane kolejną wizytą fotografiki w domu już raz portretowanych, gdy nie znajdując ich już żywych, sporządza powtórny dokumentację, oraz *Nieskończoność dalekich dróg* (1980), w której znaki, kierunki, perspektywy wiejskich dróg, szos i tras przeobrażone zostają w metaforę ludzkiego życia. Odczytanie znaczeń twórczości Rydet przez Buszę jest szczególne – uwikłane w kontekst myślenia o fotografii jako dziele sztuki i nośniku wartości. Paradoksalnie, w tym ujęciu „kreatywne” fotomontaże oraz powściągliwe formalnie dokumenty społeczne różnią się niewiele – obie drogi prowadzą do zbudowania osobistej i oryginalnej artystycznie wizji ludzkiego życia. O spójności twórczego podejścia Rydet była także przekonana Urszula Czartoryska. Pisała:

2 Tamże, s. 98.

3 Tamże, s. 105.

4 Tamże, s. 106. Zob. także *Zofia Rydet o swojej twórczości*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911-1997). Fotografie*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1999.

A jednak są dwa spojrzenia na zdjęcia Zofii Rydet: jedno – przyglądanie się wnętrzom pełnym kakofonicznie nagromadzonych przedmiotów i ludziom oraz drugie – zrozumienie, jakie jest przesłanie jej ustawicznego nawiedzania ludzi, całych dziesiątek w każdej podróży, jej wierność tym ludziom jakby łączna wobec wszystkich, właśnie wówczas, kiedy kolejnego dnia są to inne twarze i inne biografie⁵.

Zaproponowane przez Czartoryską podejścia interpretacyjne są trafne, w pierwszym – fotografię traktujemy jako bazę danych, zbiór informacji o sfotografowanych obiektach, o biografiach sportretowanych ludzi, w drugim – pytamy o sens pracy artysty. Czym zatem byłaby owa „wierność”? Po pierwsze „wierność” wybranej metodzie obrazowania, konsekwencja, z którą Rydet fotografuje zawsze niemal „tak samo” nudnie, lokując człowieka lub przedmiot (np. portret małżeński) na wprost obiektywu, zabraniając się uśmiechać, bo kiedy się portretuje „to jest naprawdę doniosła chwila”⁶. Po drugie, to wierność ludziom, oddanie, które Czartoryska nazywa „pełnym szacunku” i wreszcie wierność powołaniu fotografa, nieustępliwość realizacji zadania, które sama sobie narzuciła – dokumentowaniu świata, którego za chwilę nie będzie. O tym ostatnim rodzaju wierności mówił, wspominając Zofię Rydet, Jerzy Lewczyński. Według niego artystkę charakteryzowała zarówno wyjątkowa pracowitość, jak też innowacyjność. Z jednej strony – rysuje się w jego wspomnieniu jako oddana sztuce, nieomal misji tworzenia, z drugiej – niezwykle popularna, chętnie zapraszana do wystaw i pokazów⁷. Z jednej strony – eksperymentuje i szuka nowych możliwości, od fotomontażu, fotoobiektywów, diaporam po dokumentalną seryjność, z drugiej – przekonana jest o konieczności archiwizacji rzeczywistości (w czym, jak można się domyślać, blisko jej było do „archeologicznego” myślenia Lewczyńskiego).

Gdyby jednak powrócić do pierwszej drogi interpretacyjnej, to także ona może być pomocna, szczególnie, gdy będziemy chcieli spojrzeć na pracę artystki w ujęciu socjologicznym. Takie właśnie odczytanie sugeruje Sławomir Magala w *Szkole widzenia*. Badacz proponuje dwie odpowiedzi w rozumieniu zdjęć

5 U. Czartoryska, Zofia Rydet *Zapis socjologiczny*, [w:] U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, wybór i redakcja L. Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 105.

6 Fragment ścieżki dźwiękowej filmu Andrzeja Różyckiego, *Nieskończoność dalekich dróg. Podśluchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D. 1989*, prod. WFO 1989.

7 Wywiad z Jerzym Lewczyńskim, *Zamienić życie na fotografię*, realizacja Jacek Józwiak, Andrzej Różycki, 2012 (opublikowany 21 grudnia 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=rEX4FMCMNQo> (dostęp: 21.04.2018).

Rydet: koncepcje Ervinga Goffmana i Pierre'a Bourdieu. Można zatem czytać *Zapis...* krytycznie, niejako „z ukosa” wobec zamierzeń autorki i dostrzec w nim praktykę, której celem jest ujawnianie niespójności wizerunku (obnażanie Goffmanowskiej fasady, którą starannie budujemy w życiu społecznym). Podstawą takiej interpretacji jest dla Magali dostrzeżenie w zdjęciach Rydet kontrastu pomiędzy dokumentalnym, starannym opisem wnętrza mieszkalnych a upozowanym i upiękuszonym portretem mieszkańców. Magala komentuje: „Rydet tym zderzeniem wydobyla na światło dzienne «subtelne różnice» między aspiracjami i rzeczywistością bohaterów jej zdjęć”⁸. Tym samym wnętrza dookreślają, ale także kompromitują portretowanych, ponieważ ci zawsze chcą wyglądać „lepiej” niż w rzeczywistości.

W perspektywie zaproponowanej przez Magalę Rydet była bezlitosna dla swych modeli, w widzeniu Czartoryskiej – czuła w zrozumieniu nieuchronności egzystencji. A może w istocie była zarówno bezlitosna, jak i czuła? I czy nie jest to typowe dla praktyki portretowania? Wystarczy spojrzeć na fotografię Augusta Sandera czy Walkera Evansa. Także oni podchodzą do swoich modeli, nie krygując się zbyt. Mówią o tym spojrzenia bohaterów. Obecne w fotografiach robionych we wnętrzach, zauważalne niekiedy w oczach modeli Rydet zagubienie może być efektem lampy błyskowej, wyznaczając dokonanie się aktu fotografowania. Nie ma tego w portretach robionych w otwartej przestrzeni. Przyjaciel i promotor Walkera Evansa, Lincoln Kirstein napisał w jednym z esejów o „czułym okrucieństwie” (*tender cruelty*) jego przedstawień⁹. To samo można powiedzieć o pracy Rydet. Nawet jeśli jest krytyczna wobec swoich modeli i traktuje ich z odrobiną pobłażliwości (jak wtedy, kiedy obiecuje im – trochę jak dzieciom – że jeśli zapozują, to ona wyśle ich zdjęcia do Papieża¹⁰), przede wszystkim pozostaje nimi urzeczona, wpatrzona i zachwycona.

Recepcję prac Rydet można zatem podzielić na dwa zasadnicze okresy: charakterystyczne dla ubiegłego wieku myślenie o jej dziele w kontekście artystycznym i wystawienniczym jako poetyckiej i metaforycznej opowieści na temat ludzkiej egzystencji oraz zdominowane dzisiejszą analizą społeczną dostrzeganie w jej pracy źródła wiedzy o przeszłości, tej stosunkowo nieodległej, ale znacząco

8 S. Magala, *Szkota widzenia*, ASP we Wrocławiu, Wrocław 2000, s. 26.

9 B. Haran, *Homeless Houses: Classifying Walker Evans's Photographs of Victorian Architecture*, „Oxford Art Journal”, Vol. 33, No. 2 (2010), s. 192.

10 Fragment ścieżki dźwiękowej filmu Andrzeja Różyckiego, *Nieskończoność...*

i nieodwracalnie przekształconej za sprawą zmian ekonomiczno-kulturowych. W dalszej części tekstu do tego drugiego wątku się odwołam.

Zapis socjologiczny – żyjące dzieło

Przypominając pośmiertną retrospektywę Zofii Rydet, Adam Mazur pisze:

Nie ma co się oszukiwać: stan badań nad Zofią Rydet utknął na dobre między rokiem 1997, w którym zmarła, a rokiem 1999, gdy wydano tematyczny numer „Kontekstów” i zorganizowano pośmiertną wystawę monograficzną w Łódzkim Muzeum Sztuki¹¹.

W gruncie rzeczy dwa lata to niedługi czas zapomnienia dla artystki, którą uznaje się dzisiaj za jedną z najważniejszych postaci polskiej fotografii dwudziestego wieku i dowód na to, jak była ceniona w środowisku, skoro już po 1997 roku w Rabce wysiłkiem bliskich i przyjaciół udostępniono archiwum artystki, które w 2000 roku przewieziono do Krakowa, zaś od 2011 roku działa tutaj opiekująca się zbiorem Fundacja im. Zofii Rydet. Krytycy są zgodni, że bez „zwrotu” Rydet ku dokumentalizmowi nie pojawiliby się twórcy tacy jak: Julia Staniszevska, Weronika Łodzińska, Rafał Milach, Przemysław Pokrycki, Konrad Pustoła i wielu innych. Co ciekawe, inspirujące dla nich w pracach Rydet nie jest metaforyczno-poetyckie ujmowanie człowieczeństwa jako wspólnej, uniwersalnej wartości (charakterystyczne dla twórców wychowanych na modelu *Rodziny człowieka* Edwarda Steichena), lecz dokumentacja świata. Trafnie tę zmianę ujmuje Karol Sienkiewicz:

W tamtych latach surowe, układające się w serie zapisy rzeczywistości były w polskiej fotografii rzadkością. Dzisiaj, od około 2000 roku coraz więcej fotografów, a właściwie fotografek sięga po metodę rozwiniętą przez Rydet, fotografując ludzi w ich wnętrzach, bądź też tworząc ludzkie portrety na podstawie pustych pomieszczeń, w których mieszkają¹².

11 A. Mazur, *Po końcu fotografii*, PGS w Sopocie, Sopot 2018, s. 52. Wystawa odbyła się w dniach 2.06.1999–31.07.1999.

12 K. Sienkiewicz, *Zofia Rydet*, „Zapis socjologiczny”, culture.pl, marzec 2011, akt. styczeń 2014, <http://culture.pl/pl/dzielo/zofia-rydet-zapis-socjologiczny> (dostęp: 21.04.2018).