



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 Gołąba

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

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

ISBN 978-83-8142-628-2

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

<https://doi.org/10.18778/8142-628-2>

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 – Obłaskawianie 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 przemysłów autorki nad ostatecznym kształtem pomysłu. Przemyslenia 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 fotografii głębszych powiązań formalnych. Tak jest np. w przypadku Mateusza Palki, który widzi związek między kolażem „wyobraźni” Rydet a jej *Zapiskami...* 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 spłot 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 fotografa 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 spojrzysz 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 utekstowioną 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” wyśięk ostatnich lat życia. Jeśli brytyjskie studia kulturowe mogą być pewną odpowiedzią 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, niezapśredniczonego 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

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 pożytki 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 Pająchkowskiej, 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 poetyckiej”² 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 fotografi 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 „kreacyjne” 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 wnętrzm 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, fotoobiektów, 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 Magała 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. Pod-słuchana 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. Przyjaciół 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, *Szkola 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).

Fotografia w ten sposób służy do archiwizowania przedmiotów, ludzi, ich obecności, ale też dokumentowania zmian społecznych, ekonomicznych i politycznych. Nie sposób pisać dzisiaj o pracach Łodzińskiej, Andrzeja Kramarza z serii *1,62 m² domu* (2004) lub *Pokojach panińskich* (2007) tej pierwszej, nie przywołując słów samej Rydet, przekonanej, że „instynktownie i podświadomie dopasowujemy dom do siebie”¹³. Jednak fotograficznych prac Łodzińskiej i Kramarza, a zwłaszcza Pustoły czy Milacha nie należy traktować wyłącznie jako opowieści o codzienności, ale o codzienności zależnej od warunków politycznych i warunkowanej skutkami działań ekonomicznych. Tymczasem Rydet, charakterystycznie dla fotografów, którzy od lat 50. w Polsce nie chcieli być identyfikowani z bieżącym dyskursem polityki (przede wszystkim w propagandowym dokumencie i reportażu), tematów historycznych nie podejmowała, nie komentowała także współczesnych sobie wydarzeń. Mazur pisze wręcz, że jej dorobek „jest ufundowany na wyparciu” i dopiero *Zapis socjologiczny*, realizowany w latach 80. można łączyć z komentarzem do ówczesnych czasów¹⁴.

Dlatego też zapewne współcześni dokumentaliści, dla których za obrazem zawsze skrywa się znaczenie kulturowe, tak chętnie do *Zapisu...* się odwołują, pomijając inne cykle jej prac. Sienkiewicz przywołuje na przykład te fragmenty jej wypowiedzi, które mogą potwierdzić, nazwijmy to, „dokumentująco-rzeczowe” podejście do świata:

W pierwotnych założeniach artystki fotografowane osoby miały stanowić taki sam element wnętrza jak inne przedmioty, być jednym z punktów tej specyficznej inwentaryzacji¹⁵.

Podobnie na fotografii Rydet patrzy Anna Cymer, traktując jej twórczość jako swoistą „duchologię” lat 70. i 80. Autorka sporządza na ich podstawie katalog najczęściej powtarzających się obiektów. Wyróżnia takie przedmioty jak moni-dło, makatkę, dekoracje, bibeloty, meblościankę, obrazki z Janem Pawłem II, święte obrazy, a także przykłady sztuki ludowej oraz zwierzęta. W ten sposób zdjęcia Rydet pozwalają opisać codzienne życie w zeszłym stuleciu¹⁶.

13 Zofia Rydet o swojej twórczości..., s. 35. Por. M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

14 A. Mazur, *Po końcu fotografii...*, s. 47.

15 K. Sienkiewicz, *Zofia Rydet...*

16 A. Cymer, *Polskie domy na zdjęciach Zofii Rydet*, culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/polskie-domy-na-zdjeciach-zofii-rydet> (dostęp: 21.04.2018).

Rydet była świadoma historycznego znaczenia swojego projektu, lecz zapewne nadawała mu bardziej egzystencjalne, a mniej instrumentalne znaczenie. Nie mogła też przewidzieć dalszych losów swojego dzieła i uczynienia go podstawą społeczno-kulturowego działania animacyjnego. W 2013 roku Fundacja im. Zofii Rydet we współpracy z Towarzystwem Inicjatyw Twórczych „ę” oraz Fundacją Sztuk Wizualnych zapoczątkowała działanie zatytułowane *Coś, co zostanie. Lokalne działania z „Zapisem socjologicznym” Zofii Rydet*. Pomysłodawczynie projektu, Agnieszka Pająchkowska (Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”) oraz Zofia Augustyńska-Martyniak (Fundacja im. Zofii Rydet) odwołały się do słów samej Rydet. W istocie jednak chodzi nie tylko o to, co zostanie, lecz także o „to, co się zmienia i choć bywa jeszcze realną rzeczywistością – przestaje istnieć”¹⁷ i określa tym samym cel projektu – kładzie nacisk na wartość dokumentacyjną, ale także odnosi się do znaczenia zmiany, przeobrażenia pierwotnych założeń, zachodzących poprzez specyficzną aktualizację projektu i obejrzenie go z perspektywy współczesności. Projekt powstał przy okazji digitalizacji dokumentacji Rydet. Wówczas autorki zadały sobie pytanie, co byłoby, gdyby kontynuować pracę artystki. Jak piszą pomysłodawczynie, chodzi „o eksperyment, który pozwala sprawdzić, co w pomyśle i sposobie pracy Zofii Rydet jest do dziś aktualne, a co się zmieniło; co nadal inspiruje, a co domaga się refleksji; co było ważne wtedy, a co jest istotne teraz”¹⁸.

W stosunku do oryginalnej pracy oznacza to zmianę perspektywy – zamiast rekonstrukcji kontekstu przeszłości skupiamy się na teraźniejszości, by rozważyć, co dzisiaj znaczy dla nas przeszłość. Przypomina to rozumienie relacji przeszłości i teraźniejszości proponowane przez Mieke Bal. Narratolożka stwierdza:

Pamięciowa obecność przeszłości przyjmuje wiele form i służy wielu celom, rozciągającym się od świadomego przywołania do jej pojawiania się poza refleksją, od nostalgicznej tęsknoty za tym, co minione do polemicznego wykorzystania przeszłości dla przekształcenia teraźniejszości¹⁹.

Przy takim ujęciu *Zapis socjologiczny* dla współczesnych autorów jest istotny tylko o tyle, o ile może być kontynuowany i rozwijany. Czym zatem w wymiarze realizacji jest *Coś, co zostanie?* Mówiąc najprościej, to galeria internetowa złożona

17 J. Busza, *Wobec fotografów...*, s. 106.

18 *Coś, co zostanie, opis projektu*, <http://fundacjarydet.pl/o-galerii/> (dostęp: 21.04.2018).

19 M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer (red.), *Acts of Memory. Cultural recall in the present*, University Press of New England, Hanower – Londyn 1999, s. VII (fragm. przeł. M. Michałowska).

ze zdjęć inspirowanych *Zapiskiem socjologicznym*. Zdjęcia powstają podczas warsztatów realizowanych w miejscach, w których fotografowała Rydet. Kolejne działania prowadzono w latach 2013–2016. Projekt przechodził przez kilka faz: punktem wyjścia było pytanie, czy sfotografowani przez Rydet zobaczyli swoje portrety? Postanowiono zatem odnaleźć ich lub ich rodziny i przekazać kopie fotografii. Jak wyjaśniała Agnieszka Pajączkowska, spotkania te miały podwójny wymiar: emocjonalny i narracyjny²⁰. Oglądanie własnych wizerunków sprzed lat wywoływało wspomnienia i skłaniało do opowiadania o przeszłości. Także w sytuacji, gdy fotografie Rydet przekazywano rodzinom nieżyjących już bohaterów, nieuchronnie uruchamiano emocje. Odnajdywane na obrazach twarze rodziców i dziadków wywoływały wzruszenie. Wolontariusze uczestniczący w projekcie uzyskiwali wgląd w prywatne opowieści rodzinne. Kolejnym etapem było włączenie w działania lokalnej społeczności i zachęcenie jej członków do kontynuowania pracy dokumentacyjnej.

Warto dostrzec skutki wyrażenia zgody na kontynuację projektu, która faktycznie oznacza przyzwolenie na jego reinterpretację. Zauważyłam trzy podstawowe konsekwencje owego przyzwolenia: pierwsza wiąże się z utworzeniem cyfrowego archiwum, druga wynika z przekształcenia pracy oryginalnej i autorskiej w działanie, współtworzone przez grupę (rodzaj „wspólnoty interpretacyjnej” skupionej wokół *Zapisu...*), trzecia odnosi się do edukacyjnego wymiaru działania.

Jak przekonuje Lev Manovich w *Języku nowych mediów* utworzenie bazy danych (tutaj – cyfrowego archiwum zdjęć Rydet) zmienia sposób podejścia do zbioru²¹. Możemy wyszukiwać, swobodnie nawigować. Kategorie zależą od twórcy katalogu, nie artysty. Zatem archiwum cyfrowe nie jest narracyjne w sposób, który przypisać moglibyśmy zamkniętemu kształtowi wystawy, cyklu fotograficznego czy albumu. Chociaż Rydet powracała do wykonanych już zdjęć, tworząc z nich nowe kompozycje (np. *Suita śląska* utworzona z przepracowanych kadrów *Zapisu...*), to niewątpliwie dążyła do utkania spójnej narracji. Jednak w książce Manovicha pojawia się podpowiedź, że bazę danych z narracją można połączyć²². Dzieje się tak,

20 A. Pajączkowska, *Coś, co zostanie – lokalne działania fotograficzne wokół Zapisu socjologicznego Zofii Rydet*, wystąpienie podczas konferencji: *Edukacyjny potencjał fotografii*, Instytut Kulturoznawstwa, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań, 3–4 grudnia 2015.

21 L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 356.

22 Pisałam o tej możliwości w innym tekście. Zob. M. Michałowska, *Fotografia w pułapce – między bazą danych a narracją*, „Człowiek i Społeczeństwo”, Vol. XXXVI-2 [Marek Krajewski (red.), *Wizualne bazy danych*], Poznań 2013, s. 79–93.

gdy spoglądamy z perspektywy odbiorczej, nie nadawczej – użytkownik archiwum na nowo kataloguje, tworzy nowe zbiory po to, by z danych fragmentów stworzyć narrację nową – tyle, że nie będzie ona już tą, którą zaplanował pierwotny twórca. W ten sposób archiwum Rydet zostaje „animowane” (zarówno w kontekście „ożywienia” czy „tchnięcia ducha”, jak i praktyki kulturowej) przez nowych jego użytkowników tak, by mogło zafunkcjonować w nowym kontekście czasu i przestrzeni. Sylwia Szykowna w artykule *Artysta dostawcą kontekstów – sztuka baz danych w epoce nadmiaru informacji* zauważa, że transformacja zbiorów w bazę danych wytwarza nowe postawy artystyczne. Autorka przywołuje słowa Petera Dunna notującego, że „współcześni artyści coraz częściej stają się dostawcami kontekstu (*context providers*), a nie treści (*content providers*)”²³. W przypadku działań społeczno-kulturowych wokół *Zapisu...* takimi dostawczyniami kontekstu dla zdjęć stały się animatorki: Pająchkowska i Augustyńska-Martyniak, pozwalając na wykorzystanie oryginalnego materiału dla powstania nowych obrazów.

Pojawia się więc pytanie, czy można mówić tu o kontynuacji pomysłu Rydet, czy też raczej należałoby widzieć w pracy animatorek projekt nowy, inspirowany obrazami gliwickiej fotografi? Tym bardziej że drugim wymienionym wcześniej skutkiem jest działanie zespołowe, które w nowym świetle stawia autorskie poszukiwania *Zapisu...* Współtworzenie przekreśla jednolitość formalną pracy. Każdy z autorów, nawet jeśli wykorzystuje pozorną obiektywność fotografii, to jednak wprowadza własne spojrzenie. Znakomicie to widać, jeśli spojrzymy na zrealizowane fotografie: niektóre ze zdjęć wyglądają jak typowe fotografie rodzinne, inne – są zaaranżowane bardziej „Rydetowo”: z figurą bohaterki/bohatera w centrum, inne jeszcze ujmują fragmenty wyposażenia wnętrza. Ważniejsze zatem od „treści”, od pragnienia stworzenia gigantycznego archiwum odchodzącego świata, które przyświecało Rydet, jest wytworzenie wspólnoty i poczucia bycia razem.

Niewątpliwie *Zapis...* stanowił dla młodych uczestników wzór, lecz nie był on zbyt rygorystycznie przestrzegany. Zachowano dwie jego podstawowe cechy: seryjność i relację portretu do środowiska życia bohaterów. Jednocześnie współczesne rozwiązania technologiczne zmieniły wizualny język obrazu. Porównując fotografie Rydet i prace wykonywane przez młodych wolontariuszy, możemy dostrzec, że technicznie bywają one „lepsze” od oryginałów

23 S. Szykowna, *Artysta dostawcą kontekstów – sztuka baz danych w epoce nadmiaru informacji*, [w:] M. Kosińska, K. Sikorska i A. Skórzyńska (red.), *Artysta – kurator – instytucja – odbiorca. Przestrzeń autonomii i modele krytyki*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2012, s. 361.

– naświetlone poprawnie, z pełną ekspozycją światła i cienia (co umożliwia cyfrowa korekcja obrazu). Współcześni autorzy nie przestrzegają jednak sztywnych ram narzucanych przez Rydet – powtarzalności pozowania, usytuowania postaci w centrum kadru. Pozy bohaterów zdjęć są swobodniejsze, na twarzach pojawiają się uśmiechy. Widać, jak podejście fotografa do portretowanych zmienia zachodzącą pomiędzy nimi relację. Rydet przychodziła z zewnątrz, niemal narzucała swoją wolę modelom. Tutaj tej presji nie znajdujemy. Aparat fotograficzny jest znakomicie oswojony, zarówno przez fotografujących, jak i fotografowanych. Jesteśmy świadkami współpracy przy powstawaniu obrazów. Tak zresztą założenia projektu wyjaśniają autorki:

Najważniejsze jest dla nas doświadczanie sytuacji fotografowania jako spotkania z drugą osobą – rodzaj wymiany, współpracy i dialogu, który ma szansę zaistnieć między osobami znajdującymi się po dwóch stronach obiektywu²⁴.

Egzystencjalno-metaforyczny wymiar prac Rydet schodzi na plan dalszy wobec ich społecznego znaczenia. Wokół zdjęć *Zapisu...* powstaje społeczność, a z czasem ważniejsza od źródła inspiracji staje się teraźniejszość, działania prowadzone w danym miejscu i czasie. Spójrzmy wreszcie na edukacyjny aspekt projektu *Coś, co zostanie*. Nie należy go rozumieć jedynie jako przekazywania wiedzy o twórczości Rydet czy, ujmując tę kwestię szerzej, historii fotografii polskiej i światowej. Edukacja dotyczy tutaj wielu kwestii: umiejętności współpracy, a szczególnie, jeśli mówimy o inspiracji *Zapisem socjologicznym*, także budowania relacji z pozującymi. Cykl Rydet znakomicie ilustruje trudną więź fotografującej i fotografowanych. Przypomina on trochę próbę sił, w której fotografka dąży do wydobycia z wizerunku osoby fotografowanej tych jej cech, które są ważne dla artystki. To także „uczenie widzenia” w czystym sensie: dostrzegania przedmiotów, przestrzeni, miejsc i, co najważniejsze, dostrzegania innych ludzi.

W przywoływanym wcześniej artykule Mazur wyrażał nadzieję, że wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi sprawi, że zaczniemy odczytywać prace Rydet na nowo. *Coś, co zostanie* jest jednak ukierunkowanie odmiennie. Nie tyle „uruchamia” *Zapis...*, ile obudowuje go nowymi kontekstami. To swoiste „uwspółcześnianie” pracy Rydet ma zatem znaczące konsekwencje dla jej formuły cyklu, czyni go punktem zaczepienia dla zjawiska całkiem nowego, w którym artystyczna wartość obrazu jest mniej znacząca niż wspólnotowa.

24 *Coś, co zostanie, opis projektu...*

Konkluzja – powrót do podstaw

Gdyby zatem zastanowić się, dlaczego warto nadal wracać do prac Rydet, należałoby wrócić do początku – do rozważenia artystycznych i antropologicznych wartości cykli fotograficznych dokumentalistki. Wyróżniłabym dwa powody uznania jej za fotografkę wybitną. Pierwszy ujawnia się, kiedy patrzymy na zdjęcia i widzimy (wbrew sugestii Magali) ludzi pozujących, lecz których to pozowanie odsłania – ludzi bezbronnych wobec obiektywu, a mimo to pokazanych z czułością – ludzi prostych. Niewątpliwie Rydet uwzniośla mit „prostego człowieka”, lecz czyni to w sposób szlachetny. W eseju *Garnitur i fotografia* John Berger zapytywał „Co mówił August Sander swoim modelom przed zrobieniem zdjęcia? I jak to robił, że wszyscy zawierzyli mu w taki sam sposób?”²⁵. To samo pytanie możemy zadać fotografiom Rydet. Tyle tylko, że tę odpowiedź możemy usłyszeć w narracji filmu Andrzeja Różyckiego. Śledzimy przekomarzanie Rydet z modelami, targowanie się, czy można się uśmiechnąć, czy nie, pochwały, które mają uspokoić i oswoić modela (owo słynne „jak tu u pani ładnie”) i oszustwa, których artystka dokonywała świadomie, obiecując więcej niż mogła dotrzymać. Czy to dialog? Czy raczej świadome podporządkowanie modela woli fotografki? Zapewne opór wobec tej władzy fotografującego sprawił, że animatorki *Tego, co zostanie* postanowiły zwrócić obrazy i wolę decydowania o nich rodzinom sfotografowanych. Lecz przecież jeszcze w latach 70. i 80. ubiegłego wieku nie dziwiło nadrzędne miejsce artysty wobec fotografowanego świata. Czy zatem nie tęsknimy dzisiaj za tą artystyczną wolnością, którą reprezentowała Rydet?

Druga przyczyna zainteresowania pracami Zofii Rydet ujawnia się, gdy wsłuchamy się w spokojny, lecz także zmęczony, odrobinę niewyraźny głos artystki, opowiadającej o świadomości przemijania. Rydet nie buntuje się przeciw losowi (tak człowieka, jak otaczającego ją świata). Godzi się na nieuchronne zanikanie, tylko chce zdążyć, dać świadectwo istnienia rzeczy, zanim znikną. Melancholia towarzysząca jej obrazom przestaje dziwić i staje się nadrzędną cechą budowanego przez nią archiwum. Przedmioty przemina, obrazy przechowują ich cień (w istocie fotografie przecież są cieniami rzeczywistości), zapewniając ich trwanie. Przywołam na koniec słowa Urszuli Czartoryskiej:

Zofia Rydet zdaje się wierzyć, że fotografia ucieleśnia nie tylko stronę „odbioru”, ale że dzięki ciągłości opowieści jej obrazy magicznie stwarzają

25 J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 43.

drugie życie, psychiczne, tych miejsc i postaci, życie jakby rozrośnięte do mnogości, która nie jest sumą, lecz spójnością, jakby też trwalsze od pierwowzoru. To życie obrazu istnieje w sferze symbolicznej²⁶.

Z dzisiejszej perspektywy fotografie Rydet wydają się staromodne, lecz przecież w tych czarno-białych, niekiedy wzruszająco przekrzywionych, fragmentarycznych obrazach artystka uchwyciła to, czego obecności była w pełni świadoma – nieuchronność odchodzenia i obietnicę powrotu przy każdym kolejnym na nie spojrzeniu. Dlatego mimo wszelkich nowych reinterpretacji to dzieło będzie nas nawiedzać.

Aneks: Uczestnicy projektu *Coś, co zostanie*

2013:

Paweł Biedrzycki, Kamila Buturla, Paweł Dudziak, Kornelia Głowacka-Wolf, Weronika Idzikowska, Ewelina Kątny, Piotr Komajda, Monika Kozub, Aneta Krefta-Maciejowska, Iwona Kubica, Michał Kwapisiewicz, Karola Mech, Paweł Niemczak, Mateusz Piątkowski, Julia Skórzyńska-Ślusarek, Aneta Urban, Katarzyna Wieczorek, Bartek Wiejaczka, Marcin Wojciech, Anna Wołoch, Grzegorz Ziemiański.

2015:

Martyna Antolak, Julia Armańska, Andżelika Brandys, Wiktoria Buczek, Karolina Bukowska, Andrzej Chmielowski, Magdalena Cudzych, Aleksandra Domagała, Zuzanna Domagała, Dawid Dymon, Dawid Gondek, Martyna Gryz, Izabela Hryniewicka, Ewa Jakielaczek, Monika Kawecka, Beata Kłapcia, Karolina Koryta, Katarzyna Kuźnik, Klaudia Malicka, Gabriela Miś, Maria Niemczak, Filip Owca, Patrycja Pańtak, Gabriela Początek, Karolina Podsiadło, Alicja Rządkosz, Aleksandra Sierak, Julia Sikoń, Julia Stanek, Aleksandra Szczypkowska, Zuzanna Szczypkowska, Patrycja Szpytna, Mateusz Szylar, Aleksandra Talaga, Ewelina Tarka, Filip Owca, Anna Warzęcha, Katarzyna Wawrzusiak, Paulina Wojtanek, Natalia Zatlókiewicz.

2016:

Karolina Aleksandrowicz, Julia Bolechowska, Gabriela Czubin, Aleksandra Haras, Konrad Kraus, Kamila Krygicz, Aleksandra Kwiatkowska, Bernadeta Poniedziałek, Kamil Potaczek, Sara Pyrtek, Aleksandra Róg, Daniel Ryan, Aleksandra Skwarek, Marcin Sroka, Alicja Stróżak, Weronika Wronka, Julia Wujec, Weronika Zaręba.

²⁶ U. Czartoryska, *Zofia Rydet...*, s. 106.

MARIANNA MICHAŁOWSKA, dr hab. prof. UAM, kieruje Zakładem Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną w Instytucie Kulturoznawstwa w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Doktorat w Instytucie Kulturoznawstwa UAM, habilitacja na Wydziale Nauk Społecznych UAM. Główne zainteresowania badawcze dotyczą sfery wizualnej współczesnej kultury artystycznej, znaczeń obrazu w kulturze popularnej, współczesnych transformacji fotografii oraz jej obecności w studiach miejskich. Autorka realizacji fotograficznych, kuratorka wystaw (m.in. w latach 2004–2016 w ramach *Biennale Fotografii* w Poznaniu). Obecnie współpracuje z badaczkami Politechniki Gdańskiej przy projekcie nt. sposobów wizualizacji badań naukowych *Zobaczyć – rozpoznać – zrozumieć. Wizualizacja jako metoda upowszechniania wiedzy* (wraz z Katarzyną Jankowską i Anetą Łuczkiwicz). Autorka 3 monografii: *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii* (Rabid, Kraków 2004, wyd. II, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, 2017), *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (Galeria i księgarnia „f5”, Kraków 2007), *Fototeksty. Związki fotografii z narracją* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2012), redaktorka wydawnictw, m.in. dwujęzycznego tomu będącego wynikiem grantu badawczego NCN (2014/13/BHS2/00109) pod jej kierownictwem, *Mobilność: media, praktyki miejskie i kultura studencka/Mobility: media, urban practices and students’ culture*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM (2017), autorka licznych artykułów polskich i zagranicznych, m.in. *Digital utopias and real cities – computer-generated images in re-design of public space*, „Journal of Aesthetics & Culture” 2015, nr 7; *The city as a construction site: A visual record of a multi-sensory experience*, „ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal”, 2015, nr 5(2); *Anti-Monuments – Critical Art in City Space*, „Studia Kulturoznawcze”, 2016, nr 1(9), *Visual Research in Motion: Between a Reflection on Visuality and Survey Practices*, „Studia Kulturoznawcze”, nr 3(13) oraz licznych opracowań artystycznych. W latach 2015–2018 redaktor naczelna kwartalnika „Kultura Współczesna”. W przygotowaniu książka *Przewrotne przyjemności. O fotografii w kulturze popularnej* (2019).

BYĆ MOŻE NAJWIĘKSZA POLSKA FOTOGRAFKA

PROBLEMATYKA BADAŃ NAD ŻYCIEM I TWÓRCZOŚCIĄ ZOFII RYDET

Zofia Rydet urodziła się 5 maja 1911 roku w Stanisławowie, zmarła 24 sierpnia 1997 roku w Gliwicach. Już ten najkrótszy z możliwych biogram zawiera szereg komplikacji domagających się wyjaśnienia. Położony na terenach dzisiejszej Ukrainy Zachodniej Iwano-Frankowsk, przywoływany w publikacjach dotyczących artystki zawsze pod historyczną, polską nazwą Stanisławów, do 1918 roku pozostawał pod zaborem austriackim na terytorium kraju koronnego Galicji. Urodzona w wieloetnicznym kresowym mieście jako poddana Habsburgów, Rydet przeżyła nie tylko II Rzeczpospolitą, ale także III Rzeszę i Związek Radziecki, całą Polską Rzeczpospolitą Ludową i zmarła w III Rzeczpospolitej w Gliwicach, które w granicach polskich są od 1945 roku, a wcześniej funkcjonowały jako niemieckie Gleiwitz. Warto dodać, że dotarła tam przez Rabkę (gdzie jej rodzina schroniła się przed frontem wschodnim w 1944 roku) oraz Bytom (gdzie mieszkała od 1945 do 1962 roku)¹.

Jakkolwiek dwudziestowieczna historia odcisnęła się na życiu Zofii Rydet i jej bliskich, trudno doszukiwać się w jej fotografii bezpośrednich związków z wydarzeniami historycznymi. Patrząc na dorobek artystki, można wręcz wysuwać tezę, że jest on ufundowany na wyparciu: niema w nim żadnych bezpośrednich odniesień do jej własnych doświadczeń. Widać to wyraźnie przez porównanie z twórczością Jerzego Lewczyńskiego, wieloletniego przyjaciela Rydet z Gliwickiego Towarzystwa

1 J. Lewczyński, *Zofia Rydet – szkic biograficzny*, „Fototapeta”, <http://fototapeta.art.pl/fti-2rydet.html> (dostęp: 27.09.2016); tenże, *Zosia*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź 1999, s. 13–18. Wbrew podawanym przez Lewczyńskiego informacjom w archiwum Fundacji im. Zofii Rydet nie ma żadnych dokumentów potwierdzających pobyt artystki w Kłodzku. O przenosinach Rydet do Rabki wspomina w tym tomie Abigail Solomon-Godeau, *Artystka dorobek, twórczość, archiwum. Refleksja nad „Zapisem socjologicznym” Zofii Rydet*, s. 241, przypis 34.

Fotograficznego². Nie licząc drobnych wzmianek, temat ten nie został dotąd sproblematyzowany w żadnym z licznych tekstów poświęconych artystce³. Wydaje się ciekawe, że jedynie *Zapis socjologiczny*, którego lwia część powstała w burzliwych dla Polski latach 80., można doraźnie połączyć z ówczesną sytuacją polityczną w kraju i nieprzypadkowo jego fragmenty pokazywane były na organizowanych przez antykomunistyczną opozycję wystawach przykościelnych⁴.

Polityczny wymiar praktyki fotograficznej Rydet domaga się opracowania. Z pewnością *Zapis...* nie jest poszukiwaniem korzeni własnej tożsamości ani nostalgiczną podróżą w przeszłość (to podejście często spotykane w środowiskach kresowych). Natomiast wydany w połowie lat 60., czyli w szczycie małej stabilizacji album *Mały człowiek* jawi się z tej perspektywy jako manifest socjalistycznego humanizmu, a opublikowany pod koniec dekady Edwarda Gierka cykl *Świat uczuć i wyobraźni* to przykład eskapistycznego subiektywizmu w momencie narastającego kryzysu społecznego⁵. Z kolei *Zapis socjologiczny* może być interpretowany jako odreagowanie okresu politycznego uśpienia i – szerzej – odpowiedź na intensywność procesów modernizacyjnych, która przyjęła formę utopijnej próby utrwalenia ludowych źródeł i przednowoczesnych form organizacji społecznej⁶.

2 Por. W. Nowicki, *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Czytelnia Sztuki, Gliwice 2012; K. Jurecki, I. Zjeżdżałka (red.), *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Kropka, Wrzesnia 2005.

3 A. Sobota, *Fotografia niezależna*, [w:] J. Zagrodzki (red.), *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, S. Ruksza (oprac.), Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2004, s. 250–253. Przyznaję, że Sobota zwraca tu uwagę, że Rydet i Lewczyński byli do siebie podobni, ich zdjęcia „ukazywały bowiem najczęściej ludzi steranych ciężką pracą i złymi warunkami życia, głęboko religijnych i nieokazujących sympatii do panującego ustroju politycznego. Wyłaniał się stąd obraz Polski daleki od schematów państwowej propagandy”, tamże, s. 252.

4 Tenże, *Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u*, [w:] K. Lewandowska (red.), *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki*, Warszawa 2006, s. 75–81.

5 Była to dekada znaczącego rozwoju ekonomicznego i „jaskółek” konsumpcjonizmu (jeśli można to pojęcie zastosować do czasów komunistycznych), po której nastąpił okres pogłębiającego się kryzysu ekonomicznego, społecznego i politycznego w ostatniej dekadzie istnienia PRL. Fotograficzne książki Rydet, o których mowa to: *Mały człowiek*, Arkady, Warszawa 1965 oraz *Świat wyobraźni Zofii Rydet*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.

6 Por. jedyna opublikowana wersja *Zapisu socjologicznego*, czyli: Z. Rydet, *Obecność*, J. Hennełowa (tekst), Calvarianum, Kraków 1988.

Córka i siostra

Z not biograficznych w katalogach, będących trawestacją opowieści samej artystki, i – później – z gawędy występującego w roli depozytariusza pamięci o niej Jerzego Lewczyńskiego wynika, że Zofia Rydet urodziła się w zamożnej kresowej rodzinie mieszczańskiej⁷. Ojciec, Ferdynand Rydet, był zaangażowanym w politykę adwokatem wspierającym partię Wincentego Witosa. Z biogramów artystki niewiele dowiadujemy się o jej matce, poza tym, że nosiła panieńskie nazwisko Nowotna⁸. W najbardziej rozbudowanym życiorysie, zredagowanym przez Małgorzatę Mach i pochodzącym z katalogu wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1999 roku, można przeczytać, że Zofia Rydet od dziecka chciała być artystką⁹, jednak jako panna z ziemiańskiej rodziny została wysłana do Głównej Szkoły Gospodarczej Żeńskiej w Snopkowie pod Lwowem¹⁰. Czy bardzo się buntowała? Jak to się stało, że ostatecznie zaprzeczyła woli rodziców i – choć bez formalnego wykształcenia artystycznego – dopięła swego? Życie i sztuka Rydet opisane są dość obszernie przez wiodących krytyków fotografii i historyków sztuki, jednak dotąd nie pojawiła się żadna lektura jej biografii kładąca nacisk na nonkonformizm artystki.

Innym ciekawym i niepodjętym dotychczas tropem jest odczytanie dzieła i biografii Rydet z perspektywy feministycznej. W tej ramie interpretacyjnej, obok kilkudziesięciu innych fotografek, artystkę umieściła kuratorka wystawy *Dokumentalistki – fotografii polskie XX wieku*, Karolina Lewandowska¹¹. W eseju „Archeologiczne” prace badaczek sztuki kobiet z albumu tej wystawy,

7 Istotne wydaje się pośmiertne wspomnienie Lewczyńskiego o Zofii Rydet, wielokrotnie później powielane, zarówno dosłownie, jak i w wersji zredagowanej – jednak najprawdopodobniej nigdy niezwyfikowane (por. przypis 1). Dopiero niedawno podjęto poważniejsze badania historyczne, por. B. Panek-Sarnowska, *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet*, Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne, Zielona Góra 2005, s. 13–18; K. Jurecki, *Zofia Rydet*, <http://culture.pl/pl/tworca/zofia-rydet> (dostęp: 27.09.2017).

8 Por. J. Lewczyński, *Zofia Rydet...* W archiwum Fundacji im. Zofii Rydet znajdują się dokumenty oraz drzewo genealogiczne wskazujące na czeskie pochodzenie rodziny Nowotnych. Babka Zofii Rydet, z domu Budny, poślubiła jej pochodzącego z Sudetów dziadka, późniejszego starostę Stanisławowa.

9 M. Mach, *Biografia*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie...*, s. 37–40.

10 A. Sobota, *O fotografiach Zofii Rydet*, [w:] B. Murawska (red.), *Zofia Rydet. Fotografie. Śląskie wspomnienia*, katalog wystawy, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 1995. Świadczenia szkolne artystki znajdują się w archiwum Fundacji im. Zofii Rydet.

11 K. Lewandowska (red.), *Dokumentalistki. Polskie fotografie XX wieku*, katalog wystawy, BOSZ, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Olszanica–Warszawa 2008.

Agata Jakubowska przywołuje kluczowe dla dyskursu feministycznego pytanie postawione wcześniej przez Lindę Nochlin: „Dlaczego nie było wielkich artystek?”, czyli: dlaczego postacie kobiet muszą być „odkrywane” lub „stwarzane” w spojrzeniu retrospektywnym, przy użyciu pojęć „archeologicznych”¹²? Warto się zastanowić, na ile droga Zofii Rydet jest wyjątkiem potwierdzającym regułę eliminującą kobiety z życia artystycznego, a w jeszcze większym stopniu – fotograficznego.

Czytając historię Rydet pod włos, należy zadać pytanie nie tylko o jej artystyczne, ale także życiowe wybory, które tworzą kontekst jej kluczowych cykli fotograficznych. W przeciwieństwie do swoich fotografujących koleżanek, które zwykle angażowały się hobbystycznie, towarzysząc pasji mężów (na przykład Kazimiera Dyakowska, Irena Wildner-Kulik czy Maria Janik), Rydet nigdy nie wyszła za mąż ani nie miała dzieci¹³. Mimo że, jak pisze Jerzy Lewczyński, była uznawana za kobietę atrakcyjną i sympatyczną, nie poddała się presji społecznej¹⁴.

Choć z punktu widzenia współczesnej humanistyki związanie dzieła z biografią artystki wydaje się problematyczne, w przypadku Rydet jest to zadanie konieczne i wymagające wszechstronnego przepracowania. Opublikowanie materiałów źródłowych, korespondencji czy notesów i wspomnień artystki może mieć kolosalne znaczenie, zważywszy na to, jak bardzo na interpretację dzieła wpłynęły nawet krótkie wypowiedzi fotografki.

Rodzina jako punkt odniesienia Rydet to także relacje ze starszym bratem Tadeuszem (1909–1987), z którym, jak podają autorzy biogramów, była silnie związana, i który, jako „wysokiej klasy fotograf amator”, nauczył ją posługiwania się aparatem oraz wprowadził w tajniki pracy w ciemni¹⁵. Podobno jeszcze

12 A. Jakubowska, „Archeologiczne” prace badaczek sztuki kobiet, [w:] *Dokumentalistki...*, s. 50–53. W tym samym towarzyszącym wystawie tomie (s. 40–48) znajduje się tekst A. Soboty pt. *Fotografujące kobiety w realiach PRL-u (1945–1989)*, który jedynie dotyka zagadnienia obecności kobiet; jego nieznacznie zredagowana wersja opublikowana została również w innej publikacji: por. A. Sobota, *Pomiędzy abstrakcją a intymnością – fotografujące artystki w Polsce 1957–1968* (Fortunata Obrępańska, Bożena Michalik, Zofia Rydet, Irena Jarosińska, Natalia Lach-Lachowicz), [w:] E. Toniak (red.), *Jestem artystką we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960 roku*, Neriton, Warszawa 2010, s. 137–148.

13 D. Kowalik-Dura, *Wstęp*, [w:] *Dopełnienie konieczne. Śląskie fotografki*, katalog wystawy, Muzeum Śląskie, Katowice 2012, s. 12–14.

14 J. Lewczyński, *Fotografia w Gliwicach 1951–2000*, [w:] M. Gołaszewski, A. Kwiecień (red.), *Fenomeny i fantomy. Gliwickie środowisko fotograficzne w latach 1951–2000*, katalog wystawy, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2006, s. 8–48.

15 A. Sobota, *O fotografiach...*, b.p.; M. Kanikuła, *Dziecko, czyli mały człowiek*, „Biuletyn Fotograficzny Świat Obrazu” 2008, nr 6, s. 33–40. Por. Z. Rydet, *Tadeusz Rydet. 1909–1987. Wspomnienie*

przed wojną jeździli razem na wyprawy fotograficzno-krajoznawcze, a podczas wojny dzięki zdjęciom portretowym mogli wesprzeć finansowo rodzinę i zapewnić jej byt¹⁶. Ten pierwszy, wczesny okres twórczości Zofii Rydet pozostaje właściwie zupełnie nieznany i znów możemy przypuszczać, że znaczenie tego dwudziestolecia, rozciągającego się między 1935 a 1955 rokiem, może być kluczowe dla zrozumienia późniejszej twórczości artystki.

Fotoamatorka

Zofia Rydet nie miała wykształcenia fotograficznego ani artystycznego. Informacje o początkach jej twórczości są niejasne i pełne sprzeczności. Była fotoamatorką, która przed wojną zatrudniona była w biurze Orbisu w Stanisławowie i prawdopodobnie robiła zdjęcia po godzinach pracy przy wsparciu brata¹⁷. W okresie powojennym, jeszcze przed przeprowadzką z Bytomia do Gliwic, prowadziła sklep papierniczo-zabawkarski „Blok” (później „Kameleon”) i „fotografowała m.in. ludzi widzianych przez szybę sklepowej witryny”¹⁸. Dopiero w 1954 roku wstąpiła do założonego trzy lata wcześniej Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego¹⁹. Oprócz powodów artystycznych i towarzyskich istotnym czynnikiem była zapewne dostępność coraz bardziej reglamentowanych przez władzę materiałów fotograficznych, studia oraz laboratorium. Wiele zdjęć zebranych w *Małym człowieku*, pierwszej ważnej książce Rydet, pochodzi z podróży po Europie, zwłaszcza po bloku sowieckim (Albania, Bułgaria, Czechosłowacja), państwach „niezaangażowanych” (Jugosławia, Egipt, Liban), a nawet krajach kapitalistycznego Zachodu (Włochy)²⁰. Także o samych podróżach, odbywanych

o bracie, [w:] K. Łyczewek (red.), *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945-1987*, Związek Polskich Artystów Fotografików, Delegatura Szczecińska, Szczecin 1988, s. 125-127.

16 J. Lewczyński, *Zosia...*, s. 16.

17 Tamże, s. 13-14. Kuratorzy wystawy *Zofia Rydet. Zapis, 1978-1990* podają informację, że biuro Orbisu w Stanisławowie należało do brata artystki i działało do 1941 roku. Z archiwum Fundacji im. Zofii Rydet wynika, że biuro było w agencji Tadeusza, który zatrudniał Zofię.

18 A. Sobota, *O fotografiach...*, b.p. Niestety autor nie podaje ani dat, ani konkretnych przykładów zdjęć; co więcej, pisze, że to pierwsze zdjęcia Rydet w ogóle. Stoi to w sprzeczności z informacjami z biogramu Lewczyńskiego, *Zosia...*, s. 13-14. W *Małym człowieku* można znaleźć zdjęcia wykonane zza lady sklepu w Bytomiu, ale to już początek lat 60.

19 Źródło anonimowe, [w:] *Katowicki underground artystyczny...*, s. 408-409.

20 A. Sobota, *Zapisy Zofii Rydet*, [w:] *Zofia Rydet (1911-1997). Fotografie*, s. 8. K. Lewandowska, *Nota od wydawcy reedycji*, [w:] *Zofia Rydet, Mały człowiek*, Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2012, s. VII-XIX.

w najczarniejszym okresie PRL, i o relacji pomiędzy pracą zawodową i fotografią Rydet wiemy dziś niewiele²¹.

Jak doszło do tego, że urzędniczka z położonego na prowincji biura turystycznego, a później właścicielka sklepu papierniczo-zabawkarskiego z Ziem Odzyskanych mogła w ciągu kilku lat przygotować wystawy na stołecznych salonach w Krzywym Kole i Zachęcie oraz wydać album w jednym z czołowych wydawnictw, w opracowaniu cieszącego się już wówczas sławą wybitnego grafika, Wojciecha Zamecznika? Od początku swojej drogi twórczej Zofia Rydet angażowała się w animowanie życia fotograficznego na poziomie lokalnym (odpowiedzialna za program wystaw Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego), krajowym (działalność w Związku Polskich Artystów Fotografików) i międzynarodowym (wsparcie działań *Fédération Internationale de l'Art Photographique*). Na tle epoki wyróżnia się nie tylko jako fotografka, ale również jako organizatorka, która niezwykle dynamicznie pnie się po stopniach hierarchii organizacji i związków fotograficznych, z amatorki stając się „być może najważniejszą fotografką polską”²², cenioną przez krytykę i muzea, które kolekcjonowały jej prace, a także nagradzaną przez władze państwowe²³. To niezwykle, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę historię rodziny, przesiedlonej z Kresów, o niekorzystnym w oczach władzy pochodzeniu społecznym. Na czym polegał fenomen instytucjonalnej kariery artystki? Jak właściwie wyglądały i jak zmieniały się jej relacje z władzą?

Nie tylko wspomniane już laury i uznanie w świecie artystycznym, ale także świadomość ogromu pracy wykonanej przez Rydet może pomóc w rozwianiu wątpliwości pojawiających się nawet w biogramie towarzyszącym pośmiertnej wystawie monograficznej z 1999 roku, dotyczących choćby poziomu wykonania zdjęć, amatorskiej niedbałości i bałaganu. Być może będąc już w podeszłym wieku, schorowana artystka nie była w stanie przygotowywać odbitek odpowiadających standardom ekspozycyjnym ZPAF, ale wydaje się, że przez wiele dekad

21 Z archiwum Fundacji im. Zofii Rydet wynika, że były to wyjazdy organizowane przez znacjonalizowany po wojnie Orbis. Zofia podróżowała z bratem Tadeuszem i bratanicami.

22 A. Sobota, *O fotografiach...*

23 Zob. W. Makowiecki (red.), *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych. Fotografia rozproszona*, katalog wystawy, Galeria BWA, Galeria Wielka 19, Salon Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, Galeria ON, Poznań 1988, b.p. Z dokumentacji Fundacji im. Zofii Rydet wynika, że artystka pierwszą z wielu polskich i zagranicznych nagród konkursowych otrzymała w 1960 roku, natomiast jeśli chodzi o odznaczenia państwowe, otrzymała między innymi Odznakę Zasłużonego Działacza Kultury Katowic (1968), Nagrodę miasta Gliwice za całokształt twórczości (1972), Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości (1975), Złoty Krzyż Zasługi (1976) oraz Główną Nagrodę ZPAF za wybitne osiągnięcia – Medal Jana Bułhaka (1985).

jej zdjęcia reprezentowały wysoki poziom. Jak zmieniało się jej podejście do odbitek? Jak je wybierała, wykonywała i sygnowała? Czym różniły się fotografie wystawowe od wglądówek? Czy fotomontaże były istotne jako samodzielne obiekty, czy też ich rola kończyła się w momencie reprodukcji na potrzeby publikacji lub wystawy? Również tych podstawowych informacji nie znajdujemy w żadnym z dotychczasowych opracowań poświęconych twórczości Rydet. Brak danych umożliwia nie tylko spekulację rynkową i nadużycia w praktyce wystawienniczej, ale także powielanie opinii o „amatorskim” charakterze twórczości jednej z najbardziej zorganizowanych i oddanych w kwestiach zawodowych artystek²⁴. Jakkolwiek zawstydzająco to zabrzmiało, na dobrą sprawę nie wiemy, jaką Rydet była fotografką.

Koleżanka

Nie wiemy również, kiedy Zofia Rydet miała swój debiut. W redagowanych na potrzeby katalogów zestawieniach najważniejszych wystaw wymienia rozmaite ekspozycje, a krytycy i historycy towarzyszący artystce podają sprzeczne informacje²⁵. Historię wystaw komplikuje fakt, że Rydet z zasady nie odmawiała udziału w pokazach, nawet studenckich i amatorskich (w tym sensie do końca życia pozostała amatorką kontestującą instytucjonalne reguły sztuki²⁶). Brak dotąd pełnej i krytycznie opracowanej bibliografii i kalendarium wystaw Zofii Rydet, także wystaw organizowanych przez nią w roli komisarza albo specjalistki działającej z ramienia GTF lub ZPAF²⁷. Nie wiemy również, gdzie wysyłała i komu darowała swoje fotografie, choć wiemy, że robiła to hojnie²⁸.

24 Zob. A. Zawadzka, Ja jedna przedłużam im życie, „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2008, nr 18, s. 38–46; J. Tomczuk, Nie uśmieczać mi się. Patrząc prosto w obiektyw, „Przekrój”, 02.05.2011, s. 36–39; K. Jurecki, Prawda losu ludzkiego według Zofii Rydet?, O.pl, <http://magazyn.o.pl/2015/krzysztof-jurecki-prawda-losu-ludzkiego-wedlug-zofii-rydet/#/> (dostęp: 28.09.2016); S. Cichocki, *Zapis przejrany*, „Art & Business” 2015, nr 9, s. 44–49.

25 J. Busza, *Zofia Rydet i mitologie dalekich podróży*, [w:] tegoż, *Wobec fotografów*, Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, Warszawa 1990, s. 96–110. Por. J. Garztecki, *Zofia Rydet, czyli serce*, „Fotografia” 1967, nr 9, s. 203–204. Opracowane przez Fundację im. Zofii Rydet niepublikowane kalendarium otwiera informacja o udziale artystki w zbiorowej wystawie pokonkursowej, zorganizowanej w 1951 roku przez magazyn „Moda i Życie”. Rydet zakwalifikowała się na wystawę pracą pt. *Dolina Strążyńska*.

26 A. Sobota, *O fotografiach...*, b.p.

27 Nad kompletnym kalendarium oraz bibliografią pracuje obecnie Fundacja im. Zofii Rydet.

28 J. Lewczyński, *Zosia...*, s. 15.

Wiemy za to na pewno, że istotnym momentem w życiu Rydet był związek z GTF i szerzej: śląskim środowiskiem fotograficznym²⁹. Choć temat mógłby się wydawać dość dobrze opracowany, to kiedy czyta się dominujące w katalogach wspomnienia Alfreda Ligockiego czy Jerzego Lewczyńskiego, można odnieść wrażenie, że zasłuchana w opowieści neoawangardowych eksperymentatorów „Zosia” zajmowała się głównie wydawaniem przyjęć imieninowych i robieniem „pysznych sałatek”³⁰. Jakkolwiek urokliwa jest tego typu narracja, wydaje się, że rola Rydet w środowisku na tym się nie kończy³¹. To niezwykle, że do tej pory najbardziej rzeczową rekonstrukcję jednego z najciekawszych środowisk fotograficznych powojennej Polski zawdzięczamy jego uczestnikom, w tym nieocenionemu Jerzemu Lewczyńskiemu. Interesująca mogłaby się wydawać rekonstrukcja sieci powiązań, w jakiej funkcjonowała Rydet, sposobu jej pracy, oddziaływania na innych artystów i artystki. Dotychczasowe badania pokazywały GTF raczej jako środowisko zamknięte, tymczasem wiadomo, że był to jeden z najbardziej wpływowych w skali ogólnopolskiej ośrodków, z silnym przełożeniem na działalność scentralizowanego ZPAF³². Również liczne podróże, wystawy i zagraniczne kontakty członków GTF mogą sugerować konieczność znacznie głębszego wniknięcia w instytucjonalne archiwa. Byłby to także przyczynek do rekonstrukcji antropologii i socjologii życia artystycznego, dnia powszedniego inteligenckich elit w PRL, dla których fotografia była stylem życia i odskocznią od przytłoczonej polityką codzienności.

Humanistka

W prowadzonej przez krytyków twórczości Rydet swoistej wojnie frazesów stałym motywem jest wskazywanie zależności cyklu *Mały człowiek i* – szerzej – twórczości rozciągającej się między przyjęciem do GTF w 1956 a wydaniem albumu w 1965 roku, od pokazywanej również w Polsce Ludowej (w roku 1959)

29 „Dziewięćdziesiąt procent tego, co zrobiłam, zawdzięczam Towarzystwu Fotograficznemu” – deklarowała Zofia Rydet w rozmowie z Juliuszem Garzteckim – *Zofia Rydet, czyli serce...*, s. 203.

30 J. Lewczyński, *Fotografia w Gliwicach...* s. 31; A. Ligocki, *Trzydzieści pięć lat fotografii śląskiej*, [w:] tegoż, *Formy i ludzie. Almanach fotografii śląskiej*, ZPAF, Katowice 1988, s. 13–24.

31 J. Lewczyński, *Fotografia w Gliwicach...*, s. 21–49.

32 Por. A. Kwiecień, *Fenomen gliwickiego środowiska fotograficznego (1951–2000)*, [w:] M. Gołaszewski, A. Kwiecień (red.), *Fenomeny i fantomy...*, s. 9–14.

wystawy *The Family of Man* Edwarda Steichena³³. Stworzona przez Steichena wpływowa ekspozycja wynikała z inspiracji kuratora charakterystycznym sposobem widzenia świata przez powojennych fotografów. Do tej pory poza wzmiankami o owej zależności nie doczekaliśmy się pogłębionego studium akcentującego specyfikę ujęcia Rydet, ani też krytycznego opracowania relacji jej twórczości z projektem Steichena, zdjęciami Henriego Cartier-Bressona, Édouarda Boubata, Roberta Doisneau, Williama Kleina, Roberta Franka, Davida Seymoura i innych twórców, z którymi zestawiano gliwicką fotografię³⁴. Wydaje się, że Rydet daleka była od naiwnego odtwarzania konceptu Steichena. *Mały człowiek* to niezwykle album, o którego relacji z wystawami i wcześniejszymi projektami autorki niewiele wiemy. Inna sprawa, że pierwsza książka Rydet to wręcz modelowy *photobook*, a wydane w następnych dekadach publikacje – *Świat wyobraźni Zofii Rydet* (1979) i *Obecność* (1989) – w klarowny sposób tworzą serię, która jako całość nie była jeszcze analizowana³⁵. Związek między tymi albumami, na pierwszy rzut oka diametralnie odmiennymi, wskazuje na to, że Rydet działała konsekwentnie i świadomie, realizując kolejne książki i projekty, które się łączą, uzupełniają, zazębiają i wynikają jedne z drugich. Jakkolwiek to zabrzmiało, w pracy autorki *Zapisu...* jest wiele przynależnej fotografii dialektyki dokumentu i kreacji, zapisu socjologicznego i świata wyobraźni. Zamiast analizy unikalnej w historii polskiej fotografii sieci związków łączących poszczególne projekty, do tej pory otrzymywaliśmy jedynie licytacje krytyków, który z projektów bardziej się podoba, który przejdzie do historii i który sprawia, że Zofia Rydet „być może” jest największą polską fotografką.

Tymczasem Rydet, jeśli jest do czegoś przekonana, to z uporem, pomimo upływających lat realizuje swój plan. Nie przejmuje się, że jest rzekomo spóźniona

33 Źródło anonimowe, [w:] *Katowicki underground artystyczny...*, s. 408–409; A. Sobota, *Pomiędzy abstrakcją a intymnością...*, s. 144. Z kolei na związki z Henrim Cartier-Bressonem i Édouardem Boubatem zwracają uwagę: K. Kalina, *Szersze spojrzenie. Fotografia związana z Gliwickim Towarzystwem Fotograficznym na tle fotografii światowej*, [w:] M. Gołaszewski, A. Kwiecień (red.), *Fenomeny i fantomy...*, s. 15; A. Sobota, *Zapisy...*, s. 5; K. Leśniak, „*The Family of Man*” po latach. Wokół krytyki i recepcji wystawy, „*Roczniki Humanistyczne*” 2013, t. LXI, nr 4, s. 205–240.

34 A. Ligocki, *Trzydzieści pięć lat fotografii śląskiej...*, s. 15: „Jej twórczość odznacza się bogactwem wyobraźni, głębią refleksji i jest nasycona głęboką emocjonalnością. Ośrodkiem zainteresowania artystki jest człowiek, jego psychika, jego stosunek do świata i pozycja w tym świecie. Jednym słowem to, co Malraux określa jako «dolę człowieka»”.

35 W archiwum Fundacji im. Zofii Rydet znajduje się również makietka niewydanego albumu *Wież*, datowana na lata 1957–1961, która w niezwykle ciekawy sposób tę serię otwiera, a zarazem ramuje – można ją bowiem czytać jako swoistą zapowiedź *Zapisu socjologicznego*.

wobec Steichena, że sentymentalne fotomontaże bardziej pasowałyby do końca lat 60., a więc czasów zakochanych w fotografii subiektywnej, niż do kostycznej i konceptualnej końcówki lat 70., że książka o papieżu byłaby wydarzeniem w stanie wojennym, a nie w momencie upadku komunizmu³⁶ itd.

Nieuwzględnienie podmiotowego działania Zofii Rydet, faktu, że dojrzałe kształtowała własną twórczość, jest być może największym przeoczeniem dotychczasowych badań. Innymi słowy, zamiast lasu widzimy drzewa, zamiast konsekwentnej drogi twórczej – szereg nieprzystających do siebie projektów, z których wybieramy arbitralnie ten, który najbardziej nam w danej chwili odpowiada. Dotychczas krytycy i kuratorzy najważniejszych wystaw albo wszystko łączyli ze wszystkim (Alfred Ligocki, Krzysztof Jurecki, Adam Sobota, Andrzej Różycki), albo odcinali precyzyjnie część, zapominając o całości (Sebastian Cichocki i Karol Hordziej)³⁷. Tymczasem jeśli przyjrzeć się twórczości Rydet, trudno nie dostrzec żelaznej konsekwencji, ale też uskoków, intuicyjnych prób i eksperymentów.

Nie ulega wątpliwości, że twórczość Rydet jest skoncentrowana na człowieku. Już w czasie pracy z zakochanym w pejzażu bratem wiedziała, że ją interesują ludzie³⁸. Gdy zbierała zdjęcia do *Małego człowieka*, wiedziała, jak koledzy z GTF dyskutują o abstrakcyjnych zagadnieniach „antyfotografii”; podobnie realizując *Świat uczuć i wyobraźni* i *Zapis socjologiczny*, dostrzegała rezultaty działań konceptualnych i fotomedialnych³⁹. Za każdym razem mogła wydawać się „naiwna” (dlaczego nie „konsekwentna” i/lub „autentyczna”?) i nie na czasie. Nawet *Zapis...* w znacznej mierze oderwany był od swojej epoki⁴⁰. Widać to dobrze w katalogu głównej wystawy fotograficznej lat 80., a mianowicie *Polska fotografia intermedialna lat 80.*⁴¹ Czy dziś można ten „archaiczny humanizm”

36 Urszula Czarторыska broni kolaży Rydet przed „epitetem sentymentalizmu”, dowodząc, „że były przemyślane z przenikliwością, prawdą intersubiektywną”. Por. U. Czarторыska, b.t., [w:] Rydet, *Świat wyobraźni...*, b.p.

37 A. Sobota, *Zapisy...*, b.p.; A. Mazur, *Zofia Rydet, Zapis 1978–1990*, „Szum” 2015, nr 11, s. 159–161.

38 Zofia Rydet, *O „Zapisie socjologicznym”*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa” 1997, t. 51, nr 3–4, s. 192–197.

39 Tamże.

40 J. Busza, *Krótką refleksja na temat fotografii socjologicznej*, [w:] *Z perspektywy czterdziestolecia. Fotografia polska 1945–1985. Materiały sympozjum XV Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wlkp. w dniach 10–12 maja 1985*, t. I, Wydawnictwo Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych, Gorzów Wielkopolski 1985, s. 128–139; M. Hermanowicz, *Dokument czasu*, [w:] *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała 1980*, b.m., b.d.

41 *Polska fotografia intermedialna...*, b.p.

traktować poważnie? A może jest w nim potencjał „afektywnych” odczytań? Niezależnie od jej praktyki i obiektów fotograficznych oraz ciekawej biografii, Rydet, jak każda dobra artystka, konfrontuje nas z własną osobną postawą i światopoglądem. Co jesteśmy w stanie zrobić z tą mieszaniną oddania, autentyczności, powagi i duchowości, to już inna sprawa. Trudno ją przyjąć, łatwiej skreślić jako wariactwo, co jednak nie zmienia faktu, że jest to jedna z najoryginalniejszych propozycji w powojennej sztuce polskiej.

Montażystka

Dla niektórych krytyków i kuratorów tworzone przez Zofię Rydet od drugiej połowy lat 60. fotomontaże, obiekty oraz naiwne sposoby ekspozycji i łączenia mediów są pracami „gorszego sortu”⁴², w których ludowa naiwność łączy się z epigońskim czytaniem surrealizmu. Można je, jak to czyniła Urszula Czartoryska, sytuować pomiędzy Teofilem Ociepką, Mieczysławem Bermanem, Jindřichem Štyrským i Karelem Teige lub, jak Jerzy Busza, porównywać ze Zdzisławem Beksińskim⁴³ związanym ze środowiskiem gliwickim, awangardowym fotografem uprawiającym charakterystyczne malarstwo, w którym „współistniało bardzo radykalne nowatorstwo z głęboko zakorzenionym tradycjonalizmem”⁴⁴. Poza wymienieniem nazwisk przydałaby się jednak także analiza. Można by Rydet ostatecznie tego typu „sentymentalne” epizody wybaczyć, gdyby nie to, że konsekwentnie łączyła je z pracami szlachetnymi, prostymi, z *Zapiskiem socjologicznym*⁴⁵. No cóż, po prostu taka była i zamiatanie przez krytyków, historyków i kuratorów rzekomego kiczu pod dywan nic tu nie da, a raczej zaciemnia obraz jej twórczości. Rydet, choć dbała o formę, to nie dbała o czystość formy. Cenne dla nielicznych krytyków i ważne dla samej artystki, za to koszmarnie dla tęskniących za modernizmem purystów fotomontaże i obiekty nie tylko oddają jej wrażliwość,

42 K. Jurecki, *O etosie fotografii. Na przykładzie twórczości kilku fotografów ze Śląska*, [w:] *Katowicki underground artystyczny...*, s. 283–284.

43 U. Czartoryska..., b.t.; J. Busza, *Świat uczuć i wyobraźni*, [w:] tegoż, *Wobec fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983, s. 174–181; tenże, *Zofia Rydet i mitologie dalekich podróży...*, s. 103.

44 Sformułowanie krytyka i kuratora Janusza Boguckiego, cyt. za: K. Jurecki, *Zdzisław Beksiński*, <http://culture.pl/pl/tworca/zdzislaw-beksinski> (dostęp: 28.09.2016).

45 A. Mazur, *Zofia Rydet*, „*Zapis socjologiczny*”, „*Dwutygodnik*” 2012, nr 8, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3828-zofia-rydet-zapis-socjologiczny.html> (dostęp: 28.09.2016).

ale też ukazują sposób pracy, używanie fotografii do manifestowania własnego światopoglądu i relacji z drugim człowiekiem⁴⁶. Z pewnością ponížanie tych dziwnych prac, eliminacja i chowanie po kątach sal wystawowych nie służy lepszemu zrozumieniu ich miejsca w twórczości fotografski. Podobnie jak czytanie wprost tej postsurrealistycznej metaforyki⁴⁷. Znów, przydałaby się współczesna interpretacja tej innej, „campowej mimo woli” Rydet.

Dokumentalistka

W opracowaniu Karoliny Lewandowskiej Rydet wymieniana jest jako „autorka najwybitniejszego projektu dokumentalnego w polskiej fotografii po 1950 roku”⁴⁸. Najwybitniejszego po Janie Bułhaku, dodajmy⁴⁹. Problem w tym, że dokument sam w sobie nigdy nie był dla Rydet celem⁵⁰. Poza fragmentami wypowiedzi zarejestrowanych przez Andrzeja Różyckiego czy Józefa Robakowskiego nie znamy definicji dokumentu według Zofii Rydet, a istniejące teksty napisane przez krytyków towarzyszących raczej zaciemniają niż rozjaśniają jej przekaz, roz-taczając wokół czytelnika zasłonę dymną nasyconych metafizyką autorskich projekcji⁵¹. Ostatnie, ledwo dotykające fotografii Zofii Rydet opracowanie pióra Alfreda Ligockiego powstało trzydzieści lat temu, w czasach stanu wojennego, a bardziej współcześni nam autorzy, jak Adam Sobota i Krzysztof Jurecki, szermujący porównaniami z Augustem Sanderem, nie pogłębiają swojej myśli⁵².

46 A. Ligocki, *Trzydzieści pięć lat fotografii śląskiej...*, s. 13–24.

47 Por. L. Sosnowski, *Świat uczuć Zofii Rydet*, „Foto” 1977, nr 6, s. 164.

48 *Dokumentalistki...*, s. 217.

49 Por. A. Sobota, *O fotografiach...*; A. Różycki, *Zofia Rydet „Zapis socjologiczny” 1978–1990*, folder towarzyszący wystawie w Czytelnii Sztuki w Gliwicach (22 czerwca – 16 września 2012), b.m., b.d.

50 Celnie ujął to A. Sobota: „Zofia Rydet z pewnością należy do najważniejszych twórców fotografii w Polsce w drugiej połowie tego wieku. Jej bogaty dorobek jest – wbrew pozorom – trudny do sklasyfikowania. Artystka stosuje się bowiem do profesjonalnych wymogów tylko o tyle, o ile odpowiada to jej psychicznym potrzebom. Będąc wybitnym dokumentalistą, czasami używa dokumentu jako podstawy dla dalszej kreacji” – A. Sobota, *O fotografiach Zofii Rydet...*

51 Por. A. Różycki, *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989*, „Konteksty” 1997, t. 51, nr 3–4, s. 183–187; A. B. Bohdziewicz, *Zostały zdjęcia*, „Konteksty” 1997, t. 51, nr 3–4, s. 189–191; A. Różycki, Z. Rydet, *Fotoandrzejozofia*, folder towarzyszący wystawie w Galerii 87, Łódź 2010, b.m., b.d.; K. Józwiak, *Inwentaryzacja wizerunków*, [w:] *Zofia Rydet. Inwentaryzacja wizerunków, katalog wystawy*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Fundacja im. Zofii Rydet, Katowice–Kraków 2013, s. 8–48.

52 Por. A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?...*, s. 108–111; A. Sobota, *O fotografiach...*, b.p.; tenże, *Zapisy Zofii Rydet...*, s. 12.

Z kolei w opracowaniu Barbary Panek-Sarnowskiej *Zapis...* traktowany jest jako „najbardziej charakterystyczny dla jej twórczości”⁵³. To znaczące, że najbardziej pogłębiona jak do tej pory analiza kluczowego cyklu znalazła się w będącym zredagowaną pracą magisterską opracowaniu wydanym przez Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne. Nie licząc emocjonalnych świadectw bliskich Rydet fotografów, do momentu otwarcia pokazywanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej i przygotowanej przez Sebastiana Cichockiego i Karola Hordzieja wystawy, opracowanej w oparciu o badania przeprowadzone w Fundacji im. Zofii Rydet, nie próbowano nawet uchwycić dynamiki *Zapisu socjologicznego* ani wskazać jego genezy, znaczenia ani zakładanego przez artystkę kształtu. Przewartościowanie przyszło wraz z kompleksowym, wieloletnim projektem opracowania i digitalizacji archiwum Zofii Rydet, którego widowym efektem jest, oprócz wspomnianej wystawy w MSN (przeniesionej potem do mieszczącego się w Tours oddziału Jeu de Paume), także strona internetowa z cyfrowym katalogiem⁵⁴.

Innymi słowy, nawet obcując z *opus magnum* Zofii Rydet, do tej pory musieliśmy posługiwać się wyobraźnią, nie tyle po to, by ogarnąć całość projektu, ile by zrekonstruować na własny użytek przyczyny i cel jego powstania. Oprócz autorskiej interpretacji przedstawionej na wystawie krokiem milowym jest digitalizacja, trwające badania nad archiwum i udostępnienie zbioru przez Fundację im. Zofii Rydet. Nadszedł czas na żmudne opracowanie i jeszcze trudniejszy proces syntezy.

Wystawa w MSN, będąc powrotem do zatrzymanej w latach 80. debaty na temat fotografii społecznie zaangażowanej, prowokuje do dyskusji wokół „socjologiczności” i „naukowości” *Zapisu...*⁵⁵. Drażni przemocowym charakterem i megalomanią, być może odpowiadającym w jakiejś mierze charakterowi totalnych działań Zofii Rydet. *Zapis...* to także problemy, od których trudno dziś uciec badaczom: postępująca entropia projektu, wpisana weń przemoc symboliczna, klasowa, wreszcie połączone z dewocją i mistyką moralizatorstwo autorki⁵⁶. Zgromadzone archiwum to kuszący materiał do analizy dla antropologów, etnografów oraz,

53 B. Panek-Sarnowska, *Socjologiczność...*, s. 7.

54 *Zofia Rydet. Répertoire, 1978–1990, Jeu de Paume – Château de Tours*, 19.11.2016–28.05.2017.

55 Por. A. Ligocki, *Czy istnieje...*; Z. Dłubak, *Fotografia socjologiczna*, „Obscura” 1984, nr 8, s. 33–40.

56 Pojawiające się na zdjęciach wizerunki Jana Pawła II stały się wprawdzie tematem wiodącym *Obecności*, książki opublikowanej wraz z Józefą Hennelową w 1988 roku, a więc tuż przed upadkiem władzy partii komunistycznej. Nawet wówczas jednak Rydet wycofuje się, nie fotografuje wielkich wydarzeń, mszy za naród i demonstracji, tylko ilustruje duchowe medytacje Hennelowej. We wstępie Hennelowa pisze: „Zebrane tu refleksje, mające stanowić dla albumu Zofii Rydet rodzaj akompaniamentu, poświęcone są właśnie domowi – temu dosłownemu i temu w przenośni” – J. Hennelowa, Z. Rydet, *Obecność...*, s. 6.

obowiązkowo, historyków sztuki i fotografii⁵⁷. Obszerność zbioru sugeruje wieloletni wysiłek grupowy, choć nie wyklucza aktów strzelistych w wykonaniu ambitnych badaczy. Z pewnością konieczne jest przemyślenie na nowo relacji pomiędzy *Zapiskiem socjologicznym* a dziełami wcześniejszymi i powstającymi równolegle, jak *Nieskończoność dalekich dróg* (1980) czy *Suita śląska* (1980–1990), oraz rozpoznanie związków z kontekstem historycznym, co świadomie zostało odsunięte na dalszy plan przez kuratorów wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej⁵⁸.

Fotografia po Zofii Rydet

Autorka *Zapisku socjologicznego* nie żyje od blisko dwóch dekad. Dziś „Zofia Rydet” to także szereg wystaw pośmiertnych oraz działalność fundacji jej imienia. To również część historii artystki, rzutująca na jej obecność w życiu artystycznym i fotograficznym. Część niebagatelna, która dopiero się rozwija w oparciu o rywalizujące koncepcje i strategie pracy z dorobkiem tej fotografi. Warto dodać, że badania nad recepcją jej dzieła powinny uwzględniać także wpływ, jaki wywarła ona (i nadal wywiera) na kolejne pokolenia twórców. W pewnym sensie historia polskiej fotografii dzieli się na tę przed Zofią Rydet i tę po niej, przed *Zapiskiem socjologicznym* i po *Zapisku...* (także tym z MSN). Co istotne, nie tylko osoby, które miały okazję poznać ją osobiście, wiele jej zawdzięczają. Wśród artystów kontynuujących i na wiele sposobów, w jednym lub wielu projektach, interpretujących jej dzieło wymienić można Andrzeja Różyckiego, Piotra Wołyńskiego, Julię Staniszewską, Weronikę Łodzińską, Łukasza Skąpskiego, Pawła Bownika, Renatę Dąbrowską, Przemysława Pokryckiego, Annę Bedyńską, Michała Jelskiego, Magę Sokalską, Marka Wasilewskiego, Jana Brykczyńskiego, Rafała Milacha, Karolinę Jonderko, zespół socjologów wizualnych pod kierownictwem Marka Krajewskiego, nieistniejący już duet Zorka Project oraz młodych, przedwcześnie zmarłych fotografów: Ireneusza Zjeżdżałkę i Konrada Pustolę⁵⁹.

57 Potencjał badań etnograficznych, w tym komparatystycznych, pokazuje Izabela Kowalczyk w tekście *Etnografowie w terenie*, [w:] A. Brzezińska, A. Stanisław (red.), katalog wystawy, Stary Browar Słodownia +1, Poznań, 3–21 listopada 2014.

58 Por. A. Sobota, *Zapiski...*, s. 6–7; A. Ligocki, *Trzydzieści pięć lat...*, s. 23.

59 Por. A. Różycki, Z. Rydet, *Fotoandrzejozofia...*; Z. Rydet, J. Stanisławska, *Mały człowiek / Oczekiwanie*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011; N. Fiedorczuk, *Wynajęcie*, E. Petruk, B. Świątkowska (red.), Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012; A. Kramarz, W. Łodzińska, *Dom / Home*, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli

Nie ma co się oszukiwać: stan badań nad Zofią Rydet utknął na dobre gdzieś pomiędzy rokiem 1997, czyli momentem jej śmierci oraz wydania tematycznego numeru kwartalnika „Konteksty”, a rokiem 1999, kiedy zorganizowano pośmiertną wystawę monograficzną w łódzkim Muzeum Sztuki. Pokazywana pod koniec 2015 roku wystawa *Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990* w warszawskim MSN oraz puentujące ją sympozjum *Między starą rzeczowością a naiwnym konceptualizmem* postawiły sobie za cel zmianę tego stanu. Do tej pory praca nad dorobkiem Zofii Rydet przebiegała w dwóch kierunkach: „muzealnym” (archiwizacja, zachowanie i opracowanie kolekcji, próby ogarnięcia faktografii) oraz „kreacyjnym” (kuratorские interpretacje, artystyczne przetworzenia, poetyckie projekcje, reprodukcja i spekulacja wyrwanymi z kontekstu dziełami). Wystawa w MSN pokazała, że można to do pewnego stopnia łączyć. Była to radykalna jak na standardy muzealnicze próba przepisania obrazu twórczości Rydet, ożywienia jej dorobku i uwspółcześnienia *Zapisu socjologicznego*. Wierzę kuratorom na słowo, gdy deklarują, że starali się wypełnić wolę samej autorki. Wydaje się to zgodne ze sposobem funkcjonowania Rydet za życia – artystki, która nieustannie sama się przepisywała, zmieniała i konsekwentnie wymyślała klasyfikacjom, tworząc własny mit.

w Krakowie, Kraków 2009; K. Lewandowska (red.), *Dokumentalistki...*; M. Michałowska, *Portret we wnętrzu – między socjologią a antropologią fotografii*, [w:] M. Michałowska, P. Wołyński (red.), *Spółeczne dyskursy sztuki fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 2010; P. Wołyński (red.), *Formy zamieszkiwania. Publiczne i prywatne przestrzenie miasta*, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 2010; P. Wołyński (red.), *Formy zamieszkiwania. Domostwa w obrazach – poznaniaków portret zbiorowy*, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 2010; J. Rzepka-Dziedzic i inni. (red.), *Fotografia dokumentalna w projektach fotograficznych. Dwa miasta, dwa uniwersytety na granicy*, Galeria Szara, Cieszyn 2005. Do opracowania pozostaje także kwestia recepcji twórczości Zofii Rydet za granicą, w dawnym bloku sowieckim i na Zachodzie, por. V. Birgus, *Konfrontace Polské Fotografie*, „Československá Fotografie” 1979, nr 12, s. 536–540.

ADAM MAZUR, doktor nauk humanistycznych, krytyk, historyk sztuki i amerykańista, adiunkt na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W latach 2002–2013 kurator m.in. wystaw zbiorowych *Nowi Dokumentaliści*; *Efekt czerwonych oczu*; *Świat nie przedstawiony*; oraz indywidualnych Konrada Pustoły, Marthy Rosler, Wojciecha Wilczyka w CSW Zamek Ujazdowski. Redaktor katalogów i antologii, autor książek m.in. *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (2010), *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000* (2012), *Głębia ostrości. Eseje o fotografii polskiej po 1945 roku* (2014), *Po końcu fotografii* (2018). Od 2013 roku pracuje jako kurator niezależny (m.in. wystawy Anety Grzeszykowskiej w PGS Sopot, Artura Żmijewskiego w Muzeum Współczesnym Wrocław, Piotra Uklańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie). Redaktor naczelny magazynu „Obieg” (2004– 2011), założyciel i redaktor naczelny magazynu „SZUM” (2013–2018), założyciel i dyrektor wykonawczy magazynu „BŁOK” (od 2018). W 2019 roku nakładem Wydawnictwa Universitas ukazała się monografia *Okaleczony świat. Historie fotografii środkowoeuropejskiej 1839–2018*.

ZOFIA RYDET – OBŁASKAWIANIE CZASU

Każda działalność twórcza poza uznaniem krytyki, nagrodami czy laurami, niesie ze sobą nieuniknioną obecność w sferze publicznej. Warto przy tym pamiętać, że oprócz zawsze miłego człowiekowi dowartościowania własnego ja, dzieło artystyczne wywoływać może różnorakie rezonanse w co wrażliwszych osobach z nim obcujących. Twórca nie ma właściwie wpływu na percepcję dzieła, chyba że stworzył je z cynicznym wyrachowaniem służącym przede wszystkim własnej karierze. W końcu wszyscy czujemy i widzimy nieco inaczej i najczęściej bierzemy z dookoła tylko to, co akurat w danym momencie zda się ważne i bliskie naszej świadomości, a co wcale nie musi być równoważne z zamiarem czy przesłaniem artystycznym autora. W moim 40-letnim dorobku twórczym potrafię znaleźć całkiem sporo śladów innych artystów, czasem oczywistych jak prace wielkiego fotografa, poety Josefa Sudka¹. Ale i w jego fotografiach odczuwałem jakiś uczuciowy niedostatek. Miałem bowiem (chyba od zawsze) niejasne przeczucie, że fotografia jest zdolna zaoferować jeszcze inne pokłady ekspresji, że się tak wyrażę, duchowej. Wśród wpływów z innych, czasem zaskakujących, a nawet nieuświadomianych początkowo źródeł wymienilibym dziś także Zofię Rydet. Najpierw była to oczywiście zrealizowana z wyjątkową czułością i wrażliwością książka *Mały człowiek*. Kilka lat później *Świat wyobraźni Zofii Rydet*² ofiarował mi liryzm rzadko spotykany w dziełach fotograficznych i potwierdził, że chcąc wyrażać się o świecie, należy go umieć

1 Josef Sudek (1896–1976), czeski fotograf, w którego twórczości spotkać można dokonania na wielu obszarach fotografii, od pejzaży, po martwe natury; specjalne miejsce poświęcił fotografii miasta – Pradze. Indywidualny styl fotograficzny osiągnął dzięki wrażliwości na światło i ukształtowanie światłocienia.

2 W 1979 roku wydany został album *Świat wyobraźni Zofii Rydet* ze wstępem U. Czartoryskiej – 70 zdjęć w 15 cyklach (Krajowa Agencja Wydawnicza).

z szacunkiem i pokorą wobec życia przeżywać. Do *Zapisu socjologicznego* miałem mniej entuzjastyczny stosunek, ale paradoksalnie to właśnie w tym miejscu dzieło Rydet spletało się wprost z moimi doświadczeniami życiowymi.

Zofia Rydet niechętnie wypowiadała się na temat swojej fotografii i nie ma potrzeby ukrywać, że słowa nie były jej największą siłą. Te utrwalone na papierze, głównie w niewielkiej ilości listów, jakie ocalały, dotyczyły zasadniczo spraw i kłopotów życia codziennego, a czasem były minirelacją z postępów w jej aktualnej działalności fotograficznej. W moim odczuciu jej listy naznaczone są jakąś niecierpliwością, pośpiesznością działania, co w konsekwencji bywa także urocze co i zabawne:

[...] więc ja tym Podhalem byłam zafascynowana. Jest to zupełnie inny... inni ludzie aniżeli w całej Polsce. Są to ludzie o bardzo wielkich ambicjach... Góral jest dumny z tego, że jest góralem. Oni tam mają bardzo charakterystyczne twarze, bardzo ładne twarze. Bo np. w Rzeszowskim czy gdzie indziej bardzo dużo brzydkich twarzy, takich nic nie wyrażających...³

To zdanie mógłbym odebrać jako obrazę moich przodków oraz ich wszystkich sąsiadów, ponieważ cała moja rodzina wywodzi się właśnie z Rzeszowskiego, konkretnie z Laskówki. W latach 40. moi rodzice wyjechali do Wrocławia, jak to się mówiło, „za chlebem”, czyli za pracą. Kiedy miałem już przyjść na świat, mama wróciła na chwilę w rodzinne strony, by mnie urodzić na „polskiej ziemi”. Bo mało kto dziś wie, czy też pamięta, że w owym czasie, czyli w roku 1953 mieszkańcy Wrocławia wciąż obawiali się, że ich potomstwo może mieć kiedyś zapisane w dokumentach, iż przyszło na świat w Breslau, czyli w Niemczech; podobnie jak Polacy urodzeni pod koniec lat 30. w Wilnie, którzy w dowodzie mieli wpisane: w Związku Radzieckim. Więc kto mógł, rodził w pewniejszych regionach. Traf chciał, że ówczesne władze zabroniły rodzić w swoim domu. W związku z tym przyszedłem na świat w najbliższym położonym szpitalu – czyli w Dynowie. Więc nie urodziłem się romantycznie w drewnianej chacie, krytej słomą z glinianą polepą zamiast podłogi, bez prądu oczywiście, którą łącznie z glinianym piecem zbudował własnoręcznie mój dziadek, tylko w jakimś szpitalu, w miasteczku, z którym nic mnie nie łączy. Chałupa – bo tylko tak się mówiło – była dokładnie tak piękna jak te najbiedniejsze w *Zapisie socjologicznym* Zofii Rydet. Przez wiele lat wracałem pod rodzinną strzechę, gdzie spędzałem kilka miesięcy w roku

3 Zofia Rydet (1911-1997). *Fotografie*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1999, s. 32.

od maja do września, co było wybawieniem dla pracujących w mieście rodziców, a dla mnie niezapomnianym przeżyciem z okresu dzieciństwa. Doświadczenie życia w „zabitej dechami wsi” to jeden z powodów pozwalających mi zabrać głos na temat twórczości Zofii Rydet. Drugim jest oczywiście sama fotografia, którą zajmuję się na poważnie od połowy lat 70. ubiegłego wieku.

Zofię Rydet spotkałem tylko raz w życiu, na wernisażu jednego z kolegów, współtwórców programu *Fotografii elementarnej*⁴, w siedzibie katowickiego ZPAF na początku lat 80. Znałem już wówczas niektóre zdjęcia z *Zapisu socjologicznego*. Wystawa mego kolegi nie wzbudziła entuzjazmu, raczej wywołała cichą konsternację. Jedynie Pani Zofia wyraźnie poirytowana stwierdziła: „przecież w tych fotografiach nic nie ma!”. I miała w gruncie rzeczy rację, bo ten zestaw werystycznych i perfekcyjnie skopiowanych obrazów miał z założenia autora mówić o naturze fotografii, nie zaś o tym, co przedstawia. Tak zderzyły się dwa skrajne rozumienia medium. Jedno ukształtowane w czeskim Konserwatorium Sztuki w Ostrawie⁵, drugie przez wieloletnią działalność w strukturach FIAP⁶ (czyli Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego), a później w ZPAF⁷.

W moim przekonaniu niemalże całą twórczość Zofii Rydet cechuje nade wszystko niespotykany entuzjazm i całkowite zaangażowanie w „sprawę”, tak jakby realizacja każdego pomysłu była swego rodzaju misją, posłannictwem, niekiedy nawet „świętym obowiązkiem”. Potrafiła się poświęcać aż do utraty sił, aby tylko zdążyć... Jej niemal obsesyjny zapał nieustannego wzbogacania nie-
możliwego przecież do ukończenia zbioru budzi podziw. Ale to chyba właśnie ta urocza, niemal dziecięca naiwność, chciałoby się powiedzieć „niewinność”, zda się uszlachetniać jej *Zapis*... Dziś już dość dobrze wiemy, iż z fotografii można tyleż wyczuć, co wyczytać. Dotyczy to czasem nawet w większym stopniu fotografującego niż modela. Przypuszczam, że Rydet niekoniecznie miała tego świadomość; rykoszetem jej woła „uświęcania zwykłego człowieka” (jak mówiła) przydała blasku i jej samej. Mnie jednak „pochwała ludu” u Rydet sprawia pewien kłopot. Popatrzmy: „Dzieciństwo moje było bardzo piękne, bardzo dobre. Ojciec był bogaty, mieliśmy wszystko, co trzeba było, matka nie pracowała, służby było

4 Mowa o wystawie Andrzeja J. Lecha. W latach 80. program *Fotografia elementarna* był realizowany przez grupę twórców we wrocławskiej Galerii „Foto-Medium-Art”.

5 Andrzej J. Lech studiował (1981-1984) na Wydziale Fotografii Artystycznej Konserwatorium Sztuki w Ostrawie, Czechy. Por. K. Jurecki: <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-j-lech> (dostęp: 15.05.2019); przypis red.

6 FIAP – *Federation Internationale de l'Art Photographique*; przypis red.

7 ZPAF – Związek Polskich Artystów Fotografików.

dużo”⁸. Nie mogę sobie w tym miejscu nie zadać pytania, skąd u Rydet wzięło się tak wielkie zauroczenie głęboką prowincją siermiężnego PRL-u? Być może wynika to z utraty świata z czasów dzieciństwa w Stanisławowie albo było syndromem niezasłużonej banicji i odcięcia od korzeni? Jednak jakoś mnogość służby kłóci mi się z mitologizacją i pochwałą wiejskiego ubóstwa. Wchodząc do tych wszystkich chat i domów, w większości nie mogła się czuć ni u siebie, ani wśród swoich. Do takich domostw przepełnionych zazwyczaj wiekową nieufnością do obcych, nie wchodzi się ot tak z marszu, szczególnie zaś z aparatem fotograficznym. W opublikowanych rozmowach Rydet powtarza uparcie, że w trakcie odwiedzin uciekała się do komplementów pod adresem gospodarzy i ich domostwa i ponoć to wystarczało. Nie bardzo w to wierzę. Przypuszczam, że najczęściej katalizatorem w reakcji otwarcia na obcego była... jedna ściana, zwykle usytuowana na wprost drzwi do sieni. Przy tej ścianie stało łóżko, lub dwa, a na niej zawieszane były wszystkie „totemy” naszego ludycznego katolicyzmu: obrazy Chrystusa i Maryi z otwartym sercem (zawsze obok siebie), pamiątka pierwszej Komunii Świętej, ślubne monidło, rzadziej zdjęcie kogoś bliskiego. Pod koniec lat 70., w chwili gdy Zofia Rydet rozpoczęła realizację swojego *Zapisu...*, na te ściany wstąpił powszechnie nowy kult: wizerunki „polskiego Papieża”, Jana Pawła II. Nie wiem, czy Zofia Rydet była osobą wierzącą, choć wiele rzeczy każe się domyślać, że tak. Wskazuje na to jej misyjna postawa, nadanie chwili zdejmowania modelu wagi misterium, obrządku mistycznego, którego tłem i świadkiem była jakże często „ściana-ołtarz”. Przecież te wszystkie wyprawy miały pielgrzymkowy a nawet komunijny aspekt. Zapewnienie wysłania wizerunków tych ludzi w odległe krańce świata a nawet w daleką przyszłość nie jest wprawdzie obietnicą nieśmiertelności, niemniej brzmi w tonacji zdecydowanej metafizycznej. To chyba nie przypadek, że w 1988 roku wydawnictwo Calvarianum opublikowało książkę Zofii Rydet z tekstem Józefy Hennelowej (znanej felietonistki „Tygodnika Powszechnego”) o tytule *Obecność*⁹. Już na pierwszy rzut oka widać, iż fotografie zostały wyselekcjonowane z *Zapisu...* ze względu na przedstawienia wizerunków Karola Wojtyły w zaciszach ludzkich domostw. Nie dopatruję się w tym niczego niestosownego, wszakże te „ołtarze” były wszechobecne, a poza nimi w wielu domach godnymi zainteresowania mogły być jeszcze tylko ewentualnie piece, lustra, zegary z kukułką, czasem lampy naftowe a wyjątkowo tylko

8 Zofia Rydet (1911–1997). *Fotografie...*, s. 32.

9 *Obecność* – album, ukazał się w 1988 roku z tekstem Józefy Hennelowej (ur. 1925, dziennikarka, publicystka); przypis red.

trafiały się jeszcze obiekty patriotyczne (potomkowie chłopscy raczej nie mieli powodu tęsknić za pańszczyźnianą formą niewolnictwa).

Większość swych zdjęć Rydet wykonywała skrajnie szerokokątnym obiektywem¹⁰. Towarzyszące temu silne zniekształcenia brała nieodmiennie za dobrą monetę, wszakże chciała mieć wszystko w jednym: ludzi, dobytek, lampę na suficie jak i stopy gospodarzy. Tym sposobem izby rozdymały się niczym ropuchy, za to człowiek kurczył się, karłał przytłoczony wielkością rzeczy go otaczających. Zofii to jednak zdawało się zupełnie nie wadzić, było chyba nawet wręcz przeciwnie, czuła się szczęśliwa z dobrze wykonanego zadania!

W liście do Krystyny Łyczywek¹¹ z 15.03.1982 roku pisała:

[...] dopiero w ciemni widzę, co zdobyłam, i tak jakbym je drugi raz fotografowała, odnajduję tych ludzi i atmosferę ich domów i różne szczególiki, których może nawet na początku nie zauważyłam, i cieszę się tym, że mam ich wszystkich i mam cudowną władzę zatrzymania ich życia, może dużo dłużej, niż ich życie naprawdę będzie trwało.

To ważna i ciekawa dla mnie wypowiedź. Po pierwsze Rydet pisze o zdobyczy. Słowo to najmocniej przystaje do wojownika albo polującego na zwierzęta (myśliwy powiedziałby raczej trofeum). Więc jak to naprawdę było u Zofii z tym szlachetnym „uświęcaniem”? Po drugie, jeśli dopiero w ciemni spostrzegą, co (a raczej ile) naprawdę uwieczniła, to jak mam to rozumieć? Czy mogę to jeszcze zaliczyć w poczet wzniosłej naiwności, czy może dotykamy wprost pejoratywnego słowa amatorstwo? Czyżby fotografia sprowadzać się miała tylko do prostego, mechanicznego odbijania, kliszowania? Wystarczy wycelować, zmieścić w kadrze ile się da a potem bum i gotowe? Po trzecie (najtrudniej dla mnie akceptowalne), pisze Rydet o „atmosferze ich domów”. Zawsze wbijano mi do głowy, że atmosferę tworzą rzeczy i światło, które je określa. Chodzi oczywiście o takie światło, jakie tam było, w którym przedmioty trwały a ludzie żyli. Jak wspomniałem na początku, z autopsji wiem coś na temat światła w takich przestrzeniach. Jest

10 Niemiecki Flektogon 20/4 do aparatu Praktica, później japoński Nikkor 20/2,8 do aparatu Nikon FM2; oba aparaty to małoobrazkowe, typu *single-lens reflex* (SLR), 35 mm film perforowany, 24x36mm klatki poziome; przypis red.

11 List zamieszczony na stronie Fundacji im. Zofii Rydet: zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/rozmowy-o-fotografii (dostęp: 15.05.2019). Krystyna Łyczywek (ur. 1920), fotografka, członek honorowy ZPAF, olbrzymi dorobek wystawienniczy łącznie ponad 300 wystaw indywidualnych i zbiorowych, w tym wiele poza Polską. Uznanie przyniosła jej działalność publicystyczna i krytyczna, jest autorką wielu znaczących publikacji, w tym książek; przypis red.

bardzo skąpe, ze względu na okna chroniące przed zimnem, upałem i wzrokiem intruza jednocześnie. Okna usytuowane są stosunkowo nisko, a dodatkowo rozmiękczone firanką światło bywa niezwykle plastyczne i miłe dla oka. Tymczasem cóż robi Zofia Rydet? Zakłada na swój aparat lampę błyskową, bo wobec atmosfery półmroku jej klisza i ona sama jest bezradna. Flesz, to było dla niej najprostsze i zarazem jedyne wyjście. I czemu nie, tylko z atmosfery jaką widziała, niewiele, a może i nic na zdjęciach nie pozostało. Światło flesza ma jeszcze i tę cechę, że trwa wyjątkowo krótko (co sprawia, że „zamraża” wszelki ruch), bowiem jest wielokrotnie szybsze niż choćby mrugnięcie powieki. Inna siła sprawcza flesza polega na tym, że zainstalowany na przeznaczonych do tego celu sankach aparatu, wyśle wiązkę światła pod niemal identycznym kątem jak światło odbite odbierze obiektyw. Mamy tu więc do czynienia ze światłem zarazem brutalnym i wybitnie płaskim. Owszem, możliwe jest użycie lampy z długim kablem i odsunięcie jej od aparatu, a co za tym idzie zmiana kąta padania światła, co pozwala uzyskać zdjęcia o zdecydowanie większych walorach plastycznych. W tamtym czasie Rydet takiego ekwipunku raczej nie posiadała, był drogi, trudno dostępny (za dewizy w Pewexie¹²) i ważył więcej, co też nie było bez znaczenia ze względu na stan zdrowia artystki. Tak więc mamy tylko (i aż) to, co Rydet zrobiła i po sobie pozostawiła, więc nie ma powodu grymasić, bo w swych zdjęciach zawarła całą swą życiową pasję i determinację w utrwalaniu świata umykającego ku przeznaczeniu. W listach do Krystyny Łyczywek kilkakrotnie powtarzała o konieczności pośpiechu, bo wszystko dawne tak szybko przemija. Sam pamiętam, jak do mojej Laskówki dociągnięto kabel i we wszystkich chatkach zainstalowano radia z jedną stacją, nazywane żartobliwie „baniak”. A baniak to był w lokalnej gwarze duży, żeliwny garnek do gotowania np. kartofli dla zwierząt domowych. I rzeczywiście z głośnika dochodził bulgocący dźwięk propagandy, zaś od strony muzycznej w pamięć wrył mi się hejnał z wieży Mariackiej, którym w południe wibrowała cała wieś. Rydet rozpoczęła swój cykl dość późno, bo tego „domownika” na jej zdjęciach nie zauważyłem. Niedługo potem zabroniono krycia dachów słomą, oficjalnie ze względów przeciwpożarowych słomę zastąpiły eternitowe płyty faliste. Była to z wielu powodów koszmarna decyzja, która w krótkim czasie zmieniła wygląd i urok polskiej wsi, zdecydowanie bardziej niż jej elektryfikacja. A potem zmiany zachodziły błyskawicznie, pierwsze domy z pustaków, a żarna, cepy, sierpy, częściowo i kosy odeszły do lamusa. Nawet „maślniczki”, bo bardziej

12 Sieć specjalnych sklepów tzw. eksportu wewnętrznego z szerokim asortymentem towarów z Zachodu, dostępnych tylko za dewizy; przypis red.

opłacało się odstawiać mleko do mleczarni, kiedy masło wychodziło taniej kupione w sklepie. Tych zmian próżno by szukać w zdjęciach Zofii Rydet. Albo nie interesowała się specjalnie tradycyjnymi narzędziami rolniczymi, albo też było już zwyczajnie za późno. Za to czas wielkiej przemiany we wnętrzach widać na nich doskonale, ponieważ nie wahała się zaglądać do domów o bardzo zróżnicowanej majątności ich gospodarzy. Odnajdziemy w nich niemal całą ofertę PRL-owskiego przemysłu meblarskiego z epoki Edwarda Gierka: kanapy, wersalki, amerykańki, meblościanki. Do tego wszechobecne telewizory, często lodówki, pralki, kuchenki elektryczne, zlewozmywaki, słowem miasto na wsi. Równie wymowne jest też to, czego w fotografiach prawie nie ma – choćby książki... Zaiste trudno uciec od myśli, iż cały ten cykl wykonany został z kolekcjonerskim zacięciem, godną podziwu, lecz także monotonną, chwilami wręcz nudną metodyką. Ten niemal konceptualny zbiór powtarzających się motywów, przez swą obfitość wychodzi daleko poza ramy reportażu. *Zapis socjologiczny* też nie wydaje się najszcześniejszą nazwą dla dzieła, które przecież w gruncie rzeczy było jednocześnie działaniem, rodzajem *happeningu*, długoterminowym gestem artystycznym wpisanym w głęboko humanistyczną postawę autorki. Cykl ten posiada co najmniej dwóistą naturę, wymyka się jednoznacznej ocenie czy klasyfikacji i to też stanowi o jego sile sprawczej.

W 1989 roku już jako nieszczęsny „emigrant z miłości do pewnej Francuzki” odwiedziłem Centrum Fotografii w Douchy les Mines, jak się okazało od pewnego czasu już zaprzyjaźnione z katowickim środowiskiem ZPAF. Naprawdę poczułem niejaką dumę, kiedy dyrektor Pierre Devin pokazał mi całkiem sporą kolekcję fotografii Wojtka Prażmowskiego¹³, Jurka Lewczyńskiego¹⁴ i Zofii Rydet. Było to jedyne miejsce we Francji naznaczone taką obfitością prac polskich autorów mieszkających i tworzących za „żelazną kurtyną”. Trzeba przyznać, że Pierre wiedział dobrze, kogo i jakie prace wybiera. Natomiast fakt, że dużą część prac Zofii Rydet wymienił za „dobra trudno w Polsce dostępne”, czyli głównie za kawę, przyprowadził mnie o niedowierzanie i zawrót głowy. Nie wiedziałem wówczas jeszcze, że Zofii zależało na tym, by jej prace znalazły się w różnych zbiorach i miejscach na ziemi, tak jakby obawiała się, że jakaś apokalipsa unicestwi

13 Wojciech Prażmowski (ur. 1949), członek ZPAF, opublikował kilka albumów autorskich, uczestnik wielu wystaw w kraju i zagranicą. Uprawia fotografię kreacyjną, często jego prace przybierają formę kolaży i instalacji; przypis red.

14 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*. Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej; przypis red.

jej dorobek. Być może Rydet była uzależnionym kawoszem, niemniej sytuacja nieco groteskowa: trochę miodu i piołun. Do Francji przewiozłem w którymś momencie całą moją polską bibliotekę, w tym fotograficzną. W tamtym czasie moja paryska pracownia była chyba jedynym miejscem, gdzie można było zapoznać się bliżej z dorobkiem polskich artystów, nie tylko fotografów oczywiście. Zdarzało się to i zdarza do dziś wcale nie tak rzadko. Generalnie największym zainteresowaniem cieszyło się kilku artystów: prawie tu nieznani Witkacy, Natalia Lach-Lachowicz¹⁵, Józef Robakowski¹⁶ oraz Jerzy Lewczyński i właśnie Zofia Rydet. Co ciekawe, jej *Mały człowiek* wzbudza najżywsze emocje być może także dlatego, iż we Francji istnieje długa, silnie ugruntowana tradycja tzw. fotografii humanistycznej¹⁷ (między innymi: Robert Doisneau, Sabine Weiss, Edouard Boubat, Willy Ronis), ale też ze względu na silnie ukształtowane po drugiej wojnie światowej lewicowe ukorzenienie klasy średniej i robotniczej. Podobny entuzjazm wyzwalają fotomontaże z zaczytanej dziś do granic rozpadu książki *Świat wyobraźni Zofii Rydet*. Ten cykl zachwyca bezpretensjonalną prostotą użytych środków, chwilami wręcz „Nikiforowską”¹⁸, bliską kiczu naiwnością w zadumie nad losem człowieka. To pokorne pochylenie się nad sensem i trudami ludzkiego bytu jest spoiwem wszystkich bez wyjątku zrealizowanych przez nią obrazów fotograficznych, niezależnie od cyklu, jaki akurat miała na warsztacie. W tych kolażach, stworzonych bez przesadnej dbałości o szczegół i proporcje, bez zbytniego skrywania niedostatków użytej techniki, osiągnęła według mnie wyżyny łagodności, uczciwości i szczerości twórczej. Przecież kolaże czy fotomontaże kojarzą się z narzędziami walki, z całym złem, głupotą czy niepoważnością tego świata; wystarczy wspomnieć

15 Natalia LL (ur. 1937), wybitna postać polskiej sztuki współczesnej, artystka multimedialna, uprawia fotografię, grafikę i malarstwo, a także *performance*, wideo, instalacje, prace często bliskie konceptualizmowi, współzałożycielka Galerii i Grupy PERMAFO, najważniejszego ośrodka fotomedializmu; przypis red.

16 Józef Robakowski (ur. 1939), artysta, historyk sztuki, autor filmów, cykli fotograficznych, zapisów wideo, rysunków, instalacji, obiektów, projektów konceptualnych; inicjator wystawy i akcji artystycznych, założyciel Grupy „ZERO-61”, współorganizator Warsztatu Formy Filmowej (od 1970), jeden z najwybitniejszych polskich artystów multimedialnych; przypis red.

17 Rodzaj fotografii dokumentalnej, w której punkt ciężkości w jej klasycznej wersji – relacja z rzeczywistością, zostaje poszerzony o rozbudowanie silnego zainteresowania człowiekiem w jego codzienności. W formie podawczej jest bliska poetykom reportażu. Obecna we francuskiej fotografii XX wieku; przypis red.

18 Nikifor (1895–1968) – pseudonim nieprofesjonalnego malarza, kojarzonego z grupą tzw. twórców naiwnych czy też prymitywnych. Por. m.in.: K. Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980; przypis red.

Bermana¹⁹, Krzywobłockiego²⁰ albo Cieśliewicza²¹. Chciałoby się powiedzieć, że mimo pozorów banalności twórczość Rydet w niektórych aspektach była na wskroś nowoczesna. Więcej, z perspektywy minionego czasu okazuje się trwała, nośna i ożywcza, mimo iż oderwana już zupełnie od miejsc i czasu, w jakim powstawała. Zofia Rydet miała wielką intuicję i zadziwiającą wiarę oraz pewność ważności swej fotograficznej misji. Nawet moje uwagi odnośnie do utrwalania przez nią atmosfery domostw i użycia flesza nie mogą dziś być mocnym argumentem, bo oto człowiek współczesny znudzony perfekcyjnymi obrazami cyfrowymi i ponad miarę wysyconymi barwami na ekranach telewizorów i smartfonów, zda się wracać do starych technik i technologii pozwalających na „psucie” zdjęć, czyli na bycie oryginalnym, niepowtarzalnym, wyjątkowym. To są jednak w większości środki zastępcze, mające służyć formie. Dlatego w takich działaniach wprawne oko i zdrowa dusza wyczuje nieautentyczność, nie da się kreować na skróty. Fotografia niespecjalnie nadaje się do odbijania rzeczywistości na teraz, na już. Ta stara, chętnie przytaczana przeze mnie dewiza była zapewne dobrze znana Zofii Rydet. Swe projekty rozpisывała na długie lata, a wszystko, co ważne, znajdowała w zasięgu ręki, najdalej za „kilkoma miedzami”. Musiała przeczuwać, że subiektywnej z natury fotografii właśnie czas sprzyja najbardziej, uwierzytelnia ją, że świat, jaki wydaje nam się znany, przemija, znika. Wystarczy więc ten nasz czas dobrze rozpoznać. Raz obłaskawiony, przy wystarczającej dozie empatii, pozwoli się z pewnością uwiecznić.

Kilka lat temu na targach Paris Photo w Paryżu Galeria Asymetria wystawiła między innymi prace Zofii Rydet. Zainteresowanie polskimi twórcami było wyjątkowo duże. W 2016 roku w filii paryskiego Musee Jeu de Paum, mieszczącej się na zamku w miejscowości Tours nad Loarą, pokazano z dużym powodzeniem *Zapis socjologiczny*. To naprawdę wielkie wyróżnienie a zarazem przyjęcie artysty w poczet najważniejszych postaci światowej fotografii. Być może tu właśnie poczęła się spełniać obietnica składana przed wielu laty swoim modelom?

Paryż, 5.05.2018

19 Mieczysław Berman (1903–1975), grafik i twórca fotomontaży, realizował wiele plakatów filmowych i reklamowych, a także czasem postrzeganych jako kontrowersyjne, plakatów politycznych; przypis red.

20 Aleksander Krzywobłocki (1901–1979), twórca awangardowy, znany głównie dzięki fotomontażom i realizacjom fotografii nowoczesnej, w tym w fotokolaże; przypis red.

21 Roman Cieśliewicz (1930–1996), jeden z największych polskich grafików XX wieku, o znaczącym wpływie na rozwój sztuki plakatu i grafiki. Posiada niezwykle bogaty, w skali światowej, dorobek wystawienniczy; przypis red.

BOGDAN KONOPKA (1953–2019), od 1988 roku mieszkał i pracował w Paryżu. Fotograf, kurator i krytyk. Od 2000 roku członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Jeden z głównych twórców nurtu tzw. „fotografii elementarnej”, której program opracowywał w latach 1982–1985 przy Galerii *Foto-Medium-Art* we Wrocławiu. Fotograf i krytyk związany od roku 1994 z „Pismem Artystycznym FORMAT” oraz kwartalnikiem „Fotografia” (2000–2012). Prowadził autorskie pracownie fotografii w Państwowej Wyższej Szkole Fotografii w Arles we Francji (1994–1997), Warszawskiej Szkole Fotografii (2009–2011) oraz w Ecole de la Photographie de Vevey w Szwajcarii (2006–2016). Dwukrotnie nominowany do nagrody Niepce’a, Laureat Grand Prix de la Ville de Vevey w Europejskim Konkursie Fotografii w 1998 roku. W roku 2017 odznaczony brązowym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W swej twórczości preferował fotografię srebrową, najchętniej wielkoformatową. Interesowały go nade wszystko możliwości rejestracji indywidualnych aspektów przeżyć duchowych. W tym roku we Francji ukaże się w wydawnictwie Delpire Éditeur jego nowa książka pt. *Baśń polska (fotografie 1978–2018)*. Wraz z Mateuszem Palką pracował ostatnio nad publikacją biograficzną dla Wydawnictwa słowo/obraz terytoria. Jego prace znajdują się we wszystkich najważniejszych zbiorach we Francji oraz muzeach w Belgii, Izraelu, Polsce, Rosji i Szwajcarii.

Mateusz Palka

TRZY ŚWIADECTWA ZAPISU SOCJOLOGICZNEGO ZOFII RYDET

Zdjęcia wchodzące w skład *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet to fotograficzny ewenement. Zjawisko na tyle bezprecedensowe, że można widzieć w nim nie tylko opowieść o sportretowanych ludziach i bogaty materiał dokumentacyjny mieszkalnictwa polskiego głównie małych miast i wsi, ale ze względu na swą wyjątkowość *Zapis...* wiele mówi także o samej fotografce, która w wieku 67 lat podjęła się karkołomnego zadania rejestracji tysięcy wnętrz domów. Stanowi również doskonały materiał do refleksji nad naturą fotografii. Mimo zaproponowanej przeze mnie metody potrójnego czytania *Zapisu...* warto pamiętać, że ten ogromny cykl w paradoksalny sposób czerpie swą siłę z własnej nierealizowalności i znaczeniowego nieomknięcia.

Świadectwo portretowanych – stając się widokiem

Pierwsze czytanie rozpoczyna się od bezpośredniego i stosunkowo naiwnego oglądu samych fotografii. Skupia się na tym, co na nich dostrzegamy, by poddać refleksji widzenie jako takie. Wyłaniająca się ze zdjęć Rydet specyfika wiejskich czy małomiasteczkowych chat – a tych sfotografowanych w *Zapisie...* jest najwięcej – polega na widocznym w nich wyraźnie podziale na sferę wewnętrzną i zewnętrzną. Wynikał on w dużej mierze z uwarunkowań architektonicznych – niewielkie, skromne domy miały równie małe okna, chroniące przed ucieczką ciepła. W efekcie wnętrza te nie były wystawione na widok obcych ludzi, których, w porównaniu z ilością wielkomiejskich przechodniów, nie było zbyt wielu. Z przytulnego, domowego wnętrza nie oglądało się rozległej zewnętrznej panoramy. Wrażenie wydzielenia dwóch stref potęgował również fakt, że przez

małe okna nie przedostawało się zbyt wiele światła naturalnego, a sztuczne stosowano oszczędnie. Tam, gdzie nie dotarła elektryfikacja, świece i lampy naftowe spowijały wnętrza w półmroku. Ich charakter bliższy był romańskim kościołom czy cerkwiom niż współczesnym jasnym mieszkaniom. Łatwo o tym zapomnieć, kiedy oglądamy mocno doświetlone lampą błyskową zdjęcia Zofii Rydet. O ile nie włączono radia, czy w późniejszych latach telewizora, panowała w tych chatach cisza. Wzrok kierowano na ściany, a na nich na kilka ważnych obrazków, zdjęć, przedmiotów o charakterze sakralnym bądź prywatnym, które wystawione były na widok zarezerwowany głównie dla mieszkańców. Sfery te przywoływały ważne wydarzenia z ich życia, wizerunki, pamiątki i symbole. Czasem nie miały z pozoru żadnego szczególnego znaczenia czy indywidualnego charakteru, jak makatki z powielanymi wzorami czy sztampowe plakaty. Z fotografii *Zapisu...* wyłania się kolejna refleksja: mieszkańcy tych chat sami nie byli przedmiotem oglądu innych. Nie przeglądali się w ogromnych lustrach, nie wpatrywali się w swoje wizerunki, widywali głównie te same twarze, obce im było śledzenie wielkomiejskich widoków, bezcelowe snucie się *flâneura*. Zanim postawiono w tych chatach telewizory, patrzyli – być może zazwyczaj mimochodem – na kilka ważnych przedmiotów, świętych obrazków, zdjęć rodzinnych, wizerunków politycznych, kalendarzy, widoczków.

Mimo zazwyczaj przytłumionego światła elementy wyposażenia wnętrza dostępne są tam dla naszego wzroku bez specjalnego wysiłku, wystawione od razu jak na dłoni w prosty i bezpośredni sposób. Ciasnota izb wymusza taki sposób umeblowania, w którym zazwyczaj łóżka znajdują się na widoku i niedaleko przestrzeni kuchennej. Brakuje przepierzeń, zaułków, miejsc wyizolowanych, intymnych. Bezpośredniość zadomowiła się w tych chatach także w sferze estetyki obrazków dekorujących ściany – stąd ich często kiczowaty charakter. Po tym, jak Zofia Rydet pukała do drzwi, podawała rękę, uśmiechała się, wchodziła do izby, była już w samym środku cudzej, prywatnej przestrzeni. Widziała wszystko, nie musząc szukać dalej, wystarczyło jedynie rozświetlić półmrok. Tym, co skrywało przedmioty rozmieszczone w domach, bez wyraźnie wydzielonych przestrzeni, był cień.

Przytłumione i nikłe światło izb sprawiło, że dla zachowania wystarczająco krótkich czasów naświetlania, przy jednocześnie sporej głębi ostrości, Zofia Rydet zmuszona była stosować sztuczne oświetlenie w postaci flesza. Dzięki temu mogła fotografować bez użycia statywu, z ręki, nie nosząc ze sobą studyjnych lamp. Zimny błysk lampy musiał być obcy dla mieszkańców chat.

Podobny był może jedynie do światła błyskawicy. Rozświetlał każdy zakamarek, spłaszczal perspektywę, uwypuklał brud, plamy na ubraniu, fałdy nierównych tapet. Silnie ingerował w zastaną przestrzeń. Ujednolical wizualnie, pozabawiając naturalnego zastanego światłocienia. Obce tamtym miejscom światło sprawia, że fotografie wchodzące w skład *Zapisu...* są tak zaskakujące. Być może ze względu na ciężącą ku obiektywności, unaukowioną i ewidencjonującą rzeczywistość estetykę, którą Zofia Rydet zastosowała w swym cyklu, zdecydowała się na nie do końca fortunny tytuł *Zapis socjologiczny*, do którego nie była jednak w pełni przekonana. Lekka techniczna nonszalancja dawała oczywiście skuteczny opór tej konwencji.

Kiedy myślimy o widzeniu, stawiamy szczegółowe pytania o formy percepcji portretowanych w ramach *Zapisu...* osób – na co patrzyli, jak i co widzieli. Szukając odpowiedzi, można podejmować próby odczytywania intencji, jakie przyświecały im przy porządkowaniu i ustawianiu przedmiotów, wieszaniu przedstawień na ścianach. Kompozycje te często wyglądają na przypadkowe, zdarza się układ centralny, podyktowany prostymi regułami symetrii. W tych skromnych i często ubogich czy zaniedbanych domach szczególną funkcję pełni ikonografia religijna, święte obrazki, zdjęcia, podobizny papieża Jana Pawła II czy symbole. To w nich pozór staje się pełen wyrazu i znaczenia.

Dla kształtowania się sposobów patrzenia mieszkańców tych chat na własną przestrzeń nie bez znaczenia był stopień identyfikacji i przywiązania, które z nią wykazywali. Niczym w powłoce, byli z nią niemal zrośnięci. Nie w taki sposób jednak, jak w dziewiętnastowiecznych wielkomiejskich, bogatych mieszkaniach, w których – jak zauważał Walter Benjamin – człowiek zamknięty był niczym w futerale, a ślady swego w nim funkcjonowania odciskał w pluszu. Silne związki portretowanych z wnętrzami widocznymi w *Zapisie...* brały się z niewielkich gabarytów i ubóstwa tych mieszkań. Człowiek pozostawiał w nich widoczne, fizyczne ślady poprzez wytarcia podłogowych desek, w nierównościach klepiska, brudzie, okopceniu, plamach.

Kiedy Zofia Rydet zaczęła długą podróż po wsiach i miasteczkach Polski, portretowani przez nią ludzie, być może po raz pierwszy w życiu, stali się widokiem – i to od razu dla obcego i anonimowego odbiorcy. Dotychczas obcowali zazwyczaj jedynie z kilkoma zdjęciami rodzinnymi i paroma świętymi obrazkami, pozowali do ślubnego zdjęcia, monidła. Uwieczniano ich w wyidealizowany sposób w fotograficznym studio, wypreparowanych z własnej przestrzeni mieszkalnej. Tym razem nie było niczego, co mogło zasłonić czy ukryć ich wnętrza.

Dotąd schowani, nieobecni na fotografiach, stali się załącznikiem cudzej wizualnej opowieści. Zostali ujrzeni, sfotografowani i pogrupowani, by stać się elementem większej całości – wystaw, planowanego za życia autorki albumu, następnie wielu książek i artykułów. Ponadto fotografie z *Zapisu...* stanowią system. Są opisane, miały być prezentowane i ułożone wedle różnych kluczy – miejsc, zawodów, liczebności rodzin, obecności podobnych elementów wyposażenia. Ludzie zostali przez Zofię Rydet nie tylko sfotografowani, ale także ich wizerunki zachowane zostały z intencją prezentacji – stali się wobec tego pełnowymiarowym widokiem.

O ile deklarowane przez autorkę intencje były bez wątpienia szczerze i szczere, wynikały z potrzeby zachowania pamięci o portretowanych ludziach, to fakt powołania do życia cudzego widoku, który jest obrazem dla kogoś innego – zazwyczaj nieznanego – sprawia, że na oglądającym ciąży odpowiedzialność za formę odbioru jej fotografii. Nie sposób w pewnym momencie nie zapytać: Dlaczego na siebie patrzymy? Z ciekawości, z sentymentu, chęci poszukiwania podobieństw i bliskości? W końcu *Zapis...* przedstawia również nasze doświadczenie, świat, który odchodzi albo już odszedł do historii. Kiedy patrzymy na bliską nam przestrzeń, której już nie ma, inaczej odbieramy tę, w której obecnie żyjemy, i która wydaje nam się trwała i niezmienna.

Jest coś iluzorycznego w tak monumentalnych seriach fotografii. Powtarzalność przedstawień, ich seryjność – tworzy fantazmat. Czar wyobrażonego krajobrazu, oparty jednocześnie na dystansie czasowym i anachroniczności, na historyczności widocznych wnętrzy. Myślimy o nich jak o widokach typowych, reprezentatywnych i prawdziwych, ale czy tak jest w istocie? Bazując na realnych, historycznych miejscach, *Zapis...* tworzy także pewną – wyrazistą i barwną – wyobrażoną społeczność.

Ważne jest przecież również to, czego na tych zdjęciach nie widzimy. Fotografia zawsze stwarza pozory, jakby ujęty przez nią wycinek rzeczywistości był w jakiś sposób ważny i jedyny. A przede wszystkim domaga się, by mimowolnie uznać wizualny fenomen świata za główny i wystarczający. Każdą z tych fotografii można było wykonać zupełnie inaczej – w innych miejscach, innej konwencji obrazowania, w odmiennym celu, z inną wrażliwością. Warto pytać, co wizualność może nam powiedzieć o świecie, żeby nie dać się ponieść przeświadczeniu, że oto mamy przed sobą już wszystko, co można było powiedzieć o ludziach, którzy być może po raz pierwszy stali się wizualnym pozorem. Zapewne również stąd brało się poszukiwanie przez Rydet różnorodności i sięganie po odmienne

motywy, fotografowanie domów z zewnątrz, kobiet stojących u drzwi. Wnętrza wiejskie i małomiasteczkowe nie pełniły tej samej roli, co mieszczańskie mieszkania – w historii miast znaczenie ulic rosło wraz z malejącymi mieszkaniami. Tu znaczenie domu było raczej stałe, ale nie stanowiło pełnego wyrazu ludzi żyjących blisko natury.

Co by się stało, gdyby z *Zapisu...* usunąć ludzi? Gdyby Zofia Rydet fotografowała puste wnętrza, czy jej fotografie byłyby dużo uboższe? Być może wystarczyłoby jej wtedy światło zastane. Wyraźnie jednak traktowała wnętrza i ich mieszkańców w równoważny sposób. Ludzie nie byli w *Zapisie...* uprzywilejowani, podobnie jak same przestrzenie. Stanowili z nimi wspólny i nierozwalny dialog. Inaczej rzecz się miała z jej serią wizerunków kobiet przed drzwiami – tam wyraźnie większy nacisk położony był na samym człowieku, jego posturze, gestach.

Na wizualną nieobecność tych ludzi wpływ miało wiele czynników. Jednym była polityka, która niechętnie patrzyła na obraz Polski zaniedbanej i cywilizacyjnie zacofanej. Zofia Rydet dokonała rzeczy w istocie niezmiernie trudnej – wystawiła na widok publiczny sfery, które dotąd były w ukryciu. Dlatego nie udało jej się opublikować *Zapisu...* w formie książki. Widoki te, kiedyś niewygodne dla władzy, także dziś stanowią temat trudny i nieatrakcyjny. Gdyby nie przykuwająca uwagę prostota przedstawienia, pasja, jaką widać w jej pracach, charyzma, z jaką fotografowała, działająca na wyobraźnię skala jej przedsięwzięcia, być może wciąż skazane byłyby na zapomnienie. W tym sensie można powiedzieć, że fotografie z *Zapisu...* stanowią element naszej wspólnej, ponadindywidualnej pamięci.

Świadekstwo fotografa

Zapis socjologiczny jest jednocześnie jednym z najbardziej przejmujących świadectw obecności fotografa. Obecności zaakceptowanej przez portretowanych, którzy w starszej kobiecie musieli widzieć osobę godną zaufania. To wobec niej przełamywali opory i skrzępowanie przed pokazaniem swych ubogich i często zapuszczonych domostw. Nie byłoby to możliwe także bez entuzjazmu wynikającego z pasji fotografowania, którą Rydet wykazywała względem odwiedzanych przez siebie ludzi i miejsc. W tym sensie *Zapis...* możemy uznać zarówno za rejestrację o socjologicznym, psychologicznym, jak i historycznym charakterze. Żaden z tych porządków nie wyczerpuje charakteru jej pracy. Wyraźnie bowiem

dla Rydet ważna była także jakość i walory estetyczne – nie ciekawiło jej rejestrowanie życia w blokach, które uważała za zbyt jednolite i monotonne.

Pasja ta wynikała nie tylko z pragnienia zachowania pamięci i wizerunku odchodzących społeczności, zmieniających się przestrzeni mieszkalnych, ale także walki z własną śmiertelnością. Potrzeba fotografowania nie lubi pozostawać niespełniona. Rydet czułaby zawód, gdyby nie została wpuszczona do domów, albo nie miała możliwości użycia aparatu. Dlatego czasem, by móc pracować, dopowiadała historie. Tak było, gdy przekonywała, że koniecznie musi wykonać zdjęcie, ponieważ będzie je później oglądał papież, co dla portretowanych było decydującym argumentem.

Zofia Rydet była kolekcjonerką widoków, co wymagało odpowiedniego podejścia do fotografii i rzeczywistości – założenia, że można jej fragmenty zachować w obrazie. Do jej decyzji należało nie tylko miejsce, czas i sposób wykonania zdjęcia. Zarówno w przypadku wcześniejszych, fotomontażowych prac, jak i wchodzących w skład *Zapisu...* widać wyraźnie, że nieustannie myślała nie tylko o pojedynczych skończonych fotografiach, ale także wykorzystywała je jako tworzywo do dalszej twórczości. W przypadku symbolicznych fotomontaży jest to oczywiste, natomiast w *Zapisie...* ważna była struktura i porządek, w jakim układała swoje prace. Łączyła je wspólnymi tematami, grupami społecznymi. Nie był to tylko układ geograficzno-przestrzenny. Interesowały ją też zmiany, jakim podlegały poszczególne społeczności, po latach wracała w te same miejsca. Urodzona w przedwojennym Stanisławowie była świadkiem zmian geopolitycznych, tragedii, śmierci, przesuwania granic – można założyć, że była wyczulona na kwestie zmian społecznych.

Nie widać tego jednak, gdy przyjrzymy się z uwagą większej ilości fotografii z *Zapisu...* pod kątem różnorodności kulturowej przedstawianych w nim osób. Nie ma tam ani Żydów, ani prawosławnych. Na ścianach wiszą tylko krzyże, wizerunki papieża, Matki Boskiej. Czasem jest pusto, ale jeśli przedstawienia są religijne, to zawsze katolickie. W podpisach nie widnieją również nazwiska portretowanych, które mogłyby wskazywać na ich różnorodność narodowościową. W tym sensie najsilniej i najdotkliwiej widać świadectwo obecności fotografki, która w swej pracy podejmowała określone wybory. Przywołana wcześniej problematyka wyobrażonej społeczności nie jest jedynie pustą metaforą. Znaczenie fotografii skierowanej na wątki społeczne nie zależy jedynie od kwestii artystycznych, estetycznej konwencji, ale także od wyborów o charakterze politycznym.

W sytuacji kiedy nie doczekaliśmy się nikogo pokroju Zofii Rydet, kto zaproponowałby choć w przybliżeniu podobny cykl fotografii, trudno jednak o jakiekolwiek porównania czy głębsze etyczno-polityczne oceny jej dorobku. W tym kontekście brak współcześnie pracującej w domach, chatach i mieszkaniach Zofii Rydet jest tym dotkliwszy.

Świadectwo fotografii

Trzecie możliwe spojrzenie na *Zapis...* jest najbardziej autotematyczne, ale nie mniej fascynujące. *Zapis...* jest bowiem, *last but not least*, nie tylko opowieścią o sportretowanych ludziach, którzy w większości dawno już odeszli, podobnie jak materialne świadectwo ich życia, które skruszało, wytarło się i rozproszyło – na ten monumentalny i niedokończony projekt Zofii Rydet warto spojrzeć także jako na zjawisko fotograficzne, które z jednej strony mówi wiele o ówczesnym podejściu do tego medium, z drugiej pozwala na refleksję nad współczesną kondycją fotografii. *Zapis...* powstał jako wypadkowa silnej potrzeby wewnętrznej jego autorki, którą cechowała określona wrażliwość społeczna, oraz możliwości technicznych – ogrom zarejestrowanego przez Rydet materiału wymagał potężnej pracy w ciemni. Dlatego od pewnego momentu przestała wykonywać odbitki z powstałych negatywów. Dziś podobnie pracochłonny i w pełni angażujący cykl, mimo łatwości technicznej rejestracji i produkcji zdjęć, nie jest, w zbliżonej choćby skali, przez nikogo realizowany. Z jednej strony dlatego, że przedmiot tamtych fotografii już praktycznie nie istnieje (choć przecież są inne grupy społeczne, które można sportretować), ale przede wszystkim z tego względu, że brakuje świadomości fotograficznej, jaką cechowała się Zofia Rydet od lat 70. ubiegłego wieku. Na obecną sytuację złożyło się wiele czynników, jednym z nich jest skutkująca wizualnym nadmiarem nadprodukcja obrazów. O czyją obecność i pamięć można w obecnej sytuacji zabiegać i walczyć, skoro pokazuje się już wszystko i wszystko, choć pozornie, zyskało status widzialności? A projekty pokroju *Zapisu...* możliwe są jedynie przy odmiennym niż dziś nastawieniu do fotografii w połączeniu z indywidualną inicjatywą fotografa, podyktowaną wewnętrzną, szczerą potrzebą. Nakłada się na to jeszcze kwestia efektywności estetycznej preferowanych obecnie obrazów. Poszczególne fotografie wchodzące w skład *Zapisu...*, nawet te wykonywane pod koniec w kolorze, nie są spektakularne. Ich siła bierze się z relacji, jakie

budowała Rydet z portretowanymi, wnikliwości spojrzenia oraz ogromu całej realizacji. Do ich powstania konieczna była wrażliwość i ogromna cierpliwość fotografa. Zwłaszcza tej drugiej wyraźnie dziś brakuje.

Szukając porównań *Zapisu...* do innych fotograficznych realizacji, często wskazuje się na zlecenia od Farm Security Administration, a sięgając jeszcze wcześniej – na społeczną dokumentację Lewisa Hine’a czy Jacoba Riisa. Zagłębiając się jednak podobnie daleko w historię, można przywołać także Siergieja Prokudina-Gorskiego, jednego z pionierów fotografii kolorowej, który około 1905 roku postanowił dokumentować Imperium Rosyjskie. Pracował nad swym gigantycznym cyklem do 1915 roku i podobnie jak później Zofia Rydet także kierowany był wewnętrzną potrzebą i chęcią utrwalenia pamięci o swym kraju, świata sprzed I wojny światowej, który powoli odchodził. Na jego zdjęciach widać cerkwie, fabryki, domy mieszkalne oraz zwykłych ludzi, będących świadectwem etniczno-kulturowego zróżnicowania rosyjskiego imperium. Niektórzy pozują przed swymi domami, część – jak u Rydet – stoi w drzwiach. Nie widać tam jednak wnętrza. Być może z powodu panującego w nich nikłego światła, które jak na ówczesne możliwości techniczne było dla fotografii niewystarczające. Powód mógł być także polityczny – wnętrza skromnych chat skrywały biedę. Intensywne kolory zdjęć Prokudina-Gorskiego, a przede wszystkim naturalne, rozproszone światło, gubią wstydlive cechy rejestrowanej przez niego rzeczywistości, brud, zniszczenie, plamy. Sposób pracy Zofii Rydet stanowi dla tej estetyki przeciwieństwo – u niej światło flesza uwypukliło wszystko to, co ginie w oglądzie prac Rosjanina. Łączy je natomiast ogólny zamysł szerokiej (w znaczeniu ilościowym, bo raczej wąskiej w kwestii zróżnicowania grup) dokumentacji społecznej.

Jeśli rzeczywiście potrzeba ocalenia pamięci o portretowanych przez Rydet ludziach była dla jej twórczości siłą nadrzędną, nie możemy zapomnieć, że wybór stosowanego przez nią narzędzia rejestracji śladu ich obecności nie pozostaje bez znaczenia dla formy, jaką ta pamięć w wyniku działania Autorki przybrała i jak jest przez nas dziś odbierana. Sam wybór fotografii dla tego typu zadania wcale nie jest oczywisty. Tym bardziej, jeśli wizerunki ludzi i ich przestrzeni wzbogacają jedynie informacje o dacie i miejscu powstania zdjęcia. Bohaterowie *Zapisu...* pozostają przez to w dotkliwy sposób anonimowi. Staje się wyraźne, że poza dbaniem o pamięć Rydet chodziło także o stwarzanie wspomnianych wcześniej w tekście widoków nieznanych ludzi. Nie notowała szczegółów dotyczących ich życia, nie spisywała wspomnień. Robiła zdjęcia. Chodziło jej zatem

o widzialność i przy tym także o pewnego rodzaju kreację. Nie tyle, a może nie tylko, o pragmatyczne, funkcjonalne wykorzystanie fotografii, jako narzędzia badawczego – ile o fotografię samą w sobie.

Dowodów na podnoszenie społecznej wagi fotografii przez Zofię Rydet nie trzeba szukać daleko. W *Zapisie...* pojawia się wprost – zainspirowana twórczością zaprzyjaźnionego Jerzego Lewczyńskiego – refleksja o jej naturze. Wielokrotnie dokumentowała sposoby eksponowania przez ludzi ich prywatnych fotografii, czasem prosiła o pozowanie ze zdjęciami, które miały dla nich szczególne znaczenie – z młodości, ślubnymi. Fotografując fotografie, wzbudzała refleksję nad obecnością zdjęć w przestrzeni prywatnej.

Zapis socjologiczny może prowokować do zadawania kolejnych pytań. Nie tylko o znaczenie, jakiego nabiera w kontekście tego cyklu akt fotografowania, ale także o cel oglądania tych zdjęć. Zarówno autorowi, jak i jego odbiorcom praca Rydet może pomóc w uwrażliwianiu się na widzenie. W monumentalnej skali tego cyklu jest sporo przekory wymierzonej wobec zwyczajowego, powszechnego obcowania z fotografią, na którą patrzy się przelotnie. *Zapis...* prowokuje natomiast widzenie wnikliwe i analityczne, choć poprzez mnogość powstałych zdjęć jednocześnie zagubione i chaotyczne, próbujące zaprowadzić w archiwum Rydet porządek. Widzenie odmienne od tego, do którego nas przez lata fotografia przyzwyczaiła. Jest coś nie do końca odgadniętego w tym, że nie potrafimy przestać patrzeć na zdjęcia z *Zapisu...*, pragnąc zostać z nimi dłużej. Może dlatego, że niezwykle rzadko umożliwia nam się obecnie tego rodzaju doświadczanie fotografii.

Zapis... jest przy tym na wskroś fotograficzny – jego archiwizacyjny, dokumentalny i stosunkowo metodyczny charakter oraz niekończąca się seryjność reprodukowanych w nim wizerunków, a także towarzysząca intencjom jego realizacji wiara w możliwość ratunku pamięci o portretowanych, to fotografia *par excellence*.

Błysk

Specyfika światła w *Zapisie socjologicznym* Zofii Rydet pełni istotną rolę nie tylko ze względów technicznych. Błysk lampy był intensywny. Odkrył pierwszy i drugi plan, gdzieś nie dotarł, odbił się od gładkich powierzchni. Wypalił się momentalnie. Światło na tych fotografiach wygląda nienaturalnie, jakby miało zaraz zgasnąć, pogrążając w mroku maleńkie, ubogie chatki. Widać

to także w okalającej te obrazy winiecie, powstałej w wyniku zastosowania obiektywu o zbyt szerokim kącie widzenia względem emitowanego przez lampę błyskową światła. Sztuczność wzmacnia uczucie niepewności i niestałości, wyrażające wprost nadchodzący nieuchronnie kres sfotografowanych miejsc i sportretowanych ludzi. Momentalna była nie tylko pojedyncza chwila fotografowania. W długiej perspektywie historii tamtych wewnątrz i życia ich mieszkańców, którzy w większości nieobecni byli wcześniej w takim stopniu w fotografii, także czas niespełna 30 lat trwania pracy nad *Zapisek...* uznać należałoby za chwilę. Dysponujemy jedynie krótkotrwałymi widokami, które zostaną z nami na zawsze. A przynajmniej tak długo, jak będziemy tego chcieli.

Wrocław, 28.04.2018

MATEUSZ PALKA (ur. 1985), autor tekstów krytycznych i esejów o sztuce, przekładów Waltera Benjamina. Interesuje się historią, estetyką i filozofią fotografii. Kulturoznawca i fotograf, pracuje głównie aparatem 4x5 cala. W 2016 roku uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych z zakresu filozofii na podstawie rozprawy *Koncepcja alegorii Waltera Benjamina*. Kurator wystaw fotograficznych, w tym podwójnej: *Winter swimmers* Radka Kalhousa i *Metropolight* Davida Gaberlego (Galeria FOTO-GEN 2018). Autor ekspozycji *Obsesja* poświęconej zmianom, jakie zaszły we Wrocławiu po wybudowaniu wieżowca Sky Tower (Galeria Entropia 2014, Krakow Photo Fringe – Galeria Trzecie Oko 2016) oraz cyklu *Biblioteka – portret wielokrotny* (prezentowanego z Maciejem Hermanem w ramach wystawy *W stronę człowieka. W hołdzie Zofii Rydet*, Galeria Wozownia 2016). Brał udział w pierwszej edycji międzynarodowego projektu poświęconego ulicznej fotografii dokumentalnej z krajów Europy Wschodniej „Eastreet”. Członek ZPAF. Współautor wystawy stałej *Misja: Polska* w Muzeum Pana Tadeusza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Kurator i autor wystaw biograficznych i muzealnych, m.in. szeregu poświęconych Władysławowi Bartoszewskiemu, Janowi Nowakowi-Jeziorańskiemu i Tadeuszowi Różewiczowi. Współredaktor książki *Jan Nowak-Jeziorański. Biografia opowiadana* (Ossolineum 2014), scenarzysta komiksów (*Kurier z Warszawy* i *Wojna w eterze. Mówi Radio Wolna Europa*, Ossolineum 2014 i 2017). Stały współpracownik pisma artystycznego „Format”. Publikował również m.in. w „Odrze”, „Ricie Baum”, „Pamięci i Przyszłości”, „Kulturze i Wartościach”, „Magazynie Materiałów Literackich Cegła”, na portalach „O.pl” i „Fototapeta” czy w „Prism Photo Magazine”. Ostatnio pracował z Bogdanem Konopką nad biograficzną książką dla Wydawnictwa słowo/obraz terytoria.

MYŚLAĆ O ZOFII RYDET

Dla mnie jako fotografa największe znaczenie ma tematyka *Zapisu socjologicznego*, czyli najogólniej mówiąc, przede wszystkim wieś, wnętrza i mieszkańcy wiejskich chałup. Są co prawda zdjęcia Zofii Rydet wykonane w miastach, chociażby w USA, i włączone do *Zapisu...*, ale zdecydowaną większość i niejako znak rozpoznawczy cyklu stanowią fotografie wnętrz wiejskich domów i ich właścicieli, wykonane głównie na południu Polski. Wieś polska była i jest fotografowana rzadko, a jeśli już, to najczęściej z okazji wyjątkowego wydarzenia, które przykuwa uwagę mediów lub na okoliczność jakiegoś grantu. Dlatego mamy w polskiej fotografii dość mało realizowanych przez wiele lat wiejskich cykli, będących wynikiem świadome przyjętych założeń. Zofia Rydet, chociaż nie urodziła się na wsi i nigdy dłużej na wsi nie mieszkała, odkryła ten „temat” jeszcze w latach 70., co budzi mój wielki podziw.

Na jej fotografiach najczęściej widzimy ludzi starych we wnętrzach z ducha jeszcze dziewiętnastowiecznych, a więc w takich, jakie w latach 70. i 80. już, mam wrażenie, należały raczej do rzadkości. Po śmierci babci i dziadka były przez wnuczków najczęściej modernizowane w zupełnie nowym duchu. Zofia Rydet z pewnością zdawała sobie sprawę z tego, że musi się spieszyć, aby uwiecznić to, co już „za chwilę” bezpowrotnie zginie, przestanie istnieć. To, że fotografowała wnętrza lichych chałup i ich biednych mieszkańców, świadczy o tym, że dostrzegała ogromną wartość tego stylu życia, który przemija, kończy swój żywot. Zależało jej na stworzeniu dokumentacji fotograficznej czegoś ważnego, uznawała swoje fotografowanie jako realizację swego obowiązku moralnego, powinność fotografa-dokumentalisty. Jeśli ja tego nie zrobię dzisiaj, natychmiast, to kto? Mieszkam tutaj, jestem Polką, więc muszę to zrobić; żaden Niemiec, Francuz, Włoch czy Rosjanin za mnie tego nie robi. Znamy oczywiście wiele

cykli fotograficznych zrealizowanych w naszym kraju przez obcokrajowców, ale to nigdy nie jest to samo. Konfrontacja ze spojrzeniem zagranicznych fotografów na nasz kraj też bywa bardzo interesująca, bo pozwala nam zobaczyć nasze sprawy z innej, zewnętrznej perspektywy. Obcy widzi inaczej, może nawet więcej, dlatego warto poznać to, co zobaczył. Nic jednak nie zastąpi czułego, pełnego empatii spojrzenia miejscowego fotografa, który wie, o co mu chodzi i któremu na czymś zależy.

Kiedy w 2000 roku, wiele lat po Zofii Rydet i mnie zdarzyło się „odkryć” wieś i być może podobnie odczuć palącą potrzebę uwieczniania tego, co znika w błyskawicznym tempie z krajobrazu polskiej wsi, czyli pięknej zabudowy folwarcznej i w ogóle gospodarskiej, jedną z pierwszych myśli było powtórzyć (być może byłaby to kontynuacja?) w nowej rzeczywistości jej dzieło. Chciałem fotografować dzisiejszych mieszkańców starych domów na wsi. Okazało się jednak, że to zadanie niewykonalne, przynajmniej dla mnie: nie umiałem przekonać ludzi do tego, żeby mnie wpuścili do swoich domów i pozowali do zdjęć. Podjąłem kilka prób, ale okazało się, że nie potrafię pokonać ich oporu, spotkałem się z kategoryczną odmową. Nie wiem, w jaki sposób z tym problemem radziła sobie Rydet, ale poradziła sobie doskonale. Kilkadziesiąt tysięcy ludzi jej zaufało. Dla każdego dokumentalisty, reportera i fotoreportera ten problem jest bardzo ważny i trudny zarazem. Ewa Borzęcka¹, autorka m.in. głośnego telewizyjnego reportażu *Arizona* o życiu w popegeerowskiej wsi w dawniejszym województwie śluskim, na moje pytanie: „Jak pani to robi, że ludzie pozwalają na filmowanie ich prywatnego życia?” odpowiedziała: „No cóż, ludzi trzeba po prostu kochać, oni to widzą, czują i otwierają się”. Hanna Krall² z kolei na to samo pytanie powiedziała mi: „Ludzie chcą być zapamiętani, bo pamięć jest niezwykle ważna. Reporter daje im tę możliwość, że ich życie będzie utrwalone i przetrwa dłużej, nawet wtedy, gdy ich już nie będzie”. Na nieco inny aspekt zagadnienia zwróciła mi uwagę Krystyna Kurczab-Redlich³, wieloletnia korespondentka polskich mediów, autorka książek o współczesnej Rosji (m.in. *Wowa, Wołodia, Władimir*, biografii Władimira Putina): „Ludzie

1 Ewa Borzęcka (ur. 1960), reżyserka filmów dokumentalnych głównie o tematyce społecznej; przypis red.

2 Hanna Krall (ur. 1935), pisarka i reporterka, autorka wielu książek w tym adaptowanych do filmu fabularnego, oraz znaczących dla gatunku reportaży – najśłynniejszy wywiad z Markiem Edelmanem – *Zdążyć przed Panem Bogiem* (1977); przypis red.

3 Krystyna Kurczab-Redlich (ur. 1954), reporterka i dokumentalistka, autorka kilku książek, także reżyserka dokumentalnych filmów o wojnie w Czeczenii; przypis red.

cieszą się, że ktoś interesuje się ich życiem, zwłaszcza wtedy, gdy wydaje im się, że mają życie zwykłe, mało interesujące”.

Możemy zastanawiać się dzisiaj, jaki „patent” na ludzi miała Zofia Rydet. Wiedzą to ludzie, którzy towarzyszyli jej przy pracy, a także ci, którzy znaleźli się na jej fotografiach. Być może znaczenie miał tu również wiek Rydet, kiedy realizowała *Zapis...* i to, że była kobietą. Tak czy inaczej, zazdrość jej umiejętności, które dzisiaj nazywamy interpersonalnymi. Myślę też, że dzisiaj trudniej byłoby robić takie zdjęcia, jakie wykonywała Rydet, bo ludzie stali się bardziej podejrzliwi oraz wrażliwi na punkcie ochrony swojej prywatności i danych osobowych.

Parę lat temu, kiedy byłem jeszcze kuratorem Kolekcji Wrzesińskiej⁴, Nicolas Groszpiere⁵ przystępując do pracy, miał zupełnie inny pomysł na swój cykl niż ten, jaki później zrealizował. Zanim przyjechał, wymyślił mianowicie pewien dość skomplikowany algorytm, według którego zamierzał fotografować Wrześnię. Przykładowo i w uproszczeniu mówiąc, na ulicach zaczynających się na literę A na fotografii miał się znaleźć budynek spod numeru 1 widziany z zewnątrz, z ulicy oraz chociaż jedno wewnątrz wraz z mieszkającymi lub pracującymi tam ludźmi; na ulicach zaczynających się na literę B miał się znaleźć budynek spod numeru 2 widziany z zewnątrz, z ulicy oraz chociaż jedno wewnątrz wraz z mieszkającymi lub pracującymi tam ludźmi, i tak dalej. O wyborze obiektu do sfotografowania miał zatem decydować algorytm, a nie fotograf. Nieważne przy tym, co znajduje się na danej ulicy pod danym numerem – dom mieszkalny (jedno- lub wielorodzinny), zakład pracy czy np. boisko lub szkoła, czy pusta parcela. Założenia, trzeba przyznać, interesujące, lecz w praktyce okazały się utopijne i nie do zrealizowania. Przeszkodą nie do pokonania, chociaż projekt prowadzony był pod kuratelą i z pomocą pracowników Urzędu Miasta i Gminy, okazał się brak zgody właścicieli budynków, które algorytm wyznaczał do sfotografowania. Większość budynków to były mieszkania, a mieszkańcy bali się wpuścić obcego do domu. Tak się bowiem

4 Jest to w założeniu wieloletni projekt fotograficzny, w którym na zaproszenie burmistrza przyjeżdża do Wrześni fotograf, którego zadaniem jest „sportretowanie” miasta. Artysta ma przy tym całkowitą swobodę twórczą. Podsumowaniem jego rocznej pracy jest wystawa oraz książka-album. Wszystko zaczęło się w 2009 roku, kiedy zaproszony był Bogdan Konopka, później: Andrzej Jerzy Lech, Mariusz Forecki, Nicolas Groszpiere, Katarzyna Majak, Zbigniew Tomaszczuk, Adam Lach, Rafał Milach, Filip Springer, w 2018 roku pracę rozpoczęła Zuza Krajewska (wystawa i książka w 2019). Pomysłodawcą i kuratorem KW w latach 2009–2015 był Waldemar Śliwczyński. Od 2015 roku kuratorem Kolekcji Wrzesińskiej jest Karol Szymkowiak.

5 Nicolas Groszpiere (ur. 1975), fotograf, specjalizuje się w fotografii architektury i fotografii przestrzeni miejskich; przypis red.

nieszczęśliwie złożyło, że w tym czasie we Wrześni mieliśmy falę kradzieży „na wnuczka”, „na inkasenta”, „na urzędnika” i tak dalej, a w akcję profilaktyczną policja włączyła nie tylko miejscowe media, ale również proboszczów, którzy z ambon prosili wiernych o rozważę. Kiedy więc przed progiem pojawił się dziwny, bo ze sprzętem fotograficznym, i obcy GrosPierre, który co prawda po polsku mówi dobrze, ale jednak z akcentem obcokrajowca, odpowiedź mogła być tylko jedna: „Nie dziękuję, do środka pana nie wpuszczę”. Ludzie zaczęli między sobą szeptać, że złodzieje wymyślili nowy sposób – „na fotografa”.

Myśląc o Zofii Rydet, pragnę również zwrócić uwagę, że *Zapis socjologiczny* nie powstał na zamówienie, na zlecenie jakiegokolwiek instytucji. Autorka przez kilkanaście lat fotografowała ludzi we wnętrzach jakby tylko dla siebie i za swoje pieniądze. Nie miała, jak sądzę, sprecyzowanych planów co z tym ogromnym materiałem zrobić później, robiła to, bo czuła, że powinna, że „tak trzeba”⁶. Taka postawa jest dziś rzadko spotykana – nawet jeśli dzisiejszy fotograf-dokumentalista podejmuje jakiś temat, zwłaszcza realizowany przez kilka lat, stara się wcześniej pozyskać jakieś dofinansowanie, potrzebne chociażby na wydanie książki, która podsumuje jego pracę. Coraz częściej słyszy się: „sztuki się nie rozdaje”, „nie będę pracował za darmo”, lub „nie stać mnie na pracę bez wynagrodzenia, z czegoś muszę żyć”. I trudno mieć o to pretensje. Nadal jednak mamy z tym w Polsce problem, publicznych pieniędzy na stypendia artystyczne jest zdecydowanie za mało, a i system ich rozdzielania pozostawia wiele do życzenia⁷. Cieszymy się, że mimo kłopotów finansowych cały czas znajdują się w naszym kraju fotografowie, którzy wzorem Zofii Rydet tworzą wspaniałe, monumentalne fotoopowieści, być może w części dzieje się to z chęci dorównania gliwickiej Mistrzynie? Mam na myśli chociażby działalność Wojtka Wilczyka⁸ czy Michała Szłagi⁹ i innych.

Myśląc o Zofii Rydet, nie mogę pozbyć się skojarzeń i porównań z dziełem Augusta Sander¹⁰. Nie zamierzam tu jednak dokonywać rozbudowanych analiz

6 Z dotychczas pozyskanych informacji wynika wniosek potwierdzający tę tezę...

7 Kwartalnik „Fotografia”, którego wydawcą byłem w latach 2000–2013, upadł przede wszystkim dlatego, że moje niewielkie wydawnictwo z fiskusem rozliczało się przy pomocy księgi przychodów i rozchodów, czyli tzw. małej księgowości, a nie przy pomocy Ksiąg rachunkowych, takich jak np. fabryka samochodów, czyli pełnej księgowości. Przyznano nam dofinansowanie, ale z powodu małej księgowości pieniędzy nam nie przelano.

8 Wojciech Wilczyk (ur. 1961), fotograf, członek ZPAF, zajmuje się również krytyką sztuki, autor licznych esejów; przypis red.

9 Michał Szłaga (ur. 1978), fotograf, reporter, dokumentalista, uprawia także fotografię portretową, posiada znaczący dorobek wystawienniczy; przypis red.

10 August Sander (1876–1964), niemiecki fotograf, autor m.in. nieukończonego cyklu *Menschen*

porównawczych, poprzestanę na zwróceniu uwagi na rolę, jaką u obu fotografów pełni tło. U mistrza z Kolonii jest ono raczej nieważne, drugoplanowe, bo jemu zależało na sportretowaniu Niemców z XX wieku, natomiast u Rydet, mam takie nieodparte wrażenie, punkt ciężkości przesunięty został właśnie na tło, czyli na wnętrza mieszkań. Dlatego u Sandera tak częste jest ustawianie modeli na tle gołej, pustej ściany lub na wiejskiej drodze, na której wszystko poza ludźmi pogrążone jest w polu nieostrości. Są oczywiście wyjątki, czyli prace, w których widzimy portretowane osoby w ich naturalnym otoczeniu (w mieszkaniu lub w pracy), ale chodzi o to, co typowe. Nasza fotografka skupia się, jak powiedziałem wyżej, na tym, co poza ludźmi znajduje się w kadrze. Mieszkańcy na jej fotografiach są sztafażem, ważnym, bo ożywiającym, aczkolwiek nie najważniejszym, elementem obrazu. Dlatego też używała obiektywu szerokokątnego, żeby pokazać jak najwięcej, nawet za cenę niedoświetlenia brzegów zdjęcia, ponieważ jej lampa błyskowa nie kryła całego kadru.

Myśląc o Zofii Rydet, zastanawiam się też, co by się zmieniło, gdyby *Zapis socjologiczny* liczył nie 17 tysięcy negatywów (nie wiem, ile z nich autorka odbiła osobiście), a na przykład tysiąc lub nawet „tylko” 500? Czy wówczas jej dzieło miałoby mniejszą wartość? Moim zdaniem nie. Wszystkich mieszkańców Podhala czy Śląska w prywatnych wnętrzach ich domów i tak nie dało się sfotografować, żaden człowiek tego nie dokona, ale też nie ma powodu, żeby to robić. Aby dać świadectwo czasów, w których żyje, fotograf nie musi uwiecznić wszystkiego, wystarczy, że pokaże przykłady, wskaże na zjawiska, które jego zdaniem są znaczące, reprezentatywne, typowe dla czasu i miejsca, w którym żyje. Czy zatem stworzenie tak ogromnego zbioru fotografii dokumentujących to, jak ludzie wyglądali i jak mieszkali w Polsce (i w mniejszym stopniu także w innych krajach) pod koniec XX wieku, było błędem, pracą bez sensu? Na pewno nie! Jestem pewien, że miało ogromne znaczenie dla samej Zofii Rydet, która jak wynika ze znakomitej monografii Wojciecha Nowickiego¹¹, była nałogowcem uzależnionym od fotografii. Pospolite zajęcia i jałowe spotkania z ludźmi uważała za marnowanie czasu. Prawdziwym życiem było dla niej fotografowanie oraz praca w ciemni.

Nie zapominajmy także o ludziach, których fotografowała – dla nich to też

des 20. Jahrhunderts [Ludzie XX wieku], portretów różnych warstw społecznych ówczesnych Niemiec. Wybór 60 zdjęć tego cyklu pt. *Antlitz der Zeit* [Oblicze czasu] ukazał się w 1929 roku; przypis red.

11 W. Nowicki, *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, tekst i wybór fotografii autor, opracowanie graficzne W. Siemaszkiewicz, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2017.

musiały być zdarzenia wyjątkowe w ich życiu, coś o czym pamięta się całe życie, co wspomina się przez lata i co staje się elementem historii rodziny. W opisie grantu, którego elementem jest niniejsza książka, mowa jest między innymi o tym, że autorzy zamierzają dotrzeć do ludzi (lub ich potomków), którzy znaleźli się przed obiektywem Rydet, aby poznać ich wspomnienia związane z pozowaniem oraz ich interpretacje tego, co się wówczas wydarzyło¹². Z wielkim zainteresowaniem dowiem się tego, co ci ludzie mają do powiedzenia.

Myśląc o dziele Zofii Rydet, a przy okazji również o swojej fotografii i innych fotografów dokumentalistów, zadaję sobie pytanie: czy to jest sztuka? I czy to w ogóle ma jakieś znaczenie, że włączymy takie cykle w obszar sztuki, czy nie? Czy nie-sztuka fotografii jest czymś gorszym od fotografii-sztuki? Bogdan Konopka powiedział kiedyś: „nie jestem artystą, jestem fotografem”¹³. I to dało mi wówczas wiele do myślenia. Faktycznie, czy uprawiając fotografię, my, fotografowie, potrzebujemy nobilitacji poprzez nazywanie siebie artystami? Czy nasza dyscyplina twórcza nie ma własnej, autonomicznej wobec sztuki, tradycji? Własnych specyficznych wartości? Czy nam potrzebne jest odwoływanie się do tradycji sztuki? Czy stawianie się w szeregu obok Leonarda, Picassa, Beksinińskiego (malarza) lub Banksy’ego ma jakikolwiek sens? Czy umiejscawianie fotografii jako jednej z dyscyplin sztuki jest jej samej potrzebne lub niezbędne? Może już czas najwyższy do kosza wyrzucić sztuczny i nadęty termin „fotografik”? Ja się nie wstydzę, że jestem fotografem, a nawet na ucho powiem Państwu: lubię być fotografem... Jestem pewien, że Zofia Rydet też wołałaby, żeby ją nazywać fotografką niż fotograficzką.

Pamiętajmy o Zofii Rydet...

12 W ramach zakresów działań w niniejszym projekcie udało się to częściowo zrealizować w kilkunastu przypadkach, m.in. w okolicach Rabki i na Rzeszowszczyźnie.

13 Niestety, nie pamiętam już dzisiaj ani kontekstu, w jakim to się stało, ani w jakiej dyskusji to się wydarzyło.

WALDEMAR ŚLIWCZYŃSKI (ur. 1958), członek Związku Polskich Artystów Fotografików, absolwent kulturoznawstwa (1981) i filozofii (1984) na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Fotograf dokumentalista. W latach 2000–2012 wydawca, a w 2008–2012 redaktor naczelny kwartalnika „Fotografia”. Wydawca i redaktor naczelny (od 1991) tygodnika lokalnego „Wiadomości Wrzesińskie” oraz regionalistycznego „Kwartalnika Wrzesińskiego” (1998–2005). Właściciel i redaktor Wydawnictwa Kropka, które wydaje książki i albumy fotograficzne, m.in.: *Jerzy Lewczyński, Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005* (2005); Eva Rubinstein, *Fotografie 1967–1990* (2002); Bogdan Konopka, *De rerum natura* (2004). Wystawiał w kraju i za granicą, m.in. na Biennale Fotografii w Poznaniu, Konfrontacjach Fotograficznych w Gorzowie Wlkp., Transphotographiques w Lille, uczestnik wystawy *Litwo, ojczyzno moja* w Wilnie. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (Muzeum im. A. Mickiewicza w Śmiełowie, Oddział MN w Poznaniu), Muzeum Ziemiaństwa Wielkopolskiego w Dobrzycy, Wydawnictwa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Regionalnego im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni i w kolekcjach prywatnych. Opublikował autorskie albumy: *Cisza* (2008), *Topografia Ciszy* (2012), *808,2 km. Od źródeł do ujścia Warty* (2015), *Zapomniane dziedzictwo. Architektura folwarczna Wielkopolski* (2018). Eksploatuje dokumentalne możliwości rejestracji fotograficznej, realizując wieloletnie projekty, głównie związane tematycznie z wsią – niszczącymi zabudowaniami folwarcznymi i mieszkalnymi (cykle *Cisza*, *Zapomniane dziedzictwo*, *Topografia ciszy*). Wyjątkiem jest cykl *808,2 km* o Warcie, który pokazuje bardziej kulturowy niż krajobrazowy aspekt drugiej co do długości polskiej rzeki. Pozostaje wierny fotografii analogowej, negatywowo-pozytywowej, wielkoformatowej, czarno-białej, samodzielnie wykonując odbitki w ciemni. Kolekcjoner fotografii.

HISTORIE MÓWIONE

MOMENT DECYDUJĄCY

Rozmowa zarejestrowana 3 lipca 2018

Rozmawiali: Stefan Czyżewski – S.C., Mariusz Gołąb – M.G.

M.G.: *W jakich okolicznościach poznał Pan po raz pierwszy Zofię Rydet i jakie znaczenie miało dla Pana to spotkanie?*

TOMASZ TOMASZEWSKI: Próbowałem sobie przypomnieć, to było chyba chwilę po tym, gdy dostałem się do ZPAF-u¹, czyli prawdopodobnie w siedemdziesiątym dziewiątym roku. Zofia wtedy już miała kolekcję pierwszych zdjęć do *Zapisu socjologicznego*, a ja byłem świeżym nabytkiem w Związku, zbuntowany, bardzo niepokorny, z tymi wszystkimi złymi cechami, które są przywarą młodego wieku. I nie wiem dlaczego, ale postanowiła mi jakoś pokazać, przynajmniej parę zdjęć z *Zapisu...*, może po to, żeby poznać reakcję człowieka, który jest po prostu znacznie młodszy od niej, poza tym byliśmy kolegami w tej samej organizacji. Nie zachowałem się elegancko, muszę powiedzieć, pamiętam, że nie zdawałem sobie chyba do końca sprawy, z kim rozmawiam i też jakoś te zdjęcia nie trafiły do mojego serca. Byłem wtedy na etapie „momentu decydującego” Henri Cartier-Bressona², interesowała mnie jakaś metafora, oczywiście też fotografia społeczna czy taka socjologiczna, dzięki której sam dostawałem się do ZPAF-u, ale uderzył mnie ten prosty język, zastosowany w tym cyklu. I jak powiedziałem, nie byłem specjalnie elegancki i teraz bym sobie oczywiście nie pozwolił na tego typu uwagi. Chciałem być bezpośredni, tłumacząc jej, że moim zdaniem te środki wyrazu są zbyt proste, ten flesz używany przez nią i te siedzące, nieruchome postacie. Znałem ten rodzaj fotografii z własnego doświadczenia, nie robiła ona wtedy na mnie specjalnego wrażenia. Sam takie osoby też widywałem i je fotografowałem, dlatego powiedziałem: „Zosiu, postaraj się, żeby to było coś

1 Związek Polskich Artystów Fotografików.

2 Teoria „momentu decydującego” została omówiona przez Henri Cartier-Bressona w książce *The Decisive Moment* wydanej w 1952 r.

bardziej skomplikowanego”. Teraz się tego wstydzę i oczywiście już dawno ta refleksja przyszła mi do głowy, że nie zdawałem sobie sprawy, z czym mam do czynienia. Tamta rozmowa prowadzi tylko do takiej myśli, że zdarzają się rzeczy, które można policzyć, ale te które można policzyć, najczęściej się po prostu nie liczą, a te których zliczyć się nie da, czyli nie można ich zrozumieć, dopiero nabierają wartości. Po dłuższym czasie rozumiałem jednak potęgę tego pomysłu, żeby pozbyć się nadmiernej formy, która potrafi czasami uwieść, obedrzeć tę sytuację z emocji, które wprowadzają nas w jakiś inny stan i zwracają naszą uwagę. Myślę, że ona miała po prostu fantastyczny pomysł. Sądzę, że od początku wiedziała, jak to ma wyglądać. Inne zdjęcia pozwalały się domyśleć, że ją stać na przyłapanie świata w takich bardzo uprzywilejowanych momentach, rzadkich, wyjątkowych, które świadczą o tym, że potrafi zobaczyć coś magicznego. Tutaj samej magii wtedy nie potrafiłem dostrzec – stara baba w czerni siedząca w kuchni, na łóżku. Jednak tak jest bardzo często, że rzeczy wielkie, zanim trafią do nas i zostaną zaakceptowane, najczęściej wzbudzają opór. I w tym sensie ona tą swoją wypowiedzią, niezwykle spójną, doprowadziła do czegoś, moim zdaniem, wyjątkowego w historii polskiej fotografii. Sądzę, że zdjęcia z *Zapisu...* wytrzymają próbę czasu. Nie ma w tej polskiej fotografii aż tak wiele tego typu przykładów, więc wydaje mi się, że mamy do czynienia z czymś absolutnie wyjątkowym, bardzo wartościowym. A dla ludzi spoza tego naszego świata, spoza tej fotograficznej religii, „z innych kościołów”, jest to po prostu nieoceniony zbiór informacji na różne tematy. Przecież analizowanie tych wnętrz, poczynając od tego, jak ci ludzie byli ubrani, czym się otaczali i co jedli, jak wyglądały ich ściany, co oni uważali za przedmioty luksusu, pośród których chcieli się w jakiś sposób przed sąsiadami, rodziną pokazać, oznacza, że jest to fenomenalny zbiór właśnie dla socjologów i etnografów i tak dalej. Dlatego wydaje mi się, że wiele jej zawdzięczamy i trzeba propagować ten zbiór i samą Zosię, i broń Boże nie wstydzić się. Raczej odwrotnie. Nie sądzę, żeby takich zestawów było zbyt wiele w ogóle na świecie, tak konsekwentnie zrobionych, więc w tym upatruję coś naprawdę głęboko mądrego.

Jej wykształcenie i takie zainteresowanie pozafotograficzne, myślę, że jest źródłem tej kolekcji. Zosia wsią się chyba z racji swojego wykształcenia bardzo przejmowała³, ale miała w sobie też coś takiego magicznego, czym zjednywała sobie ludzi. Nie jest proste, żeby tak wejść do kogoś do domu, jeszcze w tym

3 Absolwentka Szkoły Gospodarstwa Wiejskiego w Snopkowie na przedmieściach Lwowa.

czasie, gdy panowała ciemna bolszewia, a człowiek z aparatem wzbudzał szereg bardzo złych emocji: albo szpieg, albo jakiś propagandzista, ludzie się po prostu bali. Dzisiaj jest znacznie prościej, bo każdy robi tego typu zdjęcia w sposób niezauważony aparatem do wykonywania rozmów telefonicznych, prawda? Wtedy ona używała inwazyjnego, dużego przedmiotu, ale było w niej coś właśnie takiego skromnego, wiarygodnego. Nie odnosiłem wrażenia, że mam do czynienia z osobą, która jest chciwa na zdjęcia. Myślę, że ją interesował znacznie szerszy wymiar rzeczywistości, a zdjęcie było wynikiem pewnej interakcji, w którą wchodziła z tym, kogo fotografowała. Sądzę więc, że te osoby, które do siebie przekonała, błyskawicznie ją akceptowały i wyczuwały, że mają do czynienia z kimś wiarygodnym, kto do nich przyszedł, będąc nimi autentycznie zainteresowany, dlatego pozwalały na zrobienie zdjęcia. Dzięki temu mamy dzisiaj tę wspaniałą kolekcję. Jak tylko wyszła książka *Zapis* z komentarzem Wojciecha Nowickiego⁴, zaraz poszedłem ją kupić i jeszcze raz przeżyłem coś, przeciwko czemu wtedy tak w sposób nierozsądny, dziecinny i mało elegancki występowałem, mówiąc jej: „Zosiu, proszę, nie chcę na to patrzeć. To jest zbyt prosty banał jak dla mnie. Naucz się używać flesza, tak żeby go nie było po prostu widać na tych zdjęciach”. Wspomnienie o tym wywołuje we mnie jakiś dyskomfort, ale byłem młodym, niedojrzałym, mało wiedzącym o świecie i w ogóle myślę, że też jakby o funkcji fotografii.

Wiadomo, że jest to medium chyba najbardziej demokratyczne ze wszystkich, którymi dysponujemy. Fotografia jest dziś obecna wszędzie i wielu ludziom potrafi służyć bardzo wielu celom. Dlatego kolekcja czarno-białych zdjęć Zosi nie tylko nam służy jako przypomnienie tamtej rzeczywistości, choć ja ten świat jeszcze pamiętam, ale chętnie rozmawiam z moimi wnukami, którym pokazuję, jak jeszcze chwilę temu wyglądał kraj, w którym oni dzisiaj żyją, i jak powinni być szczęśliwi, że wiele rzeczy, które są na tych zdjęciach, a które wtedy symbolizowały biedę i ludzki znój, dzisiaj już odeszło w zapomnienie i oni nie muszą się już tym przejmować. Mają tablety, telefony, komputery, a te wszystkie zmiany nastąpiły w niesamowicie krótkim czasie. Sądzę, że właśnie konfrontacja z tego typu zbiorem dla młodego pokolenia jest niezwykle ważnym doświadczeniem. Człowiek, który nie zna własnych korzeni, nie będzie człowiekiem specjalnie pogodzonego ze sobą i szczęśliwym. Powinniśmy wiedzieć, skąd się wzięliśmy i jak miejsce, w którym żyjemy jeszcze chwilę temu

4 W. Nowicki, *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, tekst i wybór fotografii autor, opracowanie graficzne W. Siemaszkiewicz, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2017.

wyglądało. Ja sam mam trochę takich zdjęć, więc pokazuję moim wnukom, jak ten świat jeszcze niedawno wyglądał, ale też mając tę książkę, mogę po prostu oprzeć się na kolekcji Zofii Rydet.

M.G.: *Co zmieniło się w Pana ocenie od tamtej rozmowy? Jakie jest dzisiaj miejsce Rydet w historii polskiej i światowej fotografii? Które z cech artystycznych uznałby Pan teraz za najważniejszą wartość estetyczną tej twórczości wobec zmieniających się tendencji współczesnej fotografii?*

T.T.: Jeśli chodzi o problem estetyki, wciąż uważam, że język wizualny zastosowany do tego cyklu jest językiem prostym, ale przecież tutaj nie chodzi o formę. Sądzę nawet, że ta prosta forma jest doskonale wymyślona do treści, którą te zdjęcia reprezentują. Wystarczy popatrzeć na te zdjęcia, by się przekonać, jak od tego czasu zmienił się nasz kraj – żyjemy jednak w zupełnie odmiennej rzeczywistości. Wartość tych zdjęć polega na tym, że one niczego nie udają. Nie reprezentują, moim zdaniem, tego, co ona myślała o świecie, nie reprezentują tego, jak ona by chciała, żeby ten świat wyglądał, a pokazują świat prawdziwy, co jest rzadkością w dzisiejszej fotografii. Dzisiaj fotografie tworzone przez młode pokolenie mniej już zajmują się takim wiarygodnym pokazywaniem nam, czyli tłumaczeniem świata, w którym my żyjemy, a bardziej są o świecie wewnętrznym autorów. Jest cały ruch związany z nowym dokumentem, który kompletnie na mnie nie działa. To są zdjęcia pozbawione emocji i dlatego są obce, reprezentują obcy, nieznany mi świat, choć młode pokolenie upiera się, że one mają tym więcej do czynienia z realnym światem. Z pewnością nie z moim. Nie potrafię się przejąć przedstawianymi tam obrazami rzeczywistości. Te zdjęcia mnie po prostu nudzą. Nawet w zestawach. One są po prostu echem tego, co zrobiła Rydet, tylko mniej atrakcyjnym. Obraz zdesaturowanego o trzydzieści procent człowieka, stojącego na baczność, nie zagrzeje specjalnie zbyt długo miejsca w moim sercu. Dla mnie najciekawsze są ciągle prawdziwe emocje, coś co bardzo rzadko widzę we współczesnej fotografii. Te trwające ułamki sekund interakcje między człowiekiem i otoczeniem, to jak my się do siebie odnosimy; te obrazy, które mnie interesują, muszą mieć pewną wizualną komplikację. Nie mogą być oczywiście zbyt hermetyczne, muszą je po jakimś czasie jednak zrozumieć, a taki prosty obraz, gdy ktoś po prostu stoi na baczność w jakimś nawet absurdalnym otoczeniu niespecjalnie mnie przejmuje. Czuję w tym pewną inteligencję autora i to, że on rozpoznał potrzebę rynku, nazwałbym takie działanie pewnym trendem, jakimś takim chaotycznym i wymuszonym poszukiwaniem oryginalności. Dlatego nie sądzę, by ten rodzaj zdjęć reprezentował to, co ci ludzie naprawdę sądzą o świecie.

Reprezentowałyby one raczej przekonanie tych autorów, że rynek dobrze reaguje na określone tematy, na których można po prostu błyskawicznie zrobić karierę, jednak moim zdaniem w takim podejściu nie widać właściwie rozumianej artystycznej motywacji.

Właśnie z tego powodu sędzę, że potęga fotografii Zosi bierze się z dwóch rzeczy, dwóch cech niezwykle dla fotografa istotnych. Po pierwsze, z bardzo dobrej motywacji, w której nie było cienia chęci zarobienia pieniędzy, zdobycia sławy, rozgłosu, poklasku, niczego takiego. A druga rzecz – z jej niewyobrażalnego zaangażowania. Pomimo braku środków, codziennych trudności tamtych czasów, wykonywała tę pracę z nieprawdopodobną konsekwencją; była to przecież krucha fizycznie kobieta, poruszająca się z aparatem środkami komunikacji publicznej w poszukiwaniu odległych wsi, miejsc i związanych z nimi ludzi – fotograficznych tematów jej *Zapisu*... Rzeczy ciekawe to tylko te, które są pogłębione, a żeby coś było pogłębione, musi długo trwać. W jej przypadku praca nad jednym cyklem po prostu trwała bardzo długo, dlatego ostateczny efekt jest tak bardzo przejmujący i wiarygodny. Te najwspanialsze rzeczy nie biorą się z ambicji czy z chęci zdobycia sławy, pieniędzy, poklasku, tego typu rzeczy, a z powodów znacznie głębszych, z ciekawości na przykład, ale też ze współzucia. Ona jednak poza okiem miała po prostu niewyobrażalnie miłosierne serce. O ile pamiętam nasze rozmowy, powtarzał się w nich jak mantra wątek związany ze współzuciem wobec życia prostego człowieka. Lubiała tych ludzi, uważała, że wiele z tych osób pomimo skromnego stylu życia to ludzie autentyczni, dobrzy i pogodzeni ze sobą. Dzięki tej motywacji opartej na empatii coś takiego w ogóle mogło powstać.

Jeśli pańską motywacją jest ambicja czy chęć zdobycia sławy, nie sędzę, żeby to mogło doprowadzić do czegoś bardzo wartościowego. Trochę ubolewam nad tym, choć mam taki pozytywny stosunek do życia i sędzę, że być może w ogóle niewiele się w tej kwestii do dzisiaj zmieniło. Zawsze wśród nas było bardzo niewiele osób, które potrafiły stworzyć coś szczególnie wartościowego dla innych. Tych ludzi nazywa się elitą. Dzisiaj to słowo jest kompromitowane, przypisuje się temu pojęciu po prostu niemądre znaczenie, a przecież rzeczy najlepsze pochodzą od elity. Taki człowiek obdarzony przez Stwórcę wyjątkowym talentem, rodzajem geniuszu, jest w stanie dostarczyć nam rzeczy, które wydobywają nas z przyzwyczajen potocznego doświadczenia. Może jednak tego dokonać tylko taki człowiek, który wie o rzeczach, o których większość nie ma pojęcia i nie ma pojęcia o rzeczach, o których wiedzą wszyscy. Sędzę, że to byłoby dobre zdanie określające Zosię, która po prostu żyła w pewnym świecie, nie tyle wymyślonym

przez siebie ale w świecie, do którego ona miała ten ekskluzywny klucz. Coś, do czego ja w tym wieku po prostu nie potrafiłem wejść, i tego zrozumieć. Ubolewam tylko nad tym, że dzisiaj jest bardzo wielu młodych utalentowanych ludzi, bardzo inteligentnych, dobrze wykształconych, u których nie wyczuwam dobrej motywacji. Myślę, że tym, co nas określa, nie jest właśnie nawet inteligencja, to nie jest ta ilość mądrych książek, które zdążyliśmy przeczytać, a raczej pewna umiejętność odczuwania, współczucia w stosunku do kogoś, kogo się fotografuje. W tych zdjęciach współczesnych raczej dostrzegam, że autorzy traktują ludzi kompletnie przedmiotowo. To są dla nich aktorzy, których trzeba dobrze poustawić na scenie, żeby stworzyli wizualnie intrygujący obraz. Mało kto myśli, kim są ci ludzie, na których kieruje się obiektyw, aparat i tak dalej. Te zdjęcia mogą być efektowne i są, wywołują ogromne wrażenie, ale takich, które naprawdę głęboko penetrują moje wnętrze, czy działają na moje emocje, nie spotykam zbyt wiele wśród współczesnej fotografii. Dzisiaj uważam Zosię za autorkę głębokiej, humanistycznej fotografii. Jeszcze raz, prosty język, tutaj zdania nie zmienię, bo to by było coś nieprawdziwego i fałszywego, ale nie sądzę, że jeśli ona mnie słucha w tej chwili, nie sądzę, żeby miała do mnie pretensje i myślę, że ona też o tym wiedziała. Ona nie starała się zrobić niczego, co mogłoby odwracać naszą uwagę formą. Wiadomo, że forma zawsze podąża za treścią. Tutaj treści jest bardzo dużo, forma przestaje w ogóle mieć znaczenie. I sądzę, że rozważana w jakimś tam sensie niedoskonałość tych zdjęć prowadzi tylko do jeszcze ciekawszego efektu. Życie wokół nas nie jest przecież doskonałe. W jej wypadku ta prosta forma w jakiś sposób ten chaos życia porządkowała, panowała nad nim. Patrząc na takie statyczne zdjęcie, na którym ktoś stoi lub siedzi, nie jestem znudzony, ponieważ dostaję w nim tak wiele dodatkowych rzeczy, które mogę analizować, cieszyć się, uśmiechać, myśleć o przywileju, który dziś mnie spotyka, że już nie muszę używać łyżnika tylko po prostu mam elegancką szafkę z cicho domykającymi się drzwiczkami, gdzie trzymam na przykład sztucce. Także w tym sensie doceniam wartość tego cyklu Zosi. Dzisiejsza fotografia cyfrowa jest trochę wyprana z uczuć przez to, że jest tak perfekcyjna, choć moim zdaniem dalece niedokładna w stosunku do tego, co widzi mój mózg, np. kolor jest tam zupełnie inny od tego, który odbieram. Trochę inaczej też postrzegam świat wobec ostatecznego obrazu, który później widzę w reprodukcji. Gdyby jednak ktoś wpadł na taki pomysł dzisiaj i nie starał się nadmiernie dopilnować tej niebywalej dokładności, jaką oferuje fotografia cyfrowa, ale zrobił podobną serię zdjęć, bardzo spójną, nawet w oparciu o prosty język wizualny, to myślę, że to byłoby również coś wartościowego. Nawet dzisiaj.

Funkcja fotografii się zmienia, ona traci znamiona rzeczy. Przestaliśmy już patrzeć na fotografię jak na artefakt. Gdy oglądałem dawniej jej zdjęcia, były dla mnie właśnie artefaktami, czyli przedmiotami wykonanymi przez kogoś, kto był powołany do tego zadania, wiarygodny i sprawdzony. I był to przedmiot, który czemuś miał służyć. Wiedziałem, że za takim zdjęciem stoi osoba wyjątkowa, która ma wiedzę, która jest uczciwa, rzetelna i utalentowana wizualnie. Dzisiaj nikt nie patrzy już na zdjęcia jak na artefakty. To nie jest jakaś nadzwyczaj skomplikowana i nowa myśl, już Kant zauważył, że jak pan w rozgrzebanym torfowisku znajdzie zaostrzony pień, to zobaczy pan w nim natychmiast na przykład jakieś prehistoryczne narzędzie, ale tego już nie ma. Media wmawiają nam, wśród nas fotografowie używają takiego stwierdzenia, że „wszyscy jesteśmy fotografami”. Może wszyscy potrafimy zrobić technicznie nienaganne zdjęcie, bo przedmiot tak prosty jak telefon generuje wspaniałej jakości obraz. To jest zdjęcie, ale nie jest to najczęściej fotografia.

M.G.: *Podobnie jak wszyscy używamy języka, ale to nie znaczy, że już ta umiejętność czyni z nas poetów.*

T.T.: Tak, nawet jeśli potrafimy utrzymać długopis w ręku, to jeszcze nie oznacza, że jesteśmy w stanie stworzyć poezję, która jest tym już najbardziej wyrafinowanym punktem, do którego w literaturze dojść można. Dziś także funkcja fotografii niezwykle się zmienia. Młode pokolenie chyba uważa, że świat został już na tyle odczarowany, że nie potrzebuje dowodów na to, jak rzeczy wyglądają, zaczyna więc ponownie zaczarowywać ten świat. I to mi nie przeszkadza. Pod warunkiem, że takie zdjęcia nie trafiają do przestrzeni zarezerwowanej dla informacji. W tej przestrzeni jednak oczekuję, że będę patrzył na rzeczy wiarygodne. Czyli nie na ilustracje tego, co ktoś miał w głowie, a jednak na ilustracje tego, co było przed obiektywem. Ma być to atrakcyjne, ma posiadać emocje, metaforę, ma zawierać jakąś wizualną tajemnicę, żeby wywołać w mojej wyobraźni jakąś reakcję. Ma być doskonale skadrowane, ma mieć nienaganną formę. Ja się tego zawsze będę czepiał. To wyróżnia bezmyślnego amatora od osoby świadomej, która używa aparatu nie po to, żeby naprawić świat. Tak samo, jak myślę, Zosia nie miała żadnej misji do spełnienia, czego bałbym się jeszcze bardziej niż tych jej prostych zdjęć. Ona miała punkt widzenia i prezentowała go. Tym zestawem udowodniła, że posiada cechę, do której ja przywiązuję ogromną wagę, chcę przez to powiedzieć, że była osobą bardzo odważną, bo przecież nie byłem jedynym, który ostentacyjnie nie chciał się jej pomysłem przejść. A mimo to ona go dalej realizowała. Była więc odporna na rodzaj takiego ciśnienia, które nazywamy dzisiaj opinią publiczną. Takiego delikatnego

terroru, któremu wielu z nas się poddaje i robi rzeczy, których tak zwana opinia publiczna oczekuje. Nie robią nic oryginalnego.

M.G.: *Podkreśla Pan znaczenie prostoty wypowiedzi Rydet. Czy można w jej przypadku mówić o pewnej ewolucji świadomie modyfikowanego języka? Mam na myśli jej wcześniejsze prace związane m.in. z fotomontażem. W jakich cechach „Zapisu...” można by widzieć skutek refleksji nad wcześniejszymi kierunkami jej twórczości?*

T.T.: Myślę, że mądrości po prostu. Ona dobrała idealną formę do treści. To jest ta największa tajemnica, by jedno z drugim idealnie współpracowało. Trzeba cały czas pilnować, żeby forma nie wyprzedziła treści. W przeciwnym razie rezultat będzie wtedy pretensjonalny i nie do zniesienia. Ten problem pojawia się bardzo często przy kolorze, który potrafi nas uwieść kompletną pustką. Praca nad formą jest procesem niesamowicie skomplikowanym. Proszę się przyjrzeć dzisiejszej fotografii. Kładą się ludzie gdzieś, fotografują przez coś. Te zdjęcia mają niesamowicie skomplikowaną formę i są wyzute kompletnie z treści i emocji. W związku z tym nie twierdzę jednak, że wszyscy powinni odbierać ten problem w podobny sposób. Mówię o swoich potrzebach, te są dalekie od potrzeby poddawania mojego odbioru obrazowej manipulacji. Oczekuję po prostu czegoś pięknego, chcę zachwyty nad cudem, w którym żyję, pokazanego w sposób atrakcyjny i nowatorski. Ale bywają rzeczy, które nie wymagają niczego skomplikowanego. Jak powiedział Einstein – „rzeczy powinny być tak proste jak tylko możliwe, ale nie bardziej proste od tego”. Zosia zaproponowała coś nie bardziej prostszego od tego, czym powinna być ta seria. Wybrała idealną formułę. Na pewno jest to, moim zdaniem, ruch świadomy, na który jakaś część z nas, fotografów, nie była wtedy przygotowana. Proszę pomyśleć o sytuacji takiego Gillesa Peressa⁵, który fotografował Iran i wydał jedną z najwspanialszych książek, *Telex Iran*. Wtedy tych zdjęć nikt nie rozumiał, kazano mu wracać do szkoły, wieszano na nim najgorsze określenia. Nikt wtedy nie rozumiał, jak bardzo jest to nowy sposób postrzegania rzeczywistości, na który my nie byliśmy gotowi. W jej wypadku fenomen polega na tej spójności i pewnej prostocie, która mnie popycha w kierunku treści. Nie zadowoli mnie zdjęcie pozbawione treści, które działa tylko na moje oko. Może jest to moja ułomność, ale ją potrzebuję treści.

M.G.: *Skoro próbujemy określić gatunkowo cykl Zofii Rydet, na ile odpowiednia w tym wypadku jest kategoria reportażu, a może powinniśmy mówić jeszcze o czymś innym?*

5 Gilles Peress (ur. 1946), francuski fotograf, członek elitarniej agencji Magnum. Rozwinął formę reportażu zaangażowanego głównie na obszarach społecznych i politycznych – m.in. albumy: *Telex Iran* (1983), *Farewell to Bosnia* (1994).

T.T.: Bałbym się stosować wobec tego cyklu pojęcia reportażu, ponieważ zakłada ono pewne elementy konieczne. Jest w nim geografia. Nie jest to geografia „geograficzna”, ale geografia społeczna. To jeden z elementów niezbywalnych reportażu. U Rydet widzę te twarze, widzę z kim mam do czynienia. Reportaż to też cykl spersonalizowany – to druga jego cecha, która jest tu obecna. Nie ma u niej natomiast czynności, co jest też bardzo istotne dla tego gatunku. Czy to jest w ogóle ważne, jak my to nazwiemy? Nie przywiązywałbym się za bardzo do tych określeń. Można to nazwać esejem, zbiorem, czymkolwiek. Chodzi o wartość tego zestawu. Bardzo wiele z tych zdjęć, gdy zajmuję się ich lekturą, działa na mnie jak muzyka. Przenosi mnie w nieokreślony stan. Czytanie fotografii jest umiejętnością, której w Polsce nie wykłada się. Uczą nas pisać, niektórzy mądrzy nauczyciele uczą nas myśleć, ale nikt nie uczy w Polsce, o ile wiem, jak czytać obraz. Zna pan takie miejsce, taką szkołę? Chyba nie ma takiej, co o tyle mnie dziwi, że coraz częściej komunikujemy się przy pomocy obrazu. Prowadzę tu taką akademię, gdzie proszę ludzi, by napisali, co widzą. Daję im jedno zdjęcie, dość skomplikowane, z jakimiś odniesieniami, przychodzi 10 osób i najczęściej mówią o 10 różnych wersjach tej samej rzeczywistości. Ci, którzy mają głęboką wiedzę, potrafią zobaczyć rzeczywistość z tej reprodukcji ciekawiej, potrafią się odnieść do mitów greckich, zauważają rzeczy fenomenalne. Ci, którzy znają się na historii sztuki, też potrafią się odnieść do tego obrazu jak do pewnego rodzaju metafory. Ci, którzy wykształcenia nie mają, mówią o trochę innym świecie. Dostaję z reguły prawie 10 nieprzystających do siebie opowieści o tym samym obrazie, wszystkie jednak są na swój sposób fascynujące. Proszę sobie wyobrazić, co może wywołać lektura takiego zestawu jak *Zapis socjologiczny*, do jakich niesamowitych wniosków może nas doprowadzić. Przecież nie znając historii, jesteśmy narażeni na powtórkę wszystkich błędów. Te zdjęcia Rydet mogą służyć wielu ludziom do bardzo różnych rzeczy.

M.G.: *Powiedział Pan, że ważne są dla Pana obrazowe metafory. Gdybyśmy próbowali opisać sytuację odbioru tych fotografii, to czy miałby Pan jakąś własną metaforę, która pozwala w ekspresywny sposób wyrazić osobisty kontakt ze zdjęciami Zofii Rydet?*

T.T.: One wywołują we mnie pewne napięcie, pewną gorączkę, więc raczej bym mówił o ogniu, a nie o ćmie. One niosą też w sobie coś niezwykle oryginalnego przez to, że są takie spójne w tym pomyśle. Dzisiaj też powstają takie zdjęcia i wysyłane są na konkursy fotografii prasowej jako reportaż. Po prostu seria portretów. Nie spotykam aż takich interesujących jak tamte, ale robią wrażenie. Może więc odpowiedzią na pańskie wcześniejsze pytanie jest zgoda na to, by zakwalifikować

ten cykl do reportażu. Gdyby takie zdjęcia dzisiaj trafiły na konkurs, w którym ja byłbym jurorem, nie wiem, jak bym się zachował. Oczywiście działają one na mnie w bardzo szczególny sposób także dlatego, że jest na nich wiele przedmiotów, które już nie istnieją. Podobnie jak wtedy, gdy patrzę na fotografię Jacquesa Henri Lartigue'a⁶ z początku wieku. Dostrzegam dziesiątki rzeczy w zdjęciu kuzynki zbiegającej po schodach⁷. Jej trzewiki ręcznie szyte i halkę, i rękawiczki itd. Lartigue, kiedy robił to zdjęcie, nie miał pojęcia o tym, nie widział tego zapewne⁸. I my dzisiaj w zdjęciach Zosi widzimy znacznie więcej niż nawet ona była w stanie zobaczyć i pomyśleć. To jest taki ciągle żywy ogień dla mnie. One działają na moje emocje tak, że mnie rozgrzewają od środka. Nie jest to ćma, która ciągnie do ognia zapalonego przez kogoś. Zosia zapaliła swoją własną, potężną pochodnię. Można powiedzieć, że ci którzy robią rzeczy podobne do niej, są właśnie tymi ćmami lecącymi do tego żaru, do tego światła. Ona taki kaganek zapaliła pierwsza, a przynajmniej w Polsce.

S.C.: *Gdzie widzi Pan przyczynę stopniowych przeobrażeń od estetyki pojedynczego zdjęcia w kierunku cyklu fotograficznego? Rydet jest tutaj świetnym przykładem, mamy teraz także np. fotografię Aleksandra Honorego, który wydaje kolejny tom portretów robionych w różnych miastach⁹. W obu przypadkach chodzi więc o opowiadanie serii. Dlaczego fotografia utraciła sens jednozdjęciowego komunikatu?*

T.T.: Wydaje mi się, że my znacznie więcej wiemy teraz o świecie, niż wiedzieliśmy 30 czy 40 lat temu. Wtedy ona ten świat odczarowywała. Magazyn, dla którego pracuję, zajmował się właśnie tym, by pokazać, jak świat wygląda. Dzisiaj mniej ludzi to interesuje, chcą innego typu doświadczeń. Nie wiem, czy bym się zgodził, że pojedyncze zdjęcie przestało mieć znaczenie. Rzeczy, którymi dziś fotografo-
wie się zajmują, również ze względu na technologię, którą dostaliśmy do ręki, są znacznie poważniejsze niż 30 lat temu. Dzisiaj możemy penetrować dowolny temat z naszego życia. Życie jest bardzo skomplikowane, stąd wymyśliśmy nowe formy, które szerzej te problemy obejmują. Mamy reportaż, esej fotograficzny, slajd show, książkę, wystawę. Nie dlatego, że one są lepsze, ale dlatego, że one potrafią lepiej się zbliżyć, dotknąć sprawy, którą ludzie się zajmują. Jeśli robi pan materiał choćby

6 Jacques Henri Lartigue (1894–1986), francuski fotograf, pionier reportażu miejskiego. Interesował się fotografowaniem zjawisk, w których dominował ruch.

7 Słynne zdjęcia wykonane w 1905 roku – *Ma cousine Bichonnade*.

8 Autor miał wtedy zaledwie 11 lat.

9 Alexander Honory (ur. 1957), uprawia „fotografię rozszerzoną”, refotografię, instalacje i akcje z wykorzystaniem fotografii. Od 1996 roku realizuje projekt *One World with Many Faces* jego założeniem jest wykonanie fotografii przypadkowo wybranych mieszkańców 12 miast świata.

o AIDS, to trudno sobie wyobrazić, że wyczerpiemy temat w jednym zdjęciu. Każdy z nas marzy o tym, żeby zrobić to jedno zdjęcie, które opowiada całą historię. Ale przecież w tragedii greckiej też nie znajdzie pan jednego zdania, które opowie całą tę tragedię. Stąd ma pan w tej tradycji genialną konstrukcję: zawiązanie intrygi, rozwinięcie i pointę. O tym samym możemy mówić w reportażu, ja ten układ kompozycji stosuję. Odnoszę się do najlepszych rzeczy, które cywilizacja nam do tej pory zaofiarowała, a Grecy byli w tej dziedzinie genialni. Świat jest zbyt skomplikowany, żeby można było go zilustrować jedną fotografią. Zdarzają się nadzwyczajne, które przenoszą nas w ten stan najwspanialszy, nieokreślony. To, co robi z nami pewna muzyka, jest rzadkim doświadczeniem, jednak nie jest to doświadczenie uniwersalne. Dlatego potrzebujemy wypowiedzi szerszej, kilkunastozdjęciowej, czasami pięcio-, siedmio- lub trzydziestozdjęciowej itd. Ci, którzy dbają o swój umysł i starają się swoje życie trochę poprawić, myślę, że są trochę muzykalni na tego typu doświadczenia i przygody. Tych, którzy chcą iść na skróty, muszę zostawić samych z ich problemem i tylko ewentualnie współczuć. Tak zawsze było. Interesują mnie rzeczy głębokie, mądre, które są w stanie uczynić mnie trochę lepszym, mądrzejszym człowiekiem. Jedno zdjęcie, oczywiście, czasami zdarza się, że ono działa tak, że nie potrafię sobie z nim dać rady, noszę je w sercu. Podobnie, gdy słyszę utwór i nie wiem, dlaczego przez trzy, cztery dni ciągle go nucę. A słyszę codziennie, nawet nie chcąc, te barbarzyńskie wrzaski, przypominające dźwięki podczas pożaru w sierocińcu. Docierają do moich uszu, bronię się przed tym. Zdarza się jednak taki utwór, który wpada tak głęboko we mnie, że nie potrafię sobie dać z nim rady przez bardzo długi czas. Tak samo jest z fotografią. Mogę wymienić kilka albo kilkanaście, które noszę na co dzień w sobie, a widziałem je po raz pierwszy wiele, wiele lat temu. Dlaczego tak się dzieje? Na szczęście nie wiem. I to mnie najbardziej w tym wszystkim fascynuje, że zajmuję się magiczną, tajemniczą rzeczą. Gdyby można było przy tej okazji wygłosić jakąś formułę, to natychmiast z tego bym zrezygnował. Formuły są dla ludzi, którzy nie potrafią samodzielnie myśleć. W fotografii nie ma żadnych dowodów empirycznych. Jak ktoś coś tam gada, z pewnością mówi pan, że tak jest na 100%; ośmieszam się moim zdaniem.

Mówimy o rzeczy, co do której nie możemy mieć żadnej pewności. Zmienia się na naszych oczach, reprezentuje postrzeganie świata. Fotografia ma ten aspekt historyczny. Ja nawet nie wiem, czy my widzimy co innego, czy widzimy w ogóle inne światy. Byłem wiele razy jurorem wielkich konkursów, takich jak World Press Photo, widziałem, jak się zmienia obrazowanie na przestrzeni jednego roku.

Jak wiele osób naśladuje, kopiuje, ktoś zaskakuje kadrem i następnego roku jest sześć zdjęć, na których znajduje się identycznie przycięta twarz od nosa w górę itd. Ludzie boją się samodzielnie myśleć. Odwaga jest deficytową wartością, a przecież jest to matka wszystkich cech. Fotografia się zmienia na naszych oczach, jest też i taka, która wytrzymuje próbę czasu. Zośka mnie nie nudzi. Nawet ze względu na to, że ją znałem, nie kupiłbym jej książki, gdyby to była tandetna, mieszczańska, pozbawiona jakiejkolwiek myśli, sztuczna, wydumana, pretensjonalna, zrobiona z chciwości lub ambicji fotografia. Wydaje mi się, że powinno się dbać o siebie i otaczać się wartościowymi przedmiotami, decydować za każdym razem. Kupiłem więc tę książkę ze świadomością, że będę miał znaczący przedmiot w domu. Coś, co głęboko na mnie może wpłynąć. W wolnych chwilach, będę ją dalej studiował. Obrazy się studiuje.

S.C.: *Jak Pan sobie daje radę z fenomenem fotografii, który oswoił Michelangelo Antonioni w Powiększeniu*¹⁰? Mam na myśli sytuację, gdy widzimy, że fotografowaliśmy z innego powodu, a co innego w utrwalonym obrazie staje się później ważniejsze.

T.T.: Mam świadomość, że Stwórca nie zajął się mną osobiście i nie uczynił mnie geniuszem, ale pozwolił mi coś zrozumieć, nie jestem naiwny. Fotografia nie reprezentuje prawdy, my kreujemy świat, a nie pokazujemy go takim, jakim jest. Oczekiwanie, żeby fotografia była wędką do łowienia prawdy jest naiwnością. Ona nie jest ani prawdziwa, ani fałszywa, nie używa zaprzeczeń i potwierdzeń, nie może służyć do tego. Jest niezwykle użyteczna, to jest moje zdanie. Po drugie, mam świadomość, studiowałem fizykę, może mnie pan zacytować, to, co my widzimy, nie jest tym, na co my patrzymy. Wiem o tym i nie czepiam się fotografii. Znam jej słabe strony, wiem, że jest medium niesamowicie ułomnym, natomiast jestem zachwycony innymi fenomenalnymi siłami, które reprezentuje. Perswazją na przykład. Jedno zdjęcie potrafi naprawdę wpłynąć na wiele rzeczy, zasugerować nam coś. Ma pan w ręku taką czarodziejską różdżkę. Proszę pomyśleć o potędze, jaką pan posiada dzięki fotografii. Można nią coś zasugerować, wyperswadować komuś, pokazując mu obraz albo przenieść w stan trudny do określenia. Nie muszę za dużo pić ani łykać, ani wdychać. Biorę fotografię. Tak jest z obrazami. Jadę do Uffizi¹¹. Wie pan, co to jest „syndrom Stendhala”? Taki gość wszedł do tej galerii i po 20 minutach zemdłał. Nie dlatego, że tam nie działało *air condition*,

10 Brytyjsko-włosko-amerykański film fabularny z 1966 r. w reżyserii Michelangelo Antonioniego. Scenariusz oparty na opowiadaniu *Babie lato* Julio Cortáзара.

11 Słynna galeria we Florencji założona przez Medyceuszy w 1581 r., w której znajdują się wybitne dzieła sztuki renesansu i baroku.

tylko dlatego, że gdy się skonfrontował z tą ostatecznością, to po prostu nie wytrzymał. I wśród fotografii znajdują się takie ostateczne. Na szczęście jest ich bardzo mało. Co to by było, gdybyśmy mieli patent na robienie fotografii? Trzeba by było ją drukować, wycięlibyśmy resztę drzew. Dzięki temu jeszcze trochę pozostało. To, że mamy do czynienia z czymś absolutnie elitarnym, trudnym, magicznym, tajemniczym, moim zdaniem, jest niesamowitą wartością. Trzeba się z tego cieszyć, że wśród nas jest tylko kilku, którzy ocierają się o znamiona geniuszu. Tych trzeba wspierać, chronić, pomagać, dawać im wszystko, niech tylko fotografują. Gdyby Zośka żyła, to ja byłbym pierwszy, żeby coś uskubać i dać jej. „Masz i nie przejmuj się. Masz tutaj auto, aparat, masz tutaj kartę, baterijkę. Tylko jedź i kombinuj. Bo masz w sobie coś magicznego, masz ten klucz uniwersalny. Wchodzisz do domu i ludzie pozwalają Ci pokazać ich życie”. Staram się nie przejmować wieloma rzeczami, nienadmiernie, raczej zachwycam się po prostu cudem. Proszę obejrzeć się dookoła, słońce świeci, jest wspaniale. I od czasu do czasu próbuję coś magicznego dostrzec, a przede wszystkim wyegzekwować, bo może nawet i ja widzę szczególne rzeczy, tylko jak to zrobić, żeby zareagować w odpowiednim momencie? Przecież ta idea momentu decydującego jest przepiękna. Boleję nad tym, że młode pokolenie ją kompromituje. Przede wszystkim chyba dlatego, że ta formuła Bressona jest bardzo wymagająca. Gdyby to było łatwe... Znacznie łatwiej jest kogoś ustawić na baczność i się upierać, że to jest „nowy dokument”, kradnąc w ten sposób określenie, którego autorem jest John Szarkowski¹². To, co dzisiaj obserwujemy, nie jest żadnym nowym dokumentem, jest jego echem.

12 John Szarkowski (1925–2007), amerykański fotograf, historyk i krytyk fotografii, dyrektor departamentu fotografii Museum of Modern Art. Odkrył i spopularyzował twórczość m.in. Williama Egglestona i Jacques'a Henri Lartigue'a. W 1967 roku zorganizował wystawę *New Documents*, prezentującą prace Diane Arbus, W. Egglestona, Lee i Gary'ego Winograndów. W rezultacie powstał nowy nurt w amerykańskiej fotografii dokumentalnej, pokazujący surowość świata.

TOMASZ TOMASZEWSKI, doktor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, członek Związku Polskich Artystów Fotografików, agencji Visum Archiv w Hamburgu, agencji National Geographic Creative w Waszyngtonie oraz American Society of Media Photographers. Zajmuje się fotografią prasową, publikuje swoje zdjęcia w najważniejszych pismach polskich i wielu zagranicznych, m.in. „National Geographic Magazine”, „Stern”, „Paris Match”, „GEO”, „New York Times”, „Time”, „Fortune”, „Elle”, „Vogue”. Wydał kilka książek autorских: *Ostatni. Współcześni Żydzi polscy* (tekst Małgorzata Niezabitowska); *W poszukiwaniu Ameryki* (tekst Małgorzata Niezabitowska); *Cyganie – inni ludzie tacy jak my*; *W Centrum*; *Niezwykła Hiszpania*; *Rzut beretem*; *Zapewnia się atmosferę życzliwości*; *To, co trwałe. Górale, tradycja i wiara*; *Wszystko może być wszystkim*. Ilustrował także swoimi pracami kilkanaście książek zbiorowych. Autor wielu wystaw indywidualnych w USA, Kanadzie, Wielkiej Brytanii, Izraelu, Japonii, Holandii, Włoszech, Hiszpanii, Irlandii, Niemczech, Indonezji, Brazylii, na Madagaskarze i w Polsce. Jest laureatem polskich oraz międzynarodowych nagród fotograficznych. Od ponad trzydziestu lat współpracuje z magazynem „National Geographic USA”, w którym opublikował osiemnaście esejów fotograficznych, a od 1999 roku jest głównym konsultantem jego polskiej edycji. Uczy fotografii w Polsce, USA, Niemczech i we Włoszech.

www.tomasztomaszewski.com; www.academy.tomasztomaszewski.com

Sławomir J. Magala

RZECZYWISTOŚĆ TO POTOK ZDARZEŃ...

Rozmowa zarejestrowana 13 września 2018

Rozmawiali: Stefan Czyżewski – S.C., Mariusz Gołąb – M.G.

M.G.: *Jak doszło do Państwa spotkania i co sprawiło, że zainteresował się Pan twórczością Zofii Rydet?*

SŁAWOMIR MAGALA: Ja właściwie świecę światłem odbitym, jeśli chodzi o mój status znajomego, status kogoś, kto znał Zofię Rydet. Dlatego, że znałem ją przez pryzmat dwóch osób, z którymi zetknąłem się dość wcześnie w moim życiu. Jedną z tych dwóch osób była Pani Urszula Czarторыska¹, od której po raz pierwszy usłyszałem o Zofii Rydet i nawet nie wiem, czy nie poznałem wielkiej artystki, będąc kiedyś w Uniejowie na jednym ze zjazdów, który zorganizowała Pani Czarторыska. Natomiast na pewno o niej dużo więcej dowiedziałem się od Jurka Buszy², mojego przyjaciela, już świętej pamięci, który napisał kiedyś wstęp do jej katalogu, chyba w Gdańsku, do jej dużej wystawy, gdzie główna metafora była trochę taka jak w muzeum emigracji teraz w Gdyni, czyli metafora życia jako podróży. W związku z tym to było moje wprowadzenie, mój wstęp do Pani Zofii Rydet. Poznałem ją, pierwszy raz zobaczyłem na własne oczy, albo wtedy w Uniejowie, albo na Gorzowskich Konfrontacjach.

M.G.: *A czy moglibyśmy określić rok tego spotkania?*

S.M.: Gdzieś na początku lat 70., dokładnie nie pamiętam, który to był rok, niestety. Pamiętam tylko moje pierwsze wrażenie, kiedy z nią porozmawiałem. Skojarzyła mi się z polską socjolożką z Łodzi, Antoniną Kłoskowską, która napisała książkę o kulturze masowej³. Kiedy ją poznałem, to była kobieta w starszym wieku,

1 Urszula Czarторыska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce współczesnej, w tym w fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, była kierownikiem Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

2 Jerzy Busza (1947–1997), redaktor biuletynu „Obscura”, krytyk sztuki, publicysta, autor kilku książek i wielu artykułów dotyczących fotografii.

3 Mowa o: A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, PWN, Warszawa 1964.

niewysoka i dokładnie to samo można było powiedzieć o Zofii Rydet, która też była lekko przygarbiona i starsza. Gdy wysłuchałem już jednak tego, co mi mieli do powiedzenia Czartoryska i Busza, kiedy zacząłem wreszcie oglądać jej zdjęcia, dostrzegłem, że było w Zofii Rydet coś demonicznego. Nie jest to oczywiście jedyny element jej twórczości, ale największe wrażenie zrobił na mnie oczywiście „zwiad” socjologiczny, może przez tę prowokacyjną nazwę...

M.G.: Czy „Zapis...”?

S.M.: *Zapis...* ale zwiadowczy, wywiadowczy. Te pierwsze zdjęcia, które widziałem, były ze Śląska. Moje pierwsze wrażenie było takie, że to jest wizualny odpowiednik tego chłopca polskiego w Polsce i Ameryce Znanieckiego i Thomasa⁴, a głównie zamieszczonych tam listów emigrantów z Ameryki do Polski, które zawsze zaczynały się w ten sam rytualny sposób: „W pierwszych słowach mego listu niech będzie pochwalony Jezus Chrystus” i tak dalej. I tutaj było też coś takiego. Tylko nie: „W pierwszych słowach mego zdjęcia niech będzie pochwalony Jezus Chrystus”, bo zamiast tego było: „w pierwszych słowach mego zdjęcia chciałam powiedzieć, że tych wszystkich ludzi usadziłam i wprowadziłam ich w stan takiego przychylnego otwarcia się na świat”. Drugie skojarzenie, które miałem, gdy pierwszy raz z nią rozmawiałem, tylko nie śmiałem jej tego powiedzieć, że ona jest takim skrzyżowaniem krytycznego, nowojorskiego portrecisty nędzy dzielnic emigrantów Jacoba Riisa⁵ z jednej strony, z Dianą Arbus⁶ z drugiej strony. Arbus to była oczywiście czysta psychopatologia, próbowała wyciągnąć głębie różnych osobliwości i powikłań psychicznych z każdej twarzy. Tam szaleństwo wyziera nawet z kawałków kołnierzyka i skarpetki, ale u niej, czyli u Rydet, to nie było takie ostre i jednostronne. U Zofii Rydet miało charakter spokojnego, przenikliwego położenia tego portretowanego człowieka we własnym wnętrzu na czymś w rodzaju kozetki, żeby po prostu więcej powiedział o tym, jak chciałby siebie widzieć w świecie. Pamiętam, to pierwsze wrażenie, które mi pozostało, gdzieś między Arbus a Riisem. I to niesamowite tchnienie autentyzmu, sytuacja, w której można kogoś doprowadzić do takiej przychylności wobec rejestratora, portrecisty, gdy rzeczywiście powie o wiele więcej. Nie, nie tyle powie, co samym

4 Nawiązanie do książki Floriana Znanieckiego i Williama Thomasa *Chłop polski w Europie i Ameryce* (ang. *The Polish Peasant in Europe and America*) – socjologicznej analizy sytuacji polskich emigrantów ze wsi w Ameryce, wydanej w jęz. ang. w latach 1920–1922 i w jęz. pol. w 1976 r.

5 Zaliczany do pionierów fotoreportażu Jacob August Riis (1849–1914) działający w USA. Autor zdjęć o tematyce społecznej, dokumentujących życie w nowojorskich dzielnicach biedoty.

6 Diane Arbus vel Nemerov (1923–1971), amerykańska fotografka II połowy XX w., w twórczości dostrzec można nurt dokumentalny, pracowała również dla wielu prestiżowych magazynów.

swoim ustawieniem ciała pokaże. Najlepiej porównać po prostu Rydet z innym wybitnym fotografem, Augustem Sanderem⁷, który podobnie ustawiał ludzi. Z tą jednak różnicą, że u niego ludzie są ustawieni sztywno w swoich życiowych rolach. Jeśli ktoś jest eleganckim sędzią z psem i szpicrutą, to na zdjęciu jest eleganckim sędzią z psem i szpicrutą, gdy ktoś jest kucharzem, to jest kucharzem czy rzeźnikiem z jakimś nożem czy warząchwą. Natomiast u Zofii Rydet nie jest tak, że występują jakieś specjalne szczegóły tych chłoporobotników, albo innych bohaterów jej zdjęć, ale jednocześnie cały jej sposób prezentacji tych ludzi jest w pewnym sensie takim silnym przekazem tego, na czym im zależy. Pokazaniem, że *omnia mea mecum porto*⁸, ci ludzie może mają te wnętrza bardzo proste, ubogie, zredukowane do łóżka, świętego obrazka, stołu itd., jednak widać tam, że próbowali przenieść pewne elementy symboliczne, które były dla nich ważne. W jakiś czas po obejrzeniu w Gdańsku tej wystawy Zofii Rydet, do której wstęp napisał Jurek Busza, pomyślałem, że warto by zrobić atlas tego, co ludzie ze sobą biorą. To była bardzo ciekawa wystawa, nie wiem czy nie można by jakoś jej zrekonstruować, zastanawiając się, jak zrobić wirtualne muzeum Zofii Rydet. I przypomniałem sobie taką rozmowę, którą miałem z Krzesimirem Dębskim na przednim pomoście pociągu ekspresowego Lech, relacji Poznań – Warszawa, że to trzeba zapisać dla młodych pokoleń, że w okresie polski komunistycznej, a zwłaszcza wczesnego i średniego Gierka, bardzo ważną platformą porozumienia inteligenckiego były przednie pomosty pociągów ekspresowych, na przykład Lecha. Tam można było jeszcze palić papierosy, do przedziału się wracało i nie można było palić. I tam opowiedział mi Krzesimir, i to jest relewantne dla Zofii Rydet, o swoich kozackich przodkach, którzy zostali wygnani ze swoich posiadłości na zesłanie do Stawropolskiego Kraju. Mieszkali tam bardzo biednie, kiedy on ich odwiedził w jakiejś wiosce, i podawali biedne jedzenie, i tak samo było u nich nędznie jak w otaczających ich niepolskich chatkach, ale była jedna różnica. Staruszka szła przed rozpoczęciem posiłku wzdłuż stołu, darła na takie strzępy Komsomolską Prawdę, była taka gazeta kiedyś, mocno pachnąca farbą i kładła im to jako serwetki na kolanach. I Krzesimirowi to utkwiło w pamięci jako taki gest, który jak gdyby był taką cienką przegrodą kulturalną, która oddzielała tych zesłańców od reszty rdzennej ludności, o ile była jakaś rdzenna ludność w tym Stawropolskim kraju, z którego nawiasem mówiąc, pochodził też partyjnie

7 August Sander (1876–1964), niemiecki fotograf. Jego dorobek stanowią m.in. portrety ludzi reprezentujących różne warstwy społeczne ówczesnych Niemiec. Por. przypis 10 na s. 72.

8 Łac. – „wszystko, co moje, noszę z sobą”.

Gorbaczow. I właśnie kiedy myślałem o tym pasku Komsomolskiej Prawdy, to rozumiałem, że to, co Rydet pokazuje w *Zapisie socjologicznym*, w tym swoim spokojnym wydobyciu tych wartości, na których przestrzeganiu, przenoszeniu, zachowaniu i pokazaniu tym ludziom zależało, to właśnie była taka próba pokazania, że nie jesteśmy wyłącznie listkami na wietrze historii, ale że są pewne wartości, które byśmy chcieli zachować. Potem się dowiedziałem, że Rydet potrafiła być niezłą manipulatką i ludziom wmawiać, że ma upoważnienie od samego papieża, że ma tutaj pokazać wszystko w jak najlepszym ordynku, ale to tylko świadczy o tym, że makiawelicznie była w stanie dokopać się do czegoś, co było bardzo ważne.

Zawsze miałem kłopot z czymś innym, tutaj już przechodzę do czegoś, co nie dotyczy już mojej osobistej znajomości z Zofią Rydet, która była bardzo przelotna. Miałem kłopot z tym, jak zmieścić Rydet w szerszej interpretacji, teorii sztuk wizualnych, fotografii. Od razu wydawało mi się, że byłoby rzeczą nierozsądną zaliczać ją do dokumentalistek, ponieważ za dużo tam się dzieje i jej ingerencja jest zbyt silna, jej osobowość twórcza i tak dalej... Gdy jednak to pomyślałem, to od razu zacząłem się zastanawiać, czy na pewno mam rację. Tak się składa, że niedawno zmarł bardzo ceniony polski dokumentalista Kazimierz Karabasz, ale w jego wykonaniu to był dokument solidny. Natomiast, gdy spojrzymy na przykład na Krzysztofa Kieślowskiego, to tam już widać, że ten dokument nie tyle dzieckiem, co perwersją jest podszyty. Zofia Rydet była w dużej mierze tą perwersją podszyta. Nie perwersją w sensie jakiejś tezy do udowodnienia, tylko w tym sensie, że jej bardzo zależało, by wydobyć nie tylko nagą prawdę zmysłów, ale też pokazać, że ta zmysłowa postać, którą fotografia niby rejestruje, tak *de facto* pokazuje tylko te kolejno przebijające warstwy złudzeń, które nasze zmysły nakładają na tę rzeczywistość niby obiektywną. To sprawia mi bardzo dużą trudność i wiedziałem, że nie mogę liczyć za bardzo na pomoc teorii socjologicznej. Dwie osoby, które przykładałem jako plaster teoretyczny, by powstrzymać krwawienie tego niezrozumiałego zjawiska – Zofia Rydet, to Roland Barthes⁹ i Susan Sontag¹⁰. Właśnie w tym czasie tłumaczyłem Sontag¹¹.

9 Francuski krytyk literacki, przedstawiciel strukturalizmu i semiologii. Barthes jako teoretyk fotografii jest głównie znany dzięki pracy *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), wyd. pol. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

10 Susan Sontag (1933–2004), amerykańska intelektualistka, pisarka, eseistka, prace tłumaczone na wiele języków świata. Spośród kulturoznawczych esejów najbardziej znane dotyczyły fotografii – zbiór: *On photography*, oraz wcześniejsze, ogólne – *Against Interpretation and Other Essays*, wyd. I w 1961 r.

11 Publikacja S. Sontag, *On photography*, I wyd. w 1973 r. Wyd. w jęz. pol. *O fotografii*, przeł. S. Magała,

O *fotografii* to była prosta książka, natomiast później zaczęło być gorzej, gdy ona próbowała rozumieć mitologię Barthesa, a najgorzej było w ostatnim tomiku esejów, który tłumaczyłem na polski, *Widoku cudzego cierpienia*¹². Dlaczego mi się to kojarzy z Rydet? Bo u Rydet nie ma tak, żeby mówiła: „Patrzcie, Jezu, jacy biedni ludzie, jak oni cierpią”. Tak nie jest, to są zdjęcia w zasadzie pogodne. Nawet jeżeli ci ludzie jeszcze przed chwilą pochowali dzieci czy okazało się, że muszą się wynosić z domu, czy jakie tam inne nieszczęścia ich spotkały, to na samym zdjęciu tragedia ta jest raczej dyskretnie ukryta, w ogólnym zapisie ludzi ciężko doświadczonych, których los specjalnie nie dopieszczał. I to próbowałem zrozumieć przez teoretyczne źródła wtedy dostępne, nic mi nie pasowało. Natomiast jedno wiem na pewno, że kiedy przyjrzeć się temu podstawowemu pytaniu, które Sontag zadaje, to nadal nie ma na nie odpowiedzi: czy nieustanny potok obrazów, pokazujący nam cudze cierpienie w wyniku klęsk naturalnych, chorób, wojen, itd., czy ten olbrzymi potok, który nam dokumentuje cudze cierpienie, on nas uwrażliwia na cierpienie innych ludzi i skłania nas do postawy bardziej współczującej czy wręcz przeciwnie, czy po pewnym czasie ten potok nie sprawia, że te obrazy nawet najgorsze na tyle stały się tapetą, na tle której przeżywamy nasze życie, że już prawie tego nie zauważamy? Dla mnie najciekawsze były badania dotyczące tego, że samo pokazywanie przemocy nastolatkom amerykańskim nie wpływa na ich zachowania, ale jeśli później te dokumenty są omawiane w grupie rówieśników, to wtedy na pewno wpływa.

Wracając do Rydet, trudno mi dostroić do niej jakąś teorię estetyczną. Z teoriami estetycznymi jest teraz dość niedobrze, jedyną właściwie rzeczą pewną, którą mógłbym powiedzieć, gdyby ktoś chciał teraz napisać książkę o Zofii Rydet, to powinien wyjść od książki amerykańskiego socjologa¹³ *What about Mozart? What about Murder?* Tam bowiem opowiada o swoim spotkaniu w latach 60. z innym bardzo dobrym amerykańskim socjologiem, jednym z akademickich guru. I kiedy ten autor zaczął mówić o konstruktywizmie, że my negocjujemy te wszystkie nasze konstrukcje intelektualne, tak *de facto* arbitralnie je w nauce stosujemy, to ten drugi wziął go na papierosa i powiedział „ty słuchaj, Howard”, „ty możesz sobie mówić o konstrukcjach, negocjacjach, ale przecież Mozart był najwybitniejszym, genialnym kompozytorem, przecież morderstwo to jest

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

12 Oryg. S. Sontag, *Regarding the Pain of Others* (2003), przeł. S. Magała, Karakter, Kraków 2010.

13 Publikacja wydana w 2014 r., której autorem jest Howard Saul Becker (ur. 1928), amerykański socjolog zajmujący się socjologią sztuki, w tym muzyki i fotografii.

morderstwo”. Howard robił karierę i nic nie odpowiedział, i słusznie zrobił. Ale teraz, kiedy miał lat 80, mieszkał sobie wygodnie w Paryżu, mógł sobie wszystko napisać, to napisał, że nieprawda, bo Mozart był geniuszem kompozytorskim tylko w tej skali, w tej wizji prawomocnych dźwięków, które rozwinęliśmy w Europie. Już na przykład w Indiach nie ma specjalnie sensu mówienie, że jest geniuszem, bo się nie mieści w skali, w której inaczej ustawia się piszczałki czy fortepiany. Wracając do tego, dlaczego Becker wydaje mi się do zastosowania w przypadku Zofii Rydet i ewentualnej próby uporządkowania spuścizny po niej, jej wkładu w nasze widzenie świata, bo nie boję się tego powiedzieć, ona przyczyniła się do tego, że my w jakiś sposób ten świat widzimy.

Widzę jej wkład w nasze widzenie świata na równi z wkładem Andrzeja Munka i Jerzego Skolimowskiego. Munk i Skolimowski oczywiście w tradycji filmowej, ale w tej tradycji to Andrzej Wajda reprezentuje taki łagodny, lekko mdławy *mainstream*, w którym można pokazać wizję Tadeusza Borowskiego czy naszych malarzy jak Andrzej Wróblewski, kiedy Maciek, grany przez Zbigniewa Cybulskiego pada zastrzelony na śmietniku w *Popiele i diamencie*. Moim zdaniem bardziej owocna dla naszej wyobraźni wizualnej i filmowej jest właśnie ta tradycja Munka z *Eroiki* czy nawet *Zezowatego szczęścia* i *Ręce do góry* Skolimowskiego. To są genialne filmy i jedne z większych metafor całego systemu komunistycznego w dziejach Europy. Po stronie fotograficznej widzę tutaj także Zofię Rydet, ale to, że tak powiem, moje wyjaśnienie, na czym polega prawdziwa historia widzenia naszych mistrzów. Ona jest osobliwa, przyznaję. Wracając do Howarda Beckera, gdybyście chcieli ocenić, jak Zofia Rydet wpłynęła na sposób widzenia, trzeba by zacząć od jego *Art Worlds*¹⁴. Zdaniem Beckera, by poznać sztukę jako zjawisko, powinniśmy się zabrać nie do tego, co produkują artyści, tylko zobaczyć, w jaki sposób to, co ci artyści robią, jest natychmiast przesuwane, opakowywane, przedstawiane, sprzedawane, omawiane i w jaki sposób zaczyna funkcjonować w świecie. I wtedy zauważył, że trzeba badać galerie, krytyków, media... *Art Worlds* było pierwszą próbą ukazania tej ruletki, tego kasyna, do którego wrzuca się jakieś dzieło sztuki i patrzy się, czy wypadnie z tego duża wygrana, czy strata. Tutaj bym zastosował ten sposób myślenia do Zofii Rydet. Trzeba by było zrekonstruować wszystko, co się w polskiej teorii estetycznej wtedy działo. Należy podkreślić, że u Rydet, w tych jej zdjęciach, nie ma ani śladu nastawienia na te opiniotwórcze ruletki i to jest dla mnie ciekawe,

14 Publikacja wydana w 1982 roku.

bo ona jako kobieta miała silną osobowość i była przekonana o tym, że trzeba i tupnąć, i się postawić, a jednak nie ma ani śladu zachwalania samej siebie. Nie ma czegoś takiego, że to ja, Zofia Rydet stoję tutaj i to ja wam pokazuję tych ludzi. To wypływa samo z siebie, z tego, że gdy spojrzymy na tych ludzi, zobaczymy, że ich nikt nie poniża. To jest ryzykowne, co teraz powiem, ale gdy zaczęło działać Radio Maryja, to jeździłem po Polsce i w samochodzie słuchałem rozmów ze słuchaczami tej stacji. Byłem zachwycony. Ludzie, którzy prowadzili rozmowy, robili to w sposób szczery. Nikt nie czuł, że jest za mało wykształcony, że jest za biedny, wszyscy uczestniczyli w swobodnej wymianie myśli. I bardzo mi się to podobało, że tak można rozmawiać z ludźmi, traktować ich z takim szacunkiem. Otóż to samo mamy u Zofii Rydet. Możemy podejrzewać nędzne nawet rzeczy i zawsze nie są o tyle przykryte, o ile usprawiedliwione tym, że ona na pewno tych ludzi dobrze potraktowała. Dlaczego to by było dla nas ciekawe? Gdyby zestawić ten problem z tym, co wcześniej powiedziałem o Beckerze i tych „art worlds”, zobaczyć, jak dochodzi do tych przewartościowań, to można by pokazać, że Rydet została całkowicie zmarginalizowana i odsunięta. Wielkość Rydet trafiła w ręce fachowców. Pewien kontrast z Wojciechem Plewińskim¹⁵, który był także wybitnym, ale bardziej modnym, medialnym fotografem, więc on się jakoś przeciśnął. Choć oni się chyba też przyjaźnili, Plewiński i Rydet...

M.G.: *Chciałem poprosić o doprecyzowanie tego wątku relacji Rydet z rzeczywistością czy z innymi artystami. Usytuował ją Pan obok Munka i Skolimowskiego. Czy w takim razie postrzega Pan fotografie Rydet jako miejsce dla ironii w rodzaju Munka, czy bardziej tej prostolinijności, o której Pan teraz powiedział?*

S.M.: Nie, tam nie było... to znaczy tam jest ironia inna, nie wiem, może to by była taka bardziej ironia metafizyczna. Powieść *Kosmos* Witolda Gombrowicza na przykład zaczyna się od ironii, którą poznałem chyba na pierwszym roku studiów. Pamiętam, że bardzo nam się podobał i do rozpuku nas rozbawiał zwrot: „wróbelek ma dwie nóżki, zwłaszcza lewą”. Nie ma w tym nic mądrego, to po prostu jest wykorzystanie pewnego, że tak powiem, drobnego, czysto językowego paradoksiku, ale brzmi zabawnie, gdy to się dziesięć razy powtórzy podczas jakiejś bardzo zaawansowanej biesiady. Natomiast u Rydet, podobnie właśnie jak u Gombrowicza, to jest tak, że jest pewna ironia, która polega na

¹⁵ Wojciech Plewiński (ur. 1928), grafik, członek ZPAF, początkowo pracował dla tygodników ilustrowanych, gdzie opublikował wiele fotoreportaży, wykonywał też zdjęcia mody, najbardziej znany z osiągnięć w fotografii teatralnej. Bogaty dorobek wystawienniczy, zwłaszcza poza granicami kraju.

tym, że się pokazuje w jakiś sposób świat, można właśnie od takiego wróbelka, aż do kosmosu. Zaczyna się od tego niewyjaśnionego wróbelka zawieszonego na nitce, martwego na gałęzce. I otóż dokładnie to samo można powiedzieć tutaj o Rydet, że ona też patrzy na tych ludzi surowo doświadczonych przez los w ich własnym wnętrzu, które oni sami poniekąd dla niej otwierają, prezentuje to jeszcze panoramicznie, co zwiększa ten efekt. Oni sami też tak się ustawili, jakby chcieli być widziani na zewnątrz. I ona mówi: „patrzcie jaka ironia, otóż w tym, co oni by chcieli upozować, co oni chcieliby pokazać jako swoją jeszcze kolejną gębę, kolejny front, którym się mierzą ze światem, jeszcze kolejną iluzję, którą sobie jako maskę założą, jest właśnie najprawdziwsza prawda o tym, jacy są naprawdę”. Podobnie jak w tym arbitralnie zawieszonym wróbelku jest prawda o przypadkowości wszechświata. I w takim sensie, wydaje mi się, można u niej dopatrzyć się ironii. Nie wiem, czy można pójść dalej.

Ostatnio coraz bardziej skłaniam się do przekonania Leszka Kołakowskiego¹⁶, zwłaszcza gdy czytam te eseje, które już pośmiertnie opublikowała jego córka, m.in. bardzo ładny nigdy niepublikowany esej o Jezusie Chrystusie jako postaci historycznej i jako twórcy chrześcijaństwa, niesamowity zupełnie, wyrażonego w *Obecności mitu*¹⁷, gdzie Kołakowski mówi: Patrzcie, z jednej strony mit już się nie da utrzymać przy naszym sposobie rozwoju bycia w świecie, który jest coraz bardziej uzależniony od aroganckich kast naukowych, ale jednocześnie, mimo że my wszyscy już przeszliśmy w tym sposobie normalnego funkcjonowania naszego społeczeństwa na wiedzę produkowaną przez naukę, bo tylko taka nam zostanie jako prawomocna, o tyle jednocześnie dla znajdowania sensu, dla uzasadniania tego, co robimy, dla uznania naszych wyborów, potrzebujemy, i to desperacko, właśnie mitu. I tu właśnie, w tych zdjęciach Rydet, jest coś takiego, że tych wszystkich ludzi można by z punktu naukowego rozbić na cząsteczki i zanalizować, i powiedzieć „to taka klasa, taki okres”, ale to nam nie wyjaśni, jaki jest sens z tego przedstawienia. Ona chciała pokazać, że wymyka się właśnie ten sens i ten sens wymaga jakiegoś oparcia. Teraz zaczynam się zastanawiać, czy nie powinienem przeczytać jeszcze raz tej starej książeczki *Mit i znak* Rolanda Barthes’a. Pamiętajcie to zdjęcie Afrykańczyka w Legii Cudzoziemskiej, w tym mundurku, za nim powiewa *tricolore*, a on tu salutuje – cudowny przykład

16 Leszek Kołakowski (1927–2009), polski filozof specjalizujący się w filozofii idei i religii, autor olbrzymiego dorobku o niekwestionowanej wartości, wykładowca Uniwersytetów Warszawskiego i Oksfordzkiego.

17 Wydane przez Instytut Literacki, Paryż 1972.

kolonializmu i jednocześnie kpiny z kolonializmu, prawda? W każdym razie, to właśnie taką ironię widzę u niej, czyli taką bardziej metafizyczno-historyczną.

Gdyby może tak w jednym skrócie ująć twórczość Rydet, to odwołałbym się do Romana Ingardena. W każdym razie powiedziałbym, że należy wziąć jego *Książeczkę o człowieku*¹⁸. Pomijam wszystko inne. W tej książeczce jest taka jedna piękna wizja, że nie możemy nigdy zawiesić czy unieważnić naszej odpowiedzialności moralnej za to, co robimy, choćby tam nawet „panie lało, był taki wiatr, że nic nie mogłem, albo taka przemoc była, że siedziałem w więzieniu i nic nie mogłem”. Nie możemy, dlatego, że rzeczywistość ma taką strukturę, że zostawia pęknięcia, takie czarne dziury, których nie można inaczej wypełnić, jak tylko na własną odpowiedzialność, podejmując pewne działania. Właśnie coś takiego pokazuje Zofia Rydet. To metafizyczne pęknięcie, w którym ci wszyscy ludzie, mimo że najbardziej upodleni przez los, jednak pokazują, że w pewnym momencie oni zadecydują w tej właśnie czarnej dziurze, która się przed nimi otwiera, że tak, a nie inaczej będą się przedstawiali, takie, a nie inne wartości będą, że tak powiem, przenosili i bronili przed światem. Tu bym więc powiedział patriotycznie, że w stronę Ingardena.

M.G.: Wspomniał Pan też o technice panoramicznego ujęcia postaci przez Rydet. Chciałem o tym trochę porozmawiać, bo to jest rzecz ciekawa – robienie portretów szerokokątnym obiektywem z bliska. Jak Pan postrzega ten zabieg techniczny i estetyczny zarazem? Na ile on sprzyja tym wątkom tematycznym, temu przesłaniu, o którym do tej pory rozmawiamy?

S.M.: Wie Pan, tu jest, że tak powiem, dylemat. Dylemat podobny do tego, przed którym stał Witkacy w jego firmie portretowej. A dzisiaj rano nawet zauważyłem, że Amerykanin, który mieszka teraz w Polsce, między innymi zrobił najlepsze chyba zdjęcia Poznania ostatnich stu lat – Erik Witsoe¹⁹. On właśnie coś takiego robi, ale można powiedzieć, że to nie jest technika, którą by się stosowało, gdybyśmy przygotowywali sobie portfolio do wystąpienia w jakimś castingu na modelki albo aktorów. Co jednak jest w tym zabiegu? Niewątpliwie w pewnym sensie twarz zmienia się w krajobraz. Wady są takie, że jeżeli chcemy przybrać jakiś wyraz twarzy czy uwypuklić jakąś jej część, gdy nam się wydaje, że mamy ładne usta, nos czy ucho, to nic z tego nie wyjdzie. Zaletą natomiast jest to, że wtedy rzeczywiście, jakby to powiedzieć, nie tyle twarz zlewa się z otoczeniem, co robi się bogatsza i właściwie, że tak powiem, wkopujemy się w każdą

18 R. Ingarden, wyd. I w 1972 r.

19 *Poznań by Erik Witsoe. Okiem Przybysza*, Debiuty, Poznań 2016.

zmarszczkę. To znaczy, normalnie gdy patrzymy na siebie z pewnej odległości, to praktycznie wystarcza nam ogólne rozpoznanie paru rysów. Mamy obecnie teorie, które powiadają, że sama działalność syntetyzująca, przy której oko dostarcza wszystkich poszczególnych danych o naszych twarzach, też jest bardzo wątpliwa. Zdarza się, że ludzie mogą dokładnie opisać to, co widzą, a nie są w stanie syntetyzować różnych rzeczy. Przy takim panoramicznym ujęciu w ogóle taka synteza zupełnie inaczej wygląda. Wtedy zamiast widzieć na przykład tarczę księżyca jako małą, jasną kulkę czy koło na niebie, widzimy kratery. Takie ujęcie oczywiście jest bardzo dobre z poznawczego punktu widzenia. Pytanie tylko czemu ono służy? Odpowiedź zależy od określonego kontekstu, w jakim ten rodzaj ujęcia się pojawia. Otóż moim zdaniem, u Zofii Rydet to jest zawsze związane z wnętrzem. To znaczy u niej, gdyby można tak powiedzieć, te zdjęcia nie są w zasadzie portretami, one są pewnymi *performance'ami*. To jest instalacja. O! Może tak. Może raczej powiedziałbym nie tyle *performance*, co instalacja. W przypadku *performance'u* musiałyby właściwie robić filmy. To jest instalacja.

M.G.: *Należałoby więc rozumieć, że twarz jest tu elementem czy przedmiotem tej instalacji, wnętrza, scenografii?*

S.M.: Nie wiem. Miałem takie pewne ciągotki, ale trochę się przestraszyłem. Jest teraz cała nowa ontologia w filozofii, która próbuje, że tak powiem, odebrać nam pewien wyjątkowy status jako podmiotom myślącym i powiedzieć, że da się zredukować opis świata do zdarzeń, w których uczestniczą różne rzeczy, a niektóre z tych rzeczy są nami z innego punktu widzenia. Ja bym raczej nie poszedł dalej w tym kierunku, ale pytanie rzeczywiście słusznie obnaża taką możliwość, że w momencie, kiedy wtopimy opis naszej rzeczywistości, naszego ciała – to też jest ontologia ciała – w opis rzeczy, to wtedy dojdziemy rzeczywiście do przekonania, że będziemy lepiej mogli wyjaśnić szczegóły tego, co nas otacza... No tak, może szczegóły, ale nie sens tego, co nas otacza. Jednak to nie kawałek mojego policzka decyduje o tym, czy zostanę kapusiem, czy wybiorę coś zupełnie innego, czy z kimś się ożenię, czy nie. Tu chodzi o różnego rodzaju wybory w różnych sytuacjach. Ja w ogóle próbowałem zawsze interpretować Zofię Rydet przez pryzmat mojej ulubionej ontologii, czyli ontologii, którą najpełniej chyba w filozofii XX wieku ujął Alfred North Whitehead²⁰, którego kiedyś miałem przyjemność przetłumaczyć na polski. Otóż Whitehead powiada, że nasze przyzwyczajenie, skądinąd w życiu codziennym uzasadniane tak samo jak jabłko Newtona, żeby

20 Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World* (1925); pol. wyd. *Nauka i świat współczesny*, przeł. S. Magała, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988.

świat widzieć jako coś w rodzaju dużej przestrzeni magazynowej, w której są zmagazynowane różne przedmioty, na przykład kubki na kawę albo nasze ciała, że to jest właśnie pewien błąd. Wtedy opis, ontologia rzeczywistości staje się spisem zawartości tego magazynu, w którym są różne rzeczy: jedna firanka, jedna kopiarka czy drukarka, a tymczasem rzeczywistość *de facto* to potok zdarzeń ze sobą splecionych i w tych zdarzeniach uczestniczą przedmioty, i ludzie, a to wszystko jest podlane tym sosem, którym jest wymiar czasu i prawda. On nawet nazwał to, niezbyt szczęśliwie, ewentyzmem²¹. Gdy teraz słyszę, że jakieś firmy cateringowe organizują *eventy*, to myślę sobie: „No, chłopcy, żeście się na Whitehead’a nawrócili”. Wracając do Rydet, właśnie mi się wydaje, że ten ewentyzm Whitehead’a byłby bardzo dobry. Nawet pamiętam, że kiedyś o Zofii Rydet napisałem jakiś esej, nie pamiętam już do czego... chyba to było do „Obscure”²². To się nazywało *Wydarzenie, które wisi na ścianie* i pamiętam, że inspiracją do tego tytułu nie były żadne tam monitory video, tylko właśnie Zofia Rydet. Tak mi się wydawało właśnie, że to, co ona tam zamyka, jest takie wydarzeniowe i na takiej ontologii oparte. Nigdy w życiu jej nie zadałem pytania, czy ona w ten sposób rozumie rzeczywistość, ale nie widzę tu żadnej przeszkody, żeby to w ten sposób zastosować. Dlatego że, gdyby na przykład teraz przepisać *Art Worlds* Beckera, albo napisać tom podobny, to trzeba by jednak w dużo większej mierze, moim zdaniem, właśnie nie tylko patrzeć na strukturę, na przestrzeń społeczną, w której są tu krytycy, tu bogacze, tu galeryści i tak dalej, ale raczej popatrzeć, jak to wszystko też czasowo się bardzo ładnie przemieszcza.

M.G.: *Skoro mówimy o tym Whiteheadowskim potoku, to czy myślimy o jednej fotografii Rydet, czy o całym cyklu? Jak sobie z tym problemem wielości i przemieszczenia rzeczy poradzić w przypadku Rydet?*

S.M.: Szczerze mówiąc, gdy myślę o Rydet, to w mojej drodze skojarzeniowej zawsze pojawia się pewien rodzaj sekwencji. Najpierw jedno ze zdjęć *Zapisu socjologicznego* i później, gdy już oczyma wyobraźni wodzę po tym zdjęciu i koncentruję się na jakimś świętym obrazku lub szczególe złożonych rąk mężczyzny czy kobiety, to wtedy nagle pokazuje mi się zgarbiona postać już starszej Zofii Rydet z aparatem i przeważnie jeszcze z plecaczkiem, i myślę o tym, jak ona po tej drugiej

21 Ewentyzm [ang. *event* ‘zdarzenie’, łac. *eventus* ‘wynik’, ‘przypadek’, ‘zdarzenie’], stanowisko filozoficzne zakładające, że podstawowymi elementami rzeczywistości są zdarzenia, a nie rzeczy czy stany rzeczy; B. Russell, A. N. Whitehead, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ewentyzm;3899357.html> (dostęp: 20.02.2019).

22 Wydawany w latach 80. „Biuletyn Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce”, 10 numerów rocznie.

stronie stała, jak tam schylona nad tą lustrzanką mówiła tym ludziom, co mają robić. I kolejna rzecz, trudno mi w tej chwili odizolować jakieś jedno szczególne zdjęcie Rydet. Mam to w odniesieniu do niektórych tylko twórców. Na przykład, gdy myślę o Dianie Arbus, to mam właściwie tylko jedno zdjęcie przed oczyma – te dwie takie siostrzyczki, te bliźniaczki, jak z filmu o wypędzaniu diabła, czy coś takiego, natomiast tutaj zawsze pojawia się u mnie raczej wyobrażenie cyklu. Nawiasem mówiąc, gdy dzisiaj padło nazwisko Wojciecha Prażmowskiego²³, to gdy myślę o tym artyście, też widzę cały cykl, np. jeden nawet o Gombrowiczu, inny o Sybirakach. Nie wiem, od czego to zależy. W wypadku Rydet może od tego, że ona... Właśnie, gdybyśmy mieli wybrać jedno albo trzy jej zdjęcia, na przykład do jakiegoś muzeum polskiej fotografii, to byłby kłopot. Ja myślę, że trzeba by zrobić losowanie, tak jak losowanie totolotka, to zdjęcie ma taki numer, to taki i losujemy które.

M.G.: *Ale chyba ważne, jaka jest pula, z której się losuje?*

S.M.: Więc właśnie, myślę, że tutaj u Zofii Rydet byłaby jednak raczej pula zdjęć niż jedno zdjęcie. Jak mówiłem, gdybym miał ją interpretować, to po pierwsze właśnie przez Beckera, przez *Art Worlds*, ale bardziej, powiedzmy, podrasowanego przez element czasoprzestrzenny...

M.G.: *Czy Zofia Rydet dzisiaj jest transkulturowa?*

S.M.: Chyba tak. Z trzech powodów. Oczywiście nie byłaby transkulturowa z punktu widzenia tych różnych genderowych dowcipów, naturalnie. W tym sensie chyba nic tam nie było takiego, nie pamiętam, musiałbym przejrzeć, ale zdaje się, że nie...

M.G.: *A w sensie, powiedzmy, uniwersaliów komunikacji kulturowej?*

S.M.: Tak. Na pewno w sensie klasowym jest transkulturowa. To znaczy ona przechodziła bardzo wyraźnie od czasu do czasu. Klasowo była chyba tak w lekko wyższej sferze klas średnich, tak mi się wydaje. Nie było w tym jednak chyba nic arystokratycznego, a więc w lekko wyższej klasie średniej, choć miała bardzo strome wyprawy zarówno w górę, jak i w dół, więc tutaj byłaby transkulturowa. Myślę, że również nie miałyby żadnych trudności z punktu widzenia regionalizmów, nacjonalizmów i też byłaby, moim zdaniem, ponad to. Natomiast teraz pojawiły się inne wymiary tej transkulturowości i z niektórymi z nich... Acha, jeszcze jedno! Na pewno byłaby bardzo transkulturowa i modna – i tu to trzeba zobaczyć, jakby to można u niej wykryć – jeśli chodzi o ageizm²⁴ i wiekowość.

23 Wojciech Prażmowski (ur. 1949), uprawia fotografię kreacyjną, często jego prace przybierają formę kolaży i instalacji. Por. biogram na s. 306.

24 Ageizm – dyskryminacja ze względu na wiek, najczęściej dotyczy ona osób po 65. roku

Przecież wiek też się teraz staje wyraźnym podzielnikiem społeczeństw. Umiejętność poruszania się zarówno pośród młodszych, jak i starszych, myślę, że to byłby bardzo ciekawy punkt tej twórczości.

M.G.: *A czy można by wskazać jakąś różnicę między sposobem rozumienia Rydet przez krytykę z tamtych czasów i dzisiaj? Czy coś się zmieniło w tym podejściu?*

S.M.: Pośród krytyków, których wymieniałem, piszących dobrze i kompetentnie o Rydet wybrałem dwa szczególne przypadki, Czartoryskiej i Buszy. Zauważmy jednak, że zarówno Czartoryska i Busza, jak i ci krytycy, których wymieniam, oni są jak gdyby z górnej półki. To są ludzie, którzy czytają, intelektualisci, natomiast w takim bardziej potocznym dyskursie i w tak zwanej kulturalnej ówczesnej prasie nie było zbyt wielu artykułów o Rydet.

Władcy kultury, o których się teraz uważa, że byli bardzo głupi, mieli coś w rodzaju takiego intuicyjnego przeczucia, że coś tu się nie zgadza. U nich było coś takiego, jak u współczesnych irańskich władz, które tego swojego reżysera, który dostał Oscara za najlepszy film zagraniczny²⁵, sprowadzili do kraju i chcieli mu urządzić wielkie powitanie na lotnisku w Teheranie, a w ostatniej chwili je odwołali i bocznym wyjściem go poprowadzili, twierdząc, że film, choć niewinny, jak się wydawało, politycznie, jednak niezupełnie popiera ideologię władców. Uważam, że podobnie było z Rydet. Istniało jakieś takie lekkie przeczucie, że niby to w porządku, że niby tych chłoporobotników tak realistycznie ukazuje, wszystko się niby zgadza, ale coś tu nie gra. I myślę, że ta nieufność przełożyła się na to, że Rydet nie była specjalnie popularyzowana jako artystka. Nie wiem, czy ktokolwiek był z polskich lepszych fotografów, poza takimi jak na przykład Plewiński, który był publikowany w czytanych powszechnie wysokonakładowych pismach, które by potem leżały u fryzjera i każdy je sobie oglądał. Nie zauważyłem, żeby to była jakaś specjalna tendencja, by jej wielkość była, że tak powiem, narodowi udostępniana. Nie bardzo. Będąc członkiem dość elitarniej kasty studentów, i to w dodatku mocno zaangażowanych w studencką kulturę, a więc jak gdyby mającym dostęp do przyszłej elity kulturalnej kraju, dowiedziałem się o twórczości Rydet tylko dlatego, że zetknąłem się z Buszą i Czartoryską. Natomiast normalny czytelnik gazet, który sobie w weekend nadrabiał zaległości kulturalne, nie miał chyba specjalnie szans, by się spotkać z jej nazwiskiem. Zawodowcy – owszem, ponieważ ona była aktywna i przyjeżdżała na

życia – Słownik SJP.

²⁵ Reżyser Asghar Farhadi otrzymał w 2017 roku Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny *The Salesman*.

Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne, ale poza tym, to chyba nie. To trochę coś takiego, jakby ona była kimś w rodzaju pisarza takiego jak Michał Choromański, prawda? Niby był, ale jakoś tak niezupełnie.



Fot. 1. M. Gołąb

SŁAWOMIR J. MAGALA (ur. 1950), prof. dr, kształcił się w Polsce, Niemczech i Stanach Zjednoczonych. W czasie studiów pisywał na łamach krakowskiego „Studenta”, był związany z Teatrem 8 Dnia i zajmował się kontrkulturą młodzieżową w Polsce i na świecie, najpierw jako uczestnik, a potem jako badacz. Napisał *Polski teatr studencki jako element kontrkultury* (1988), *Od hunwejbínów do dyskoteki* (1987), tomik do serii „Myśli i ludzie” pt. *Georg Simmel* (1980). *Walka klasowa w bezklasowej Polsce* ukazała się najpierw po angielsku w Bostonie (*Class Struggle in Classless Poland*, South End Press, 1982), a następnie po polsku w Gdańsku (Europejskie Centrum Solidarności, 2012). W książce *Między giełdą a śmietnikiem: eseje simmlowskie* (1999) napisał: „Swoboda jednostki w kształtowaniu własnego losu rozwija się szybciej niż żelazne albo aksamitne klatki społecznego podziału pracy i godziny telewizyjnej gumy do żucia dla oczu. Piramidy hierarchii umierają stojąc, za to sieci poziome wszystkich krajów łączą się i rozłączają bez przerwy”. Od maja 1985 do grudnia 2015 roku był profesorem Rotterdam School of Management Uniwersytetu Erazma w Rotterdamie, publikując w 2005 roku *Cross Cultural Competence* (wyd. pol. *Kompetencje międzykulturowe*, 2011), oraz *The Management of Meaning in Organizations* (2009, polski przekład w przygotowaniu). Tłumaczył na język polski powieść Johna Bartha *Bakunowy faktor* (1980, 1996), Susan Sontag *O fotografii* (Warszawa 1986, Kraków 2009) oraz *Widok cudzego cierpienia* (Kraków 2010), a także Samuela Becketta, Normana Mailera, Alfreda Whiteheada i George’a Ritsera oraz Józefa Bocheńskiego *Logikę religii*. Od marca 2016 do listopada 2018 roku wykładał na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, a od stycznia 2019 roku pracuje na Wydziale Zarządzania Uniwersytetu Warszawskiego. W 1974 roku ożenił się z Joanną Ramlau, z którą ma dwoje dzieci, syna Jacka oraz córkę Magdalenę.

LUBIŁAM PANIĄ ZOSIĘ, ONA TEŻ MNIE LUBIŁA...

Rozmowa zarejestrowana 28 września 2017

Rozmawiali: Stefan Czyżewski – S.C., Mariusz Gołąb – M.G., Andrzej Różycki – A.R.

A.R.: *Czy to była wielka miłość?*

ANNA B. BOHDZIEWICZ: Nie, tak tego bym nie określiła, ale bardzo się lubiłyśmy. Lubiłam Panią Zosię, ona też mnie lubiła i często chwaliła. Na przykład, kiedy przeczytała jakiś mój tekst mówiła: „O! Ty świetnie piszesz. Powinnaś pisać”. Poznałyśmy się na Żytniej w czasie wystawy *Znak krzyża* Janusza Boguckiego w 1983 roku¹. To była wystawa organizowana na przyjazd papieża. Nawet były nadzieje, że może papież przyjdzie ją obejrzeć, ale to oczywiście były nadzieje płonne. Byłam wtedy początkującą fotografką i zaproszenie na tę wystawę traktowałam jako wyróżnienie. Robiłam zdjęcia krucyfiksów na cmentarzach. Mam ich całą serię i właśnie taki zestaw pokazałam i „wisiałam” obok Pani Zofii, która prezentowała swoje ołtarzyki. Tam ją poznałam. I mam takie zdjęcie, gdy ona układa swoje prace a chłopaki jej pomagają. Nawet zapisałam w *Fotodzienniku*², że poznałam Panią Zofię Rydet i mam zdjęcie, gdy ona pokazuje ręką, żeby jej nie fotografować. Później się spotykałyśmy, gdy przyjeżdżała do Warszawy, głównie na takich fotograficznych spędach i nie tylko tu, ale też w Skokach pod Poznaniem. Było wtedy dużo tego rodzaju imprez.

A.R.: *Czy Ty wtedy już podpisywałaś te zdjęcia w Fotodzienniku, też w '83 roku?*

A.B.: Tak, oczywiście! *Fotodziennik* to zdjęcia z moimi odręcznymi podpisami, taki koncept od początku. Nie przypominam sobie, czy każde spotkanie z nią odnotowywałam, ale raczej tak... Kiedyś ją spotkałam na przykład, który to był

1 Wystawa miała miejsce w Warszawie na Woli, w Kościele Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej. Janusz Bogucki (1916–1995), historyk i krytyk sztuki, autor wielu książek dotyczących sztuki polskiej, w okresie stanu wojennego był jednym z organizatorów przedsięwzięć wystawiania dzieł w przestrzeniach kościelnych.

2 *Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata*, cykl fotograficzny, wykonywany od 1982 roku przez Annę B. Bohdziewicz.

rok..., chyba 1989. Pierwszy Dzień Wiosny, była taka zadymka, ale pozytywna – bez policji, na placu Zamkowym i nagle patrzę: Pani Zofia, była tam, przysłała fotografować i mówi: „Koniecznie zrób mi tu zdjęcie”, z przebierańcami. Ona lubiła, żebym ja jej robiła zdjęcia i myśmy w ogóle lubiły się fotografować. Szkoda, że nie dożyła czasów *selfie*, bo podejrzewam, że ona by sobie robiła bardzo interesujące *selfie*, gdyby się nauczyła fotografować telefonem. Na pewno, bo gdy byliśmy razem we Francji czy w Niemczech, to co chwila było: „Zrób mi tu zdjęcie, zrób mi zdjęcie! Zrób mi zdjęcie z tym chłopczykiem, obok tej figury!” itp. Gdy jakiś policjant jej się spodobał, a ona bardzo lubiła zaczepiać różnych mężczyzn, to „Zrób mi zdjęcie!”. Jedziemy na lotnisku tymi takimi długimi korytarzami w Monachium czy w Paryżu, „Zrób mi zdjęcie!” i rękę tak podniosła [pokazuje: gest jak pozdrowienie dłonią], więc ona bardzo to lubiła.

A.R.: *To ty byłaś w ogóle „świeżutka” fotograficznie, a Zosi sława to chyba już istniała, jakoś funkcjonowała, prawda?*

A.B.: Mhm, ja byłam rzeczywiście świeża, ale już *Fotodziennik*, czyli ciągłe pstrykanie zdjęć. Nie byłam chyba jeszcze członkiem ZPAF-u, ale zaraz zostałam, i weszłam trochę też jako taka sława „fotodziennikowa”, bo to wtedy było dzieło jednak znane i bardzo „na czasie”, niezależne, i niecenzuralne. A Pani Zofia... ja oczywiście wiedziałam, że ona jest bardzo znana, ale ona w ogóle nie była taka: „O ja tu jestem ta sławna fotografa”. Ona miała bardzo ironiczne spojrzenie na świat i myśmy w Związku zbliżyły się głównie na tej nucie, że tak powiem, to znaczy dwóch kobiet fotografek w męskim „Związku Artystów Fotografików Wielkich”. I zawsze, gdy się spotykałyśmy, były jakieś zebrania, nasiadówki czy coś, to myśmy siedziały trochę z boku, i żeśmy sobie to komentowały. Ironicznie. Pani Zofia, która miała takie przenikliwe rentgenowskie spojrzenie, prześwieślała wszystko i mówiła: „Zobacz, zobacz jak on się puszy. Czy Ty słyszysz, co on gada? Po co on to wszystko mówi?”. I na tej bazie, można powiedzieć, myśmy się przyjaźniły. A później miałyśmy dwie wspólne wystawy za granicą, w Niemczech, no więc to były wspólne wyjazdy i to nas bardzo zbliżyło.

A.R.: *Kto organizował te wystawy? Czy wyście się razem namawiały?*

A.B.: Nie, zapraszali nas Niemcy. Pierwsza była wystawa *Między Wołgą a Łabą*³, międzynarodowa wystawa naszych krajów – demoludów. Z Polski była właśnie Pani Zofia i ja. A na drugiej⁴ – tylko ona i ja. Obie te wystawy były w Monachium.

3 Wystawa *Zwischen Elbe und Wolga*, Galeria Lenbachhaus, Monachium 1988, prezentowany był *Fototagebuch* (prace z *Fotodziennika*).

4 Wystawa *Fotoberichte aus Polen*; Gasteig Galerie, Monachium 1990, prezentowane były prace

A.R.: *Jak ci Niemcy trafili do Pań?*

A.B.: Nie wiem. Byłyśmy już sławne, chyba tak.

A.R.: *Jednak tych fotografujących kobiet było jeszcze więcej w Polsce...*

A.B.: Tak, ale nie w nurcie, powiedzmy: dokumentalnym, prawda? *Zapis...* to nie jest fotografia dokumentalna, ani mój *Fotodziennik* też nie jest fotografią czysto dokumentalną, ale jednak mieści się w tym nurcie fotografii, która zajmuje się życiem i fotografowaniem rzeczywistości.

A.R.: *Czy jest jakieś powinowactwo, jakiś związek między Wami? Jak byś to określiła?*

A.B.: Dziś, z perspektywy czasu, ja bym to określiła tak, że ona miała pewien pomysł, zamysł kolosalny, i konsekwentnie go realizowała. No i zrobiła tyle, ile mogła, bo zaczęła dosyć późno – ja jestem dzisiaj właściwie w wieku, kiedy ona zaczynała *Zapis...* A mój *Fotodziennik* też robię już trzydzieści pięć lat i to też jest pewien zamysł, który bez względu na różne okoliczności, moje wątpliwości, zmiany rzeczywistości itp. ja dalej realizuję. Taka konsekwencja, wydaje mi się, jest cechą kobiet.

A.R.: *No dobrze. Mówisz, że to nie jest dokument, to jak byś to określiła? Czyli, jak byś określiła siebie i Zofię Rydet? Według mnie to ona wymyśliła, jakich by tam nie przypisywać socjologicznych, etnograficznych określeń, wymyśliła „Zapis...”. Zgodziłabyś się z nazwą „zapis” dla fotografii?*

A.B.: Tytuł *Zapis socjologiczny* jest tak myślący i tak fałszywie ustawia ten projekt, że ja się dziwię w ogóle, kto nadał taki tytuł, bo Pani Zofia sama twierdziła, że to nie ona ten tytuł nadała. Obciążyła tym Urszulę Czartoryską⁵, ale Czartoryska w pewnym tekście cytowanym w jednym z katalogów też właściwie kwestionuje ten przymiotnik „socjologiczny”⁶. I dziwię się też, że Pani Zofia nie zapamiętała, jak ona chciała to nazwać. Nie wiemy, jak ona to chciała nazwać. To jest dla mnie dziwne. Teraz jak ja rozumiem „zapis”? Rozumiem to tak, że fotograf w pewnym momencie coś zauważa – ona zauważyła te chałupy, kiedy z bratem jeździła po Podhalu. On też fotografował, jeszcze tu w Polsce, ona z nim jeździła i pewnie w którymś momencie je zauważyła. Ja na przykład tak samo zauważałam

z *Fotodziennika* 1982–1990.

5 Urszula Czartoryska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce współczesnej, w tym fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, kierownik Działu Fotografii i Techniki Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

6 Więcej na ten temat: U. Czartoryska, *Zofia Rydet, „Zapis Socjologiczny”*, [w:] tejsze, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, tom 3, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006 oraz J. Busza, *Krótką refleksja na temat fotografii socjologicznej*, [w:] tegoż, *Wobec odbiorców fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1990.

w pewnym momencie, że w Warszawie są na podwórkach kapliczki⁷. A przedtem nie wiedziałam, nie widziałam ich. Nagle je zobaczyłam. I wydaje mi się, że Pani Zofia nagle spostrzegła te chałupy, i zaczęła je fotografować. Miała też pomysł na wnętrza tych chałup. Musiała tam wchodzić i zafascynowały ją te wnętrza. Początkowo ona to chciała nawet robić bez ludzi, ale szybko sobie zdała sprawę, że tam człowiek jest potrzebny, bo to człowiek przecież te wnętrza stworzył, urządził. Gdy już fotograf chwyci się takiego pomysłu, to chce go robić, a żeby go zrobić, to znaczy po prostu sfotografować wszystko, co się da. I ona chwyciła się tego pomysłu. Ja na przykład jako małe dziecko chciałam narysować wszystkich ludzi na świecie. To było kółko i nóżki – taki pierwszy rysunek dziecka. I ja to dokładnie pamiętam, miałam wtedy pewnie ze trzy lata, że... zamysł był taki, żeby wszystkich tym objąć. I tak samo, podejrzewam, zamysł Pani Zofii polegał na tym, gdy już zauważyła te chałupy, by sfotografować je wszystkie, w różnych regionach Polski. Ona tego nie dzieliła naukowo, regionami, etnograficznie. Tylko po prostu, według województw: kieleckie, rzeszowskie, sandomierskie, poznańskie – tak to się pojawia, nie że Mazury, na przykład górale, Łemkowie, czy coś takiego. Nie. Po prostu, żeby jak najwięcej sfotografować.

A.R.: *A jednak się zaczęło od Podhala.*

A.B.: Od Podhala, ponieważ jej brat miał dom w Rabce i oni tam jeździli, zresztą ona uważała, że górale są najpiękniejsi, że mają najciekawsze twarze. W twoim filmie⁸ to mówi.

A.R.: *To się wzięło od pięknych ludzi.*

A.B.: No górale mają charakter. Tak mi się wydaje. Ja też bardzo lubię góralszczyznę, trzy lata dzieciństwa spędziłam w Bukowinie Tatrzańskiej. Górale mają charakter bardziej wyrazisty niż inne grupy, powiedzmy, etnograficzne w Polsce. Wydaje mi się, że ten wybór był też pragmatyczny, najbliżej z Rabki miała do tych wszystkich wsi, więc zaczęła od Podhala. Później oczywiście poczuła, że trzeba się przekonać, sprawdzić, czy w innych rejonach to będzie inaczej, czy ludzie są inni, czy wnętrza są inne, bo też za tym szła ciekawość.

M.G.: *A ona wspominała o swoich pierwszych fotografiach ze Stanisławowa?*

A.B.: Nie. Nie rozmawiałyśmy o tym w ogóle. Nie rozmawiałyśmy o tym i ja w ogóle nie odczuwam, żeby *Zapis...* był próbą powrotu do dzieciństwa, do tych krajobrazów. W ogóle uważam, że ona na krajobraz była zupełnie nieczuła, kom-

⁷ Pierwsza wystawa tego cyklu: *Kapliczki warszawskie*, Galeria Forma, Warszawa 1984.

⁸ *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A. D. 1989*, prod. WFO, reż. Andrzej Różycki.

pletnie pejzażu nie zauważała. Nawet zdjęcia chałup, które robiła z zewnątrz, to są tylko zdjęcia chałup wyjętych z pejzażu, bardzo ciasno skadrowanych. Tam nie widać, czy chałupa stoi na górze, czy w dolince. Pejzaż jej w ogóle nie interesował, ona go, moim zdaniem, w ogóle nie zauważała i natychmiast dzieliła go na kawałki, bo w twoim filmie też mówi, że ma pomysł na sfotografowanie ziemi, ale ziemi, która będzie podzielona: tu kamienie, tu trawy, tu coś, tam coś. Wszystko od razu dzieliła sobie na fragmenty.

A.R.: *Wydaje mi się, że mówisz trochę niekonsekwentnie, bo jednak fotografowała drogi, prawda? To nie jest pejzaż?*

A.B.: Tak, ale to nie były drogi, tylko to była droga życia. Ona fotografowała drogę życia: że najpierw jest gładko, potem jest coraz ciemniej, coraz trudniej. Dla mnie, to nie były zdjęcia pejzażowe. To jest „nieskończoność dalekich dróg” – dróg wyimaginowanych, droga życia, którą my brniemy, aż dochodzimy do jakiejś jasności, według niej. Drogi, które były ujęte zawsze tak samo, to była jakby jedna droga przecież: pion i ta droga, która biegła prawie do krańca zdjęcia. Czasami były te znaki. To nie były zdjęcia pejzażowe.

M.G.: *Jak się zrodziła ta inicjatywa wyjazdu czy wielokrotnych wyjazdów? Od kogo wyszedł ten pomysł?*

A.B.: To był jeden wyjazd. Dwa tygodnie w 1988 roku, sierpień. Właśnie po powrocie z Monachium z naszej wspólnej wystawy, gdy wracaliśmy samochodem to jakoś tak wyszło, że Pani Zofia za chwilę pojedzie tam do Rabki i będzie fotografowała. I tak od słowa do słowa jakoś, myśmy zaproponowali, że w takim razie może po prostu będziemy z nią jeździć. Ona zaprosiła nas do tego domku i dwa tygodnie z nią jeździliśmy po okolicznych wsiach.

M.G.: *Czy wracała do znanych już domów, czy to była zupełnie nowa praca?*

A.B.: Właśnie nie. Ona chciała nas wykorzystać do tego, żeby odwiedzić wsie, w których była dziesięć lat wcześniej i zobaczyć, co się zmieniło, czy jeszcze chałupy są, czy żyją ci ludzie. I jeździliśmy po konkretnych wsiach. Przejeżdżaliśmy najpierw przez całą wieś samochodem a ona patrzyła, czy są te domy, w których ona była, czy już ich nie ma. Co najmniej połowy chyba już nie było, ale inne jeszcze były i tam wchodziliśmy. I Pani Zofia mówiła: „O, jak tu ładnie!”, ale widziała od razu, co się zmieniło, pamiętała często, że na przykład przedtem coś tam było, jakieś obrazy wisiały, czy nie wisiały, a teraz jest inaczej, że jakaś ścianka zburzona, albo jakaś ścianka dobudowana.

M.G.: *Czy ludzie ją poznawali?*

A.B.: Właśnie tego nie pamiętam. Chyba nie spotykała tych ludzi, których już fotografowała, tylko najwyżej kogoś z rodziny. Raczej tak to było. Na przykład syn, który mówił: „No tak, tu mama miała dom, ale już zburzyliśmy”. I teraz stoi murowany. Czasem jeszcze stała stara chałupa, ale taka rozpadająca się. Nie byłaby oczywiście sobą, gdyby przy okazji nie wchodziła też do innych chałup. Ona wtedy robiła już *Zawody*, więc chodziliśmy do kuźni chyba głównie, kuźni zrobiliśmy kilka. Była też wyczulona na detale. Ciągłe mi na przykład mówiła: „Aniu, Aniu sfotografuj to, na pewno Ci się przyda!”. Bo ona te cykle, które robiła, jakkolwiek by to chaotycznie nie wyglądało (tu sfotografuje jakiś płot, tu sfotografuje drzwi, tu okno), to wszystko miała już w głowie, że to pójdzie do tej szufladki, a to do tamtej, to będzie taki cykl, a to będzie taki cykl. Nie robiła przypadkowych zdjęć. Ona w ogóle nie fotografowała tak, jak to robią fotografowie, żeby „strzelić” dobre zdjęcie. Nie. Ona robiła zdjęcia do poszczególnych szuflad, do poszczególnych projektów, które już miała w głowie, po kilka naraz.

A.R.: *Ty to wiesz, czy domyślasz się?*

A.B.: Ja tak uważam, a ona zresztą czasami to mówiła, to znaczy nie mówiła tego *explicite*, ale tak mówiła. Zauważyła na przykład okna. Zauważyła okna od wewnątrz i że stół stoi między oknami albo przy oknie, że to jest takie miejsce centralne i ona to zauważyła i już to robiła. I wiedziała, że z tego będzie seria. Zauważyła papieża na telewizorach, takie ołtarzyki i już: ciach! Wiedziała, że to jest seria. Na pewno w pewnym momencie zauważyła kobiety w progach. Cieszę się, że ja też ją zrobiłam w progu, gdy wychodzi z aparatem. Kobiety w progach? Dawaj! Kobiety w progach! Dzisiaj to jest odczytywane jako taki prefeministyczny projekt, dostrzeżenie roli kobiety w życiu domowym a jednocześnie, że to taka jakby obrona domu, stanie na straży domostwa.

A.R.: *Rozmawialiście o tym...?*

A.B.: Nie, nie trzeba było. Ja to rozumiałam. Nic nie trzeba było mówić. Ona tylko się dziwiła, że ja nie robię pewnych rzeczy, bo ona chyba wyobrażała sobie, że może ja też mam w głowie wiele różnych projektów, a ja w zasadzie już miałam w głowie tylko *Fotodziennik* i nie wszystko mi do niego pasowało. Niestety uważam, że za mało zdjęć jej zrobiłam w czasie tego wyjazdu. Pewnie trzeba było podejść do tego systematycznie, sfotografować ją w każdej chałupie, do której ona weszła, Niestety nie wpadłam na ten pomysł. Mimo wszystko jednak trochę pięknych zdjęć zrobiłam.

A.R.: *Czy ona miała jakieś problemy z nawiązaniem komunikacji? Jakie były etapy wejścia do domu, osuwania? Jak to wyglądało, ta „technologia”?*

A.B.: Technologia wyglądała tak, że sobie szliśmy przez wieś i nagle była powiedzmy chałupa, która jej pasowała. W której podejrzewała, że w środku może być coś ciekawego. Wchodzimy więc, wejścia są różne, wtedy jeszcze nie było tak bardzo grodzonych posiadłości, że masz furtkę albo, że może musisz dzwonić – czasami był płotek, furtecinka, czasami w ogóle jakby wejście prosto z drogi, no to wchodzimy na próg, to było lato, sierpień, jeszcze było ciepło, drzwi najczęściej otwarte, to się pukało i Pani Zofia pierwsza zawsze, a my za nią. Puk, puk. „Dzień dobry. Czy można wejść?” Zawsze ktoś się tam znalazł, wychodził: „Ale, że co? Po co? O co chodzi?”, „A, bo my tu chcemy zrobić zdjęcia” – używała liczby mnogiej, to ciekawe, nie wiem, czy gdy z Tobą chodziła, też było podobnie. Nie mówiła: „Ja chciałabym”, nie używała formy warunkowej, tylko że „chcemy zrobić” i zaraz szybko dodawała, że za te zdjęcia się nic nie płaci. Reakcje były różne: „Ale co? Jak? Po co? Na co?”, ale my już posuwamy się w głąb, więc już jesteśmy albo w kuchni, albo może nawet dalej. Widzimy tę izbę paradną. „No, bo tutaj tak ładnie. Tak pięknie” – „Ale gdzie, pani? Tu wszystko takie stare, ja nieubrany” – „Nie, to jest piękne!” – i już! Ona jednak była hipnotyzerką. Użyłam nawet gdzieś tam słowa „terrorystka”, czego mi do dziś Jurecki⁹ nie może wybaczyć. Nawet zapytał, czy bym chciała, żeby o mnie ktoś po mojej śmierci powiedział, że byłam terrorystką. A ja mu odpisałam, że chyba wtedy będzie mi już wszystko jedno. Pani Zofia miała w sobie po prostu pewien despotyzm i urok. I te oczy, prawda, którymi hipnotyzowała. Jak raz już kogoś złapała troszeczkę, to człowiek był już usidlony i koniec, wszystko by zrobił, co ona chciała. I nie było dyskusji. Dobrze, gdy się zgodziła, żeby ktoś fartuszek czysty założył. Tak to wyglądało. Moim zdaniem *Zapis socjologiczny* powstał dlatego, że taką osobowość miała po prostu Pani Zofia. Gdybym to była ja na przykład albo może nawet Ty, albo któryś z naszych dokumentalistów-fotografów, nie wiem, czy by taka praca powstała, dlatego, że ona wytwarzała takie napięcie psychiczne między sobą a fotografowanym modelem, tak potrafiła tych ludzi zniewolić, że oni robili wszystko to, co ona chciała. Robiła wtedy, już w 1988 roku, zdjęcia do tej serii portretów, że ci ludzie będą jak w ramkach – tacy dostojni, trochę jak święci.

A.R.: *Wtedy, w trakcie waszej podróży?*

A.B.: Tak, mówię o naszym wyjeździe. Ona wtedy miała już zamiysł serii *Ludzie w ramkach*, więc do tego były jej potrzebne portrety, które ona robiła z bardzo

9 Krzysztof Jurecki (ur. 1960), krytyk i historyk sztuki, kurator, honorowy członek ZPAF oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, autor wielu publikacji – książki, artykuły, itp. – o fotografii i historii sztuki. Por. biogram na s. 175.

bliska, tym samym, szerokim obiektywem, który miała do fotografowania wewnątrz. Mam takie zdjęcie, gdzie ona po prostu wchodzi obiektywem w twarz, a chłop przed nią klęczy. Ona potrafiła ludzi zniewolić, a jednocześnie, nawet jeżeli oni byli oddaleni i siedzieli na krzesłkach, gdzieś w głębi izby, to był taki silny kontakt psychiczny między nią a osobą fotografowaną... Przecież jej nie znali, proste chłopcy jakiegoś, które w ogóle nie rozumiały właściwie, o co jej chodzi. Nie każdy wiedział chyba nawet, co to jest aparat fotograficzny.



Fot. 1. A. B. Bohdziewicz, Podwilk 1988

To zostało w tych zdjęciach i to się przenosi dzisiaj na ludzi, którzy patrzą na te zdjęcia. Gdy oglądałam jej wystawę, parę razy byłam w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, ludzie stali przed tą całą wielką ścianą jak zaczarowani. Są tak samo zaczarowani, jak tamci, kiedy ona ich fotografowała. I ja, na

przykład tu bym porównała Panią Zosię do Richarda Avedona¹⁰, który miał też niesamowitą osobowość, i też swoich modeli w jakiś sposób hipnotyzował. On pozbawił ludzi tła. Tam są ludzie tylko na białym tle, jakby w nicości, ale przez to są tylko oni. Dzięki temu czuje się niesamowitą siłę i napięcie psychiczne między fotografem a modelem i to samo jest u niej.



Fot. z. A. B. Bohdziewicz, na zdj. Z. Rydet i Linus Grzybacz, Podwillk, Orawa 1988

¹⁰ Richard Avedon (1923–2004), fotograf światowej sławy, znany głównie z fotografii portretowej (Marilyn Monroe, Charlie Chaplin, Rudolf Nuriejew, Dwight Eisenhower), fotografował modę m.in. dla „Vouge”, „Harper’s Bazaar”, jest autorem wielu, uznawanych za znakomite, zdjęć dla czołowych magazynów: „Life”, „The New Yorker”.

A.R.: *Nie było takiej sytuacji, że ktoś powiedział „nie”?*

A.B.: Raz. Raz jedna pani nie wpuściła nas do domu. Mam ją na zdjęciu, taka bardzo schludna, w chusteczce, kura stoi obok nich – Pani Zosia tłumaczyła jej, że to dla papieża, a ona powiedziała: „Nie! I koniec” [fot. 3–4]. Jedna osoba na całe dwa tygodnie. Tak, że dla mnie, żeby pociągnąć ten wątek, *Zapis socjologiczny* to jest zapis taki... trochę psychodeliczny. To wszystko jest oparte na sile psychiki. Nazwa jest niebywale myląca, bo co to ma wspólnego z socjologią? Jak wyglądają badania socjologiczne? Robi się ankiety, robi się rozeznanie, wszystko to się spisuje, oblicza się potem w procentach, tu tak, tu tak, tyle tego, tyle tamtego, różne krzyżowe badania. Nic z tego tu nie ma miejsca! Pani Zofia, gdy szła przez wieś, to nie na zasadzie na przykład, że wszystkie stare chałupy sfotografuje, tylko fotografowała te, które jej się podobały, w których, jak jej się wydawało, znajdzie coś ciekawego.



Fot. 3. A. B. Bohdziewicz, na zdj. Maria Kasprzak, Podwilk, Orawa 1988

A.R.: *A bywało tak, że była rozczarowana?*

A.B.: Tak, że się tak wszystko zmieniło. Było tak pięknie, a teraz... „To wyrzucili, tamto wyrzucili, aaa, to już nieciekawe, jakoś mniej ciekawe”. Zwykle, gdy wychodziliśmy z tych chałup, to ona trochę to komentowała, często ironicznie, mówiła:

„Popatrz na tę babkę, jaka sprytna!”. Najpierw tych ludzi zniewalała, fotografowała, to szybko szło, chociaż miała już te kłopoty ze wzrokiem – pytała: „Jaka tu przesłona? Popatrz”, bo nie chciało jej się ciągle okularów zakładać, żeby zobaczyć, czy dobrze sobie tam ponastawiała, a zaraz potem już było po zdjęciach. Wydaje mi się, że ona uważała, że nie wypadało od razu powiedzieć: „No to do widzenia. Wychodzimy”, tylko trzeba było jeszcze odprawić ten rytuał rozmowy jakiegś. Na ogół ludzie zresztą ją zapraszali, żeby usiadła, herbatkę robili, ciasto itp. I wtedy ona słuchała tych wszystkich opowieści albo sama opowiadała, bo jednym z częstszych pytań było, po co ona to w ogóle robi. Dlaczego taka stara babka, zamiast odpoczywać sobie w domu, jeździ i łązi po wsiach z aparatem i się tak męczy. To było dla tych ludzi zupełnie niezrozumiałe, oni nie mogli tego pojąć. No i ona im wtedy tłumaczyła, że to jest bardzo ważne, że fotografia jest bardzo ważna, że Papież ich obejrzy, że będą nieśmiertelni przez to, i tak dalej. I że ona musi to robić, bo właśnie to jest jej całe życie.



Fot. 4. Z. Rydet, na zdj. Maria Kasprzak, Podwilk, Orawa 1988. Fundacja Zofii Rydet
Archiwum Fotografii, sygn. zr_11_004_17



Fot. 5. M. Gołąb, na zdj. córka Marii Kasprzak, Aniela Balcerzak, Podwilk 2017

A.R.: *A były takie sytuacje, że prosili ją o zdjęcia?*

A.B.: Nie pamiętam takiej sytuacji. Pani Zofia miała ze sobą kopertę ze zdjęciami jako przykład, czasami je wyciągała i pokazywała. Dzieci były bardzo zainteresowane. Zrobiłam takie zdjęcia, gdzie dzieci oglądają jej zdjęcia, ale na ogół jej nie proszono i na ogół ona tego w ogóle nie proponowała. Ja się nie dziwię, bo to byłby horror, żeby potem jeszcze odbitki wysyłać.

A.R.: *Czyli ten system wchodzenia do domu, to zawsze ona?*

A.B.: Zawsze ona pierwsza, tak. Często byliśmy już zauważeni, gdy dochodziliśmy, więc już ktoś wychodził, to wtedy rozmowa nawiązywała się nawet na odległość. To zawsze była Pani Zofia i ja się tak zastanawiam, czy ona nie była trochę nieśmiała? Ale miała już ten sposób, którego używała za każdym razem i to działało. Dzięki jej osobowości.

A.R.: *Ale wiek też chyba robił swoje?*

A.B.: Oczywiście! Dlatego, że to było tak duże zdziwienie, że przychodzi jakaś staruszka, przecież wiemy jaka ona była – niska, zgarbiona, poruszała się już z trudem, „z trudem” może to jest złe słowo, ale jednak nie biegła, tylko szła powoli, jak stanęła, to miała kłopoty z podniesieniem głowy, jeżeli ktoś był bardzo wysoki – więc to od razu wzbudzało szacunek, że tu przychodzi jakaś starsza osoba, widać, że z miasta, o coś prosi, no to trzeba było przynajmniej jej wysłuchać. A dalej już hipnoza działała [uśmiecha się].

A.R.: *A jakieś historie związkowe; może jeszcze o tym?*

A.B.: Te nasze komentarze dotyczyły, wiesz, to takie trochę plotkowanie na temat facetów, którzy się wymądrzają, bo Pani Zofia w ogóle nie lubiła tak przemawiać i pewne rzeczy były dla niej bardzo jasne. Życie związkowe – nie chcę wchodzić w ten temat. Ja mam tutaj pogląd bardzo krytyczny, te wszystkie zebrania związkowe, wolę w to nie wnikać. A między nami, to były raczej takie ploteczki. „Popatrz, dlaczego on ma bandaż na rękę? Co się stało? Może za dużo wypił i się przewrócił wczoraj, czy co?” Wiesz, takie żartobliwe uwagi. Wszyscy ją zresztą tak traktowali, mnie tak samo, tylko że ona już była starszą kobietą, a ja jeszcze taką sikszą: „Zosiu, Zosiu”, „Aniu, Aniu”. Takie typowe, jak dzisiaj byśmy powiedzieli, seksistowskie ustawianie kobiet w przestrzeni kolegów, wielkich fotografików związkowych. I myśmy się z tego naśmiewały.

A.R.: *Jaki miała stosunek do Lewczyńskiego¹¹?*

11 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł Artysta FIAP. Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

A.B.: „Jurek, Jurek...” Nie wiem, nie rozmawialiśmy na ten temat, ale to była chyba jednak bardzo mocna przyjaźń i ona go bardzo szanowała i ceniła, bo co innego spotkać się w Warszawie, a co innego spotykać się w Gliwicach, prawda? Zresztą, tak jak ja pamiętam Związek, to też była ciągła kontrowersja między Stolicą, okręgiem warszawskim a innymi okręgami – okręg warszawski wszystko starał się zdominować. Podejrzewam więc, że tu też był taki jakby lokalny patriotyzm, ale ja jakoś nie pamiętam ich we dwójkę, razem, nie wiem. Ja z Panią Zofią zawsze spotykałam się jakoś tak oddzielnie.

A.R.: *A jaki miała stosunek do panujących mód i trendów fotograficznych? Wiele się działo w fotografii. Ona miała swój świat, ale...*

A.B.: Wydaje mi się, że ona bardzo dobrze się w tym orientowała. Zwłaszcza, że Gliwice były bardzo aktywne, prawda? Jurek Lewczyński też. Więc ona się na pewno orientowała, na pewno to szanowała, ale miała własne wizje, tak to nazwijmy. Była artystką „osobną”. Zresztą Adam Mazur w swoim tekście¹² twierdzi właśnie, że trzeba spojrzeć na dzieło Pani Zofii jako na całość, bo na ogół wszyscy dzielą jej twórczość na cykle – *Mały człowiek*, *Świat uczuć i wyobraźni*¹³ – kiczowate, trochę takie dziwne kolaże, *Nieskończoność dalekich dróg*, *Zapis...*, że to są wszystko jakby odrębne pomysły, a tymczasem on to widzi jako jej dzieło totalne, prowadzone dosyć konsekwentnie od samego początku do końca. To jest, moim zdaniem, bardzo ciekawy, to pogląd, który wymaga dopracowania, udowodnienia bądź przynajmniej częściowego udowodnienia. Ona za każdym razem robiła po prostu swoje. Powiedzmy, że projekt *Mały człowiek* to jest fotografia humanistyczna, prawda? Niektórzy dopatrują się tu wpływów wystawy Edwarda Steichena *Rodzina człowieka*¹³ – być może. A może po prostu był taki czas? A może to wynikało z tego, że ona nie miała własnych dzieci? I zaczęła robić ten cykl w takim wieku, kiedy kobieta wie, że już nie będzie miała dzieci, no i tu jakieś nostalgie? Tu bym to łączyła z jej biografią, że była samotną kobietą i te dzieci nagle tak przykuły jej uwagę. Ale... potem na przykład seria kolaży – to było

12 Por. artykuł Adama Mazura zamieszczony w obecnym tomie; także A. Mazur, *Zofia Rydet, Zapis socjologiczny*, Choczołów 1982, <http://culture.pl/pl/dzieło/zofia-rydet-zapis-socjologiczny-chocholow-1982>, Culture.pl (dostęp: 10.09.2019).

13 Edward Steichen (1879–1973), fotografik, redaktor czasopisma „Camera Work”. Założyciel i czołowy przedstawiciel grupy Secesja, Twórca i kurator legendarnej wystawy *The Family of Man* zorganizowanej w Museum of Modern Art w Nowym Yorku w 1955 roku. Ponad 500 prac wybranych z około dwóch milionów zdjęć. Wystawa przez następnych 9 lat pokazywana była na całym świecie, w Polsce w 1959 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie. Wydano album: *The Family of Man*, created by Edward Steichen, The Museum of Modern Art, New York 1955.

przez nią wymyślone, oczywiście trochę pod wpływem surrealizmu, ale kiedy był surrealizm, a kiedy ona to robiła? Zawsze miała jakąś własną wizję i w ogóle się nie przejmowała tym, co ktoś może na ten temat powiedzieć i jak to się ma do tego, jakie trendy obowiązują w fotografii.

M.G.: *Co moglibyśmy dzisiaj nazwać autorskim stylem Zofii Rydet?*

A.B.: Właśnie to, co powiedziałam. To, że ona zawsze wszystko robiła po swojemu. Była odporna na wpływy, dlatego jej wizje, które są dość różnorodne – bo jeżeli weźmiemy *Świat uczuć i wyobraźni* i te kolaże czy *Zapis...* – zawsze są dosyć precyzyjnie wymyślone. Inna sprawa czy ona potem była w tym konsekwentna, ale to są zawsze jej własne wizje. Moim zdaniem, jej poetyką było głównie to, że chciała przede wszystkim wyrazić siebie, swój stosunek do świata i to, co ona myśli, jak ona przeżywa.

M.G.: *Czy mówiła przy okazji tych wspólnych z panią wyjazdów, jakie problemy chce poruszać przez fotografię, zadawać kulturowe pytania? Na ile medium fotografii ma być dla niej środkiem opisu świata?*

A.B.: Dla niej fotografia była głównie walką ze śmiercią. Ona tak to pojmowała. Czyli to było medium, które jej zdaniem pozwalało zwyciężyć śmierć. I to się przebija chyba we wszystkich jej projektach, i to była dla niej główna rola fotografii. Nie wiem, czy można to nazwać rolą kulturową, ona raczej wierzyła w magiczne działanie fotografii. Działanie biorące się jeszcze z początków fotografii, kiedy uważano, że gdy się robi zdjęcia, to się zabiera duszę człowiekowi. I moim zdaniem to się bardzo sprawdza, jeśli chodzi o *Zapis...*, to się czuje, że ludzie przez nią sfotografowani..., że ich dusze do nas przemawiają, więc ona bardzo wierzyła w tę magiczną rolę fotografii. W to, że fotografia jest w stanie ocalić od śmierci, od zapomnienia i to był taki główny *drive* jej fotografowania.

M.G.: *Czy moglibyśmy jeszcze coś powiedzieć na temat Pań współpracy podczas tych wyjazdów. Ustalały Panie jakoś sobie na początku dzień zdjęciowy, czy to było bardziej spontaniczne?*

A.B.: To było dosyć spontaniczne. Najpierw myśmy zawsze robili śniadanie, coś tam, twarożki, Pani Zosia zawsze z koperkiem, a my ze szczypiorkiem. Jedliśmy śniadanie i potem ruszaliśmy, na takim luzie wakacyjnym. Owszem, wiadomo było, że jedziemy do Krempach czy Naprawy a po drodze będzie jeszcze Tokarnia czy coś, więc wykonywaliśmy ten plan, ale żeby był jakiś taki rygor niebывały, to nie. Przejeżdżaliśmy się więc po wsi, potem ona znajdowała te chałupy. Kiedyś byliśmy gdzieś blisko Nowego Targu, akurat był czwartek, to pojechaliśmy do Nowego Targu, bo wiadomo, że to jest dzień targowy, kręciliśmy się tam po

tym targu, poszliśmy do domu towarowego, bo Pani Zofia chciała kupić sobie sukienkę. Mam takie jej zdjęcie właśnie w przymierzalni, „czy ta sukienka jest fajna?”. Traktowaliśmy to na luzie. Dnie były jeszcze długie, więc tak do końca, póki było światło.

M.G.: *A jakim aparatem wtedy fotografowała?*

A.B.: Ona miała wtedy aparat małoobrazkowy Nikon FM2¹⁴ i do tego, nie pamiętam, jakie obiektywy, 21 czy 24, i flesz, też nie pamiętam marki flesza, ale ten flesz był z obracaną główką, można więc było też trochę kierować to światło po ukosie albo całkiem w sufit. I ona zresztą podkreślała, że właściwie w ogóle zrobienie *Zapisu*... stało się dla niej możliwe, kiedy sobie kupiła właśnie aparat małoobrazkowy, flesz i szerokie obiektywy. Cała seria zdjęć, którą na wystawie Muzeum Sztuki Nowoczesnej¹⁵ nazwano *Prezapisem*, bo to są właśnie wnętrza chałup, jakaś ich część jest zrobiona aparatem 6x6, to już był zarys, szkic tego pomysłu, tak mi się wydaje. Ona wiedziała już, co by chciała zrobić, ale nie mogła tego zrobić z braku możliwości technicznych. I z chwilą, kiedy kupiła sobie aparat małoobrazkowy, to musiało być pod koniec lat siedemdziesiątych, a później je zmieniała na coraz lepsze, wtedy mogła ruszyć z *Zapisem*...

M.G.: *Wróćmy zatem do „Zapisu socjologicznego”. Jak można by przy tej okazji określić cechy estetyki Zofii Rydet? Jakie jest też obecnie znaczenie „Zapisu...” dla fotografii, współczesnej kultury, a także jego dokumentalna funkcja?*

A.B.: Znaczenie *Zapisu*... jest kolosalne, choć wcale nie tak jednoznaczne. Po pierwsze, ta nazwa jest bardzo myląca – dla mnie to jest „zapis emocjonalny”, „zapis psychologiczny”, powiedziałabym może nawet żartobliwie, „zapis psychodeliczny”, na pewno nie socjologiczny. Nie jest to też zapis etnograficzny, bo jednak brak precyzyjnych kryteriów, brak jakby precyzyjnych tras, brak nam wiadomości o kryterium wyboru tych chałup, to wszystko nie zostało później przez nią dokładnie uporządkowane. Zresztą, co jest w ogóle dla mnie fenomenalne i porażające w *Zapisie*... to ogrom pracy, jaki ona wykonała właściwie sama, bo że ktoś ją czasami popodwoził, czy my, czy jacyś inni znajomi, po tych wioskach to dobrze, ale przecież ona sama to wszystko zrobiła, a właśnie brakowało jej trochę, albo nawet bardzo, zaplecza, pomocy takiej, powiedziałabym, merytorycznej i organizacyjnej. Jeżeli uznaliśmy już, że to jest zapis socjologiczny czy antropologiczny,

14 Nikon FM2 – półprofesjonalny aparat małoobrazkowy typu *single-lens reflex* (SLR), 35 mm film perforowany, 24x36 mm klatka, obiektyw – Nikkor 20/2,8.

15 Zofia Rydet, *Zapis 1978-1990*, najobszerniejsza prezentacja cyklu *Zapis socjologiczny*, 25.09.2015–10.01.2016.

czy etnograficzny, czy w ogóle zapis, istotne byłoby właśnie spisywanie tych miejscowości, podsuwanie jej, że może jeszcze do tego czy innego regionu mogłaby pojechać, czyli potrzeba jakiegoś rozeznania wstępnego, usystematyzowania tego. Zaczęła na przykład robić zdjęcia chałup z zewnątrz, które są pięknie pokazane w wydanym ostatnio w Gliwicach albumie Wojciecha Nowickiego¹⁶, i widać, że to są bardzo dobre zdjęcia, bardzo ciekawe, dziś właśnie o wielkiej wartości etnograficznej. Edward Curtis¹⁷, który pod koniec XIX i na początku XX wieku fotografował Indian amerykańskich, czyli też grupę, która znikła, miał chyba ze czterdziestu asystentów, wtedy sprzęt był inny, o wiele cięższy... Miał po prostu pomoc. Pani Zofia to wszystko zrobiła sama, będąc starą, trochę schorowaną już kobietą. To jest osiągnięcie niebywałe! To raz. Teraz sam pomysł tego *Zapisu...*, prawda? Najpierw to miały być wnętrza, szybko się okazało, że musi siedzieć tam człowiek, że on musi siedzieć centralnie i patrzeć prosto w obiektyw i właściwie to było założenie estetyczne, którego wykonanie właśnie stało się możliwe w momencie, kiedy miała już odpowiedni sprzęt. Jednak nie była też w tym do końca konsekwentna, dlatego że są zdjęcia, gdy ktoś siedzi trochę z boku, czasami wręcz bardzo blisko. To jest zresztą dzisiaj bardzo ciekawe, że te zdjęcia nie są takie jednolite, aczkolwiek właśnie ta ekspozycja w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, gdzie wybrano właściwie tylko takie kadry, gdzie siedzi człowiek na środku, czasami dwie osoby albo nawet może więcej, nas poraża – właśnie ten schemat, o którym mówiła, że tak sobie to wymyśliła, żeby wszyscy byli jednakowi, żeby to było jednakowe, ale z chwilą, gdy się wymyśla taki schemat, w którym wszystko ma być jednakowe, okazuje się, że każdy jest inny i to właśnie widać w jej zdjęciach, że każdy jest inny, wyjątkowy. Każda osoba jest odrębnym indywiduum, prawda? Więc to był bardzo klarowny zamysł także estetyczny, który łączył się też z pewną „żarłocznością” oka. *Zapis...* w miarę powstawania się poszerzał, pączkował, w te różne cykle: *Kobiety na progach*, cudowna rzecz, czasami one są nawet na progach jakichś tam warsztatików, czy *Okna*. To było coś takiego rozrastającego się, to mają fotografowie, że gdy coś zobaczą, to chcą, mówiłam to na początku, wszystko ogarnąć i ona by chętnie ogarnęła wszystko, bo główny temat jej się po prostu rozczłonkowywał. Chodziło o to, żeby ten kosmos objąć cały.

16 W. Nowicki, *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, tekst i wybór fotografii autor, opracowanie graficzne W. Siemaszkiewicz, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2017.

17 Edward Sheriff Curtis (1868–1952), amerykański fotograf dokumentujący obyczaje Indian, jak również życie zachodu USA, oprócz kilkudziesięciu tysięcy zdjęć (opublikowanych w kilku tomach) nagrał tysiące woskowych cylindrów, zapisując indiańską mowę i pieśni.

M.G.: *Jakie nowe wartości ujawnia teraz „Zapis...”? Na ile jest aktualny, co się zmienia w jego odbiorze? Na ile ta aktualność zmieniła być może także funkcje tego cyklu?*

A.B.: Po pierwsze, zmieniło się samo postrzeganie, rozumienie fotografii. Pani Zofia robiła to wszystko w czasach, kiedy nie kwestionowano wiarygodności przekazu fotograficznego. Dzisiaj on jest zakwestionowany, można by powiedzieć totalnie, bo możemy już wykreować cyfrowo każdy obraz. Jednak nawet w dzisiejszych czasach, kiedy stajemy przed jej zdjęciami, to wiemy, że to jest prawda, że tak było, że ci ludzie byli i oni są dla nas prawdziwi. Ja w ogóle mam pewne zastrzeżenia do tego kwestionowania wiarygodności przekazu fotograficznego, bo to tak, jak z ołówkiem: ołówkiem możemy napisać kłamstwo i możemy napisać prawdę, no więc, gdy dzisiaj ktoś sobie wybiera, że będzie kłamał czy tworzył sztuczne światy, to taki jego wybór, ale inni ciągle, i ja do nich należę, fotografują rzeczywistość i jej nie zmieniają. Rozszerzyło się czytanie fotografii, a także jej rozumienie. *Zapis...* dzisiaj może być postrzegany i „czytany” już na wiele nowych sposobów. I to jest chyba dopiero lekcja do odrobienia. Właśnie dla takich ludzi jak pan czy dla krytyków, którzy szukają i nie wiadomo czego się jeszcze doszukają, bo dzisiaj humanistyka stawia wszystko trochę na głowie, i mamy tu „zwrot topograficzny”, tam „zwrot lingwistyczny” czy „zwrot antropologiczny”. To jest tak bogate, że każdy może sobie w tym szperać. Jedni na przykład skupiają się na tym, co widać za tymi ludźmi, czyli w całej tej przestrzeni, we wnętrzach lat 70. Przedstawiona tam rzeczywistość też jest dla nas porażająca, bo dzisiaj mamy meble designerskie albo z IKEI, inaczej zupełnie kształtujemy swoje wnętrza, a wtedy ktoś sobie na przykład oblepił całą ścianę jakimiś plakatami czy gazetami i to była cała dekoracja. Poza tym, materialna strona życia wtedy był zupełnie inna, przecież niczego nie było, a już szczególnie na wsi, która była bardzo biedna. Biedna, ciemna, no w ogóle. I Zofia Rydet to wszystko utrzymała. Dzisiaj możemy to odbierać wręcz jako pytanie egzystencjalne: „Co człowiekowi jest potrzebne do życia?”. Pani Zofia opowiadała, że te spotkania z ludźmi jej dużo dawały, te rozmowy bardzo ją poruszały. Czasami była zszokowana, że w jakiejś najbiedniejszej chatce, w której prawie nic nie było, ludzie byli szczęśliwi. A my dzisiaj ciągle chcemy mieć więcej i więcej, i jesteśmy nieszczęśliwi. To są takie rzeczy, które wychodzą w czasie oglądania tych zdjęć i właśnie to wszystko polega na sile tego obrazu. Powinno się jeszcze ukazać naprawdę dużo albumów ze zdjęciami z *Zapisu...*, bo każdy wybór nasuwa inne przemyślenia. Przecież Zofia Rydet nie skopiowała nawet wszystkich swoich negatywów i można się zastanawiać, czy to wynikało głównie z braku czasu i warunków, z tego jaką ona miała ciemnię

– przecież to była komórka bez wentylacji, no w ogóle można umrzeć w czymś takim! I właśnie tu jej też brakowało pomocy. Cartier-Bresson¹⁸ w ogóle nie kopiował swoich zdjęć. On ich w ogóle nie wywoływał, a ona wywoływała sama negatywy i co? Miała jeszcze potem je kopiować? Nawet nie ma stykówek lub może są tylko częściowo, a to przecież powinna być pierwsza czynność, ekipa, która by wywoływała, robiła stykówki, na bieżąco je opisywała, żeby było wiadomo, skąd każde zdjęcie pochodzi, żeby było i wewnątrz, i zewnątrz, a później, jeżeli się jeszcze te wątki rozrastały jak winogrona, żeby to było wszystko opisane i ona mogła to wszystko obejrzeć przez lupę, bo sama mówiła, że dopiero w domu, jak sobie oglądała te zdjęcia, to właściwie widziała, co zrobiła. Czasami fotografo-
wie fotografują, ale nie widzą trochę i tak na pewno było – ona tak tylko ogarniała to wewnątrz, „O! Jest fajnie, zrobię zdjęcia”, ale potem, żeby się w nie wczytać, zobaczyć, czy ten człowiek siedział tak czy tak, patrzy tak czy siak, to dopiero było możliwe na odbitkach, więc powinny być ze wszystkiego stykówki i małe odbitki zrobione przez asystentów. Ona ich nie miała. Ona przecież w ogóle chyba nie miała żadnego stypendium, żeby robić *Zapis...* Dzisiaj każdy młody twórca, ja często piszę im opinie, cokolwiek wymyśli, to musi zaraz mieć na to grant. A *Zapis...* był robiony bez żadnych grantów. Trzeba to wszystko sobie uzmysłowić, żeby to dzieło ocenić. Natomiast taki projekt, żeby jedna stara samotna kobieta zrealizowała taki projekt, to jest w ogóle fenomenalne. To jest fenomenalne! To jest tak wyjątkowe, jak to, że w czasie Powstania Warszawskiego byli operatorzy, którzy kręcili kroniki, a później były seanse filmowe pod bombami i można było obejrzeć te materiały. Ja bym pracę Pani Zofii przyrównała do czegoś takiego. Po prostu. Gigantyczny zamysł wykonany samodzielnie.

18 Henri Cartier-Bresson (1908–2004), należy do głównych założycieli agencji Magnum (1947), organizacja pracy w tej agencji polegała na podziale zadań – reporterzy tylko fotografowali, obróbką chemiczną i wykonywaniem odbitek zajmowano się w agencji. Bresson należy do najwybitniejszych francuskich fotoreporterów XX wieku, jest twórcą „teorii momentu decydującego”, album *The Decisive Moment* wyd. I, 1952 r.

ANNA BEATA BOHDZIEWICZ (ur. 1950), z wykształcenia etnografka. W latach 1974–1980 pracowała w filmie, jako asystent i drugi reżyser m.in. z W. Borowczykiem, K. Kieślowskim, P. Szulkinem, K. Zanussim, A. Trzosem-Rastawieckim. W 1981 roku postanowiła poświęcić się całkowicie fotografii. Dokumentując narodziny „Solidarności” oraz początki przemian politycznych w Polsce, wypracowała własny język fotografii dokumentalnej. W stanie wojennym związana z niezależnym ruchem kulturalnym, współpracowała też z podziemną prasą solidarnościową. W listopadzie 1982 roku zaczęła prowadzić *Fotodziennik*. To subiektywny zapis, w którym autorka opowiada historię otaczającego ją i gwałtownie zmieniającego się świata, gdzie życie prywatne przeplata się z tym, co publiczne i polityczne. Zdjęcia opatrzone krótkimi odręcznymi podpisami to klatki pamięci. Zapis ten powstaje nadal. *Fotodziennik czyli piosenka o końcu świata* pokazywany był w ponad 60 krajach świata. Autorka także innych cyklicznych projektów, których realizacja trwa wiele lat: *Kosmos*; *Kapliczki Warszawskie*; *Antypocztówka*; *Piękni i Szczęśliwi* (cykl wykorzystujący fotografię z billboardów) i ostatnio *Prywatna telewizja*. Komisarz wielu wystaw fotograficznych, m.in. *Fotografie Gazety Wyborczej*; *Pod ręką boską* (Marka Rostworowskiego); *Warszawa 1943–1944. Fotograf nieznan*y (współaut. Anka Grupińska); *Fotografie stanu wojennego*. Razem z Mariuszem Hermanowiczem stworzyła wystawę *Ofiary stanu wojennego*. Jest także autorką licznych recenzji i tekstów o fotografii oraz wywiadów z fotografami, m.in. E. Hartwigiem, A. Leibowitz, Z. Rydet. Ma na swoim koncie szereg wystaw krajowych i zagranicznych, zarówno w Europie, jak i w Ameryce. Autorka albumów: *Kapliczki Warszawskie* (z tekstami Magdaleny Stopy, DSH 2008, 2009); 1981. *Lekki powiew wolności* (Monoplan 2013) oraz 1989. *Wszystko od nowa. Fotodziennik* (DSH/Monoplan 2014).

ZOSIA ZAWSZE MIAŁA DOBRE POMYSŁY...

Rozmowa zarejestrowana 25 marca 2018

Rozmawiali: Stefan Czyżewski – S.C., Mariusz Gołąb – M.G.

WALDEMAR JAMA: Pierwsze spotkanie odbyło się w latach 60., około 1968/1969 roku, w Planetarium Śląskim, gdzie wtedy pracowałem i zajmowałem się między innymi fotografią nieba. Kandydowałem także w tym czasie do Związku Polskich Artystów Fotografików. Zwróciłem się do Jurka Lewczyńskiego¹, by spojrzał na moje prace jako jeden z wprowadzających mnie do Związku. Wtedy właśnie Lewczyński przyjechał z Zosią Rydet i także już nieżyjącym Piotrem Janikiem², bardzo dobrym fotografikiem z Gliwic. W sali portretowej ustawiłem swoje zdjęcia i oni je oglądali. Najpierw bez słowa, ale zorientowałem się, że moje prace zostały zaakceptowane, co zaowocowało tym, że kilka lat później dostałem się do Związku. To właśnie było moje pierwsze spotkanie z Zofią.

Później były wydawnictwa albumowe Zofii. Pierwsze pod tytułem *Mały człowiek*³. Z powstaniem tej książki wiąże się ciekawa historia. Jak potem opowiadali nasi koledzy ze ZPAF-u, Zosia wpadła na bardzo ciekawy pomysł. Mieszkała wtedy w Bytomiu i prowadziła mały sklepik z galanterią przeznaczoną głównie dla dzieci. Zosia wystawiała na wystawie różne rzeczy, które wzbudzały zainteresowanie najmłodszych. Więc dzieci przychodziły i zaciekawione oglądały wystawę. Zosia zrobiła sobie taką dziurkę, w której ustawiła aparat fotograficzny w taki sposób, że dzieci jej nie widziały. Dzięki temu zachowywały się naturalnie,

1 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF (Związek Polskich Artystów Fotografików), otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP* (*Artiste de la Federation Internationale de l'Art Photographique*). Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

2 Piotr Janik (1923–1981), fotografik, członek ZPAF uhonorowany tytułem *Artiste FIAP*, autor i organizator wielu wystaw fotograficznych, indywidualnych, zbiorowych, a także uczestnik Międzynarodowych Salonów Fotograficznych, zdobywca wielu medali, nagród, wyróżnień, dyplomów. Jego dorobek zawiera znaczące osiągnięcia wystawiennicze w skali międzynarodowej.

3 *Mały człowiek*, album ze wstępem Alfreda Ligockiego ukazał się w 1965 r.

a ona mogła je fotografować niezauważona. W ten sposób jej pomysł zaowocował wydaniem albumu *Mały człowiek*. Zosia zawsze miała dobre pomysły.

Przeprowadziła się następnie do Gliwic. Była już wtedy bardziej dojrzała fotograficznie. W środowisku fotografików działał wart wspomnienia Alfred Ligocki⁴. Wydawał w latach 60., różne albumy o fotografii i właściwie w tamtym okresie był, można powiedzieć, wyrocznią w sprawach fotografii. Nie było wtedy żadnych szkół wyższych o profilu fotograficznym. Większość fotografików była samoukami. Alfred Ligocki, który wykładał wtedy historię sztuki w Akademii w Katowicach, co jakiś czas urządzał spotkania, prelekcje, na których zaznajamiał twórców ze sztuką. Ligocki był też tym, który przybliżył nam Edwarda Steichena⁵ i Karla Pawka⁶. Opowiadał kiedyś, że zamówił książkę Pawka *Totalna fotografia* i czekał na nią przez trzy lata. Wtedy niestety był taki czas oczekiwania. W Polsce w ogóle nie można było kupić tej książki.

Później, kiedy dostałem się do związku w 1973 roku, z Zofią spotykaliśmy się na prawie wszystkich wernisażach, których organizowano wtedy wiele. Były to jednak dość okazjonalne spotkania. W śląskim okręgu związku były trzy panie, które w pewien sposób ze sobą konkurowały, Anna Chojnacka⁷, Halina Holas-Idziakowa⁸, matka operatora filmowego, Sławomira Idziaka, i sama Zofia. Każda z nich robiła coś zupełnie innego. Zosia czerpała ze wszystkiego, co ją otaczało. W latach 60. dostałem od mojego dawnego profesora malarstwa, Romana Nowotarskiego, stare manekiny z przełomu XIX i XX wieku. Te manekiny były poniemieckie, należały wcześniej do krawca, który zostawił je przed wyjazdem w piwnicy mojego profesora. Profesor Nowotarski ich nie używał, więc mnie je sprezentował. Zacząłem je fotografować. Zosia po jakimś czasie też zrobiła kilka takich zdjęć. Dla mnie manekin to taki substytut człowieka. Coś,

4 Alfred Ligocki (1913–1984), krytyk sztuki, autor kilkudziesięciu publikacji o sztuce, plastyce i fotografii oraz prac analitycznych i biograficznych.

5 Edward Steichen (1879–1973) fotografik, redaktor czasopisma „Camera Work”. Założyciel i czołowy przedstawiciel grupy Secesja. Twórca i kurator legendarnej wystawy *The Family of Man* zorganizowanej w Museum of Modern Art w Nowym Yorku w 1955 roku. Ponad 500 prac wybranych z około dwóch milionów zdjęć. Wystawa przez następnych 9 lat pokazywana była na całym świecie. W Polsce w 1959 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie.

6 Karl Pawek (1906–1983), teoretyk fotografii, działający w Niemczech fotograf reprezentujący tendencje socjologiczne. Kurator słynnej wystawy *Kim jest człowiek* z 1965 roku.

7 Anna Chojnacka (1914–2007), fotografka, autorka wielu wystaw, członkini ZPAF, posiadaczka tytułów Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej (FIAP) *Artiste FIAP* i *EFIAP* (Excellence FIAP).

8 Halina Holas-Idziakowa (1916–2014), fotografka, członkini ZPAF, posiadaczka tytułu Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej (FIAP) *Artiste FIAP*.

co go zastępuje, ale można z nim zrobić wszystko, bo nie grymasi jak model. Z tymi manekinami, w latach 70., dostałem się do Związku. Pani Chojnacka z kolei była zafascynowana grupą f/64⁹ i na wzór ich prac robiła swoje zdjęcia, na przykład przekroje kapusty.

Kiedy Zosia zaczęła zajmować się swoim głównym projektem, to właściwie nic się o tym nie mówiło. Przynajmniej u nas w Katowicach. Każdy wiedział o jej albumach, *Świecie uczuć i wyobraźni*¹⁰, *Małym człowieku czy Obecności*¹¹, w której umieściła fotografie śladów papieża w różnych miejscach. Ten album powstał na marginesie spraw socjologicznych, ale o samym programie socjologicznym się nie mówiło. Ludzie traktowali ten wybór tematu jak jej kaprys. Z tego, co mi wiadomo, Zosia angażowała wiele osób z całej Polski, które bardzo jej w tym pomagały, na przykład Annę Bohdziewicz¹². Natomiast inni członkowie naszego związku, którzy mieli lepsze pracownie fotograficzne, z jej negatywów robili odbitki. Wiem, że pomagał jej Stanisław Michalski¹³, być może też Wiesław Brzóska¹⁴. Innych nie pamiętam. Ponieważ Zosia była już nieco starsza, jej oczy i ręce nie były tak sprawne jak niegdyś. Pamiętam, że ubolewała nad tym, kiedy przygotowywała fotomontaże. Nie było wtedy komputerów, więc fotomontaż robiło się ręcznie, przy pomocy kleju i nożyczek. Zosia nie mogła już tak precyzyjnie wycinać. Bardzo ją to niepokoiło i bolała nad tym faktem. Pamiętam, że jeden z naszych kolegów, Zbigniew Dłubak, tłumaczył jej, że w tym jest cały urok jej fotomontaży, że są takie bardziej surowe, autentyczne, a nie wypiełgnowane i wychuchane¹⁵.

9 Założone w USA w 1932 r. przez Ansela Adamsa zrzeszenie fotografów propagujące fotografię czystą, o możliwie maksymalnej definicji obrazu. Należeli do niej m.in. Edward Weston, Imogen Cunningham, Willard van Dyke.

10 *Świat wyobraźni Zofii Rydet*, album ze wstępem Urszuli Czartoryskiej, ukazał się w 1979 r. Istnieje także katalog Zofia Rydet, *Świat wyobraźni*, Galeria Fotografii „PIK”, Gliwice, listopad 1993.

11 Album *Obecność* ukazał się w 1988, z tekstem Józefy Hennelowej (ur. 1925, dziennikarka, publicystka).

12 Anna Beata Bohdziewicz (ur. 1950), fotografka, realizuje długie cykle fotograficzne, najsłynniejszy to, wykonywany od 1982 roku *Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata*, podejmuje w nich własną wersję fotografii dokumentalnej. Laureatka wielu prestiżowych nagród i odznaczeń, w tym m.in. Zasłużony Działacz Kultury (1998), w 2007 roku otrzymała Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski. Por. biogram na s. 125.

13 Stanisław Michalski (ur. 1948), członek ZPAF, aktywny działacz okręgu dolnośląskiego. Uprawia fotografię portretową, pejzażową oraz dokumentalną (reportażową), autor i kurator licznych wystaw.

14 Wiesław Brzóska (ur. 1948), członek ZPAF, związany ze śląskim środowiskiem, zajmuje się fotografią kreacyjną, przetwarzaną – klasycznie, później komputerowo, tematem wiodącym w jego fotografiach jest człowiek.

15 Zbigniew Dłubak (1921–2005), malarz i fotograf, teoretyk sztuki, członek ZPAF, redaktor

M.G.: *Wspomnił Pan, że były osoby, które robiły jej odbitki. Czy do „Zapisu socjologicznego” ktoś pomagał jej wykonywać fotografie?*

W.J.: Wiem na pewno, że Stasiu Michalski pomagał. Wtedy to była cała grupka ludzi, bo Zosia miała malutką ciemnię, mieszczącą się prawie w szafie. Miała tam wszystkie powiększalniki. Jej zdjęcia nie były wtedy takie precyzyjne, jeśli chodzi o ostrość. Pamiętam kiedyś na jej wystawie w ratuszu w Gliwicach, spotkałem kuratora Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Adama Sobotę¹⁶. Wymienialiśmy różne uwagi i on tłumaczył, że jemu nieostrości w pracach Zosi pomagają, bo sprawiają, że jej zdjęcia są bardziej piktorialne¹⁷, rozmyte. Mnie to nie przekonuje, ale może coś w tym jest.

M.G.: *Proszę powiedzieć coś o tym aparacie, który ma Pan przed sobą.*

W.J.: Potrzebowałem kiedyś dobrego aparatu do wykonania przeźroczy. Zapytałem o to na jednym z zebrań Jurka Lewczyńskiego. Wtedy był problem z dostępem do zachodnich aparatów. Nie dało się kupić w sklepach Canona czy Nikona. Jurek powiedział mi, że rodzina Zosi sprzedaje jej sprzęt. Dzięki temu pojechałem do Pani Zofii Augustyńskiej¹⁸ i nabyłem ten aparat. To Nikon FM2¹⁹, mechaniczny. Bardzo mi zależało na tym, by był właśnie mechaniczny, trwały i wytrzymały. Musiałem go wtedy kupić w zestawie z obiektywem 20 mm. Wystarczał mi zwykły standard, ale nie żałuję tego zakupu, bo zrobiłem nim kilka dobrych zdjęć. To właśnie jest ten obiektyw 20 mm, dzięki któremu Zosia mogła, wchodząc do chałupy, obejmować obiektywem wszystko, co było jej potrzebne. Poza tym oczywiście ten aparat był dobrej jakości. Wcześniej posługiwała się aparatem Praktica, który też był niezły, ale ten nikonowski nie miał dystorsji²⁰, dzięki czemu wszystkie linie są proste. Jestem więc teraz posiadaczem kultowego aparatu, którym Zosia robiła

naczelny magazynu „Fotografia” w latach 1953–1972. Jeden z najważniejszych współcześnie polskich twórców, wywierał znaczący wpływ na środowisko artystyczne, był niekwestionowanym autorytetem.

16 Adam Sobota (ur. 1947), członek honorowy ZPAF, historyk sztuki, autor książek, esejów i wielu artykułów dotyczących fotografii, kurator zbiorów fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

17 Piktorializm – artystyczny nurt w fotografii od 1890 r., w Anglii do około 1917 r. Zdjęcia nie mogą być mechaniczną rejestracją obrazu rzeczywistości, powinny być wyrazem indywidualnej wizji artysty i efektem działań manualnych. W Polsce piktorializm wprowadzał Jan Bułhak (1876–1950), nestor polskiej fotografii, filozof i teoretyk fotografii, twórca koncepcji fotografii ojczyściej.

18 Zofia Augustyńska-Martyniak, wiceprezes Zarządu Fundacji im. Zofii Rydet w Krakowie.

19 Nikon FM2 – półprofesjonalny aparat małoobrazkowy typu *single-lens reflex* (SLR), film perforowany 35 mm, klatki poziome 24x36 mm, obiektyw Nikkor 20/2,8.

20 Waldemar Jama dokonuje skrótów, mówiąc o aparatach, w rzeczywistości dystorsję wprowadzają obiektywy – tu, ten do Nikona – Nikkor 20/2,8 mniejszą, ten do aparatu Praktica – Flektogon 20/4,0 większą.

zdjęcia. Ona kupiła go we Francji za zdjęcia, które tam sprzedawała w departamencie Pas-de-Calais. Aparat jest do dziś sprawny i pewnie posłuży jeszcze długo.

M.G.: *O jakich problemach fotografii, problemach technicznych, warsztatowych, Państwo ze sobą rozmawiali? Czy były w ogóle takie spotkania, kiedy omawiał Pan z Zofią Rydet estetyczne wyzwania współczesnej fotografii? Czy mówiła coś na temat jej pomysłów, a także jak widzi fotografię?*

W.J.: Pamiętam krótką rozmowę, kiedy Jurek Lewczyński na jednym z naszych zebrań powiedział: „Wiesz Zosiu, te nasze zdjęcia nie są takie precyzyjne, takie dobre jak te zachodnie. Ani jak tych kolegów, którzy posługują się lepszą aparaturą”. A Zosia na to: „A wiesz, chyba nie masz racji”. Ona nie przywiązywała wagi do strony technicznej.

M.G.: *A co ją głównie interesowało w fotografii? Jak by Pan scharakteryzował jej osobiste podejście do tego problemu?*

W.J.: Ją właściwie interesowało wszystko. Byłem kiedyś na wycieczce w Pradze, w której ona też brała udział. Wszystko ją interesowało. I dokument, i portreciki. Dawniej się mówiło, że trzeba fotografować życie na gorąco. Ja byłem przeciwny, nie interesowało mnie to. Ale ona patrzyła bardzo szeroko, mimo tego, że była już w zaawansowanym wieku i niesprawną fizycznie. Mimo to potrafiła od rana do wieczora być na dużych obrotach. Ciągłe dźwigała te aparaty i fotografowała. Prawdopodobnie nie wykorzystywała wszystkiego. Koledzy z Gliwic, którzy byli z nią na wycieczce w Hiszpanii, mówili mi, że mimo upału Zosia goniła wszystkich ludzi do zwiedzania, bo wszystko chciała zobaczyć i fotografować. Więc pamiętam z relacji wielu ludzi, że wszystko ją interesowało. Czerpała mocno z życia. Może zaważył na tym fakt, że fotografią zaczęła się interesować w zaawansowanym wieku, więc prawdopodobnie chciała wykorzystać czas, który jej pozostał.

M.G.: *Jak z dzisiejszej perspektywy oceniłby Pan wartość fotografii, pomysłu estetycznego Zofii Rydet? Który z tych cykli jest dla Pana najważniejszy?*

W.J.: Dla mnie najważniejszy jest *Świat uczuć i wyobraźni*. Reprezentuje on podobne do mojego spojrzenie na świat. Natomiast pomysł fotografii socjologicznej Zofii, jak się mówi w takim przypadku, zafunkcjonował. Wielu ludzi dziwi się i nie upatruje w tym artyzmu, ale traktuje to jako dokument. Dopiero, kiedy byłem na wystawie Zosi w Centrum Sztuki²¹, jeszcze w sklepie meblowym *Emilia* w Warszawie, można było spojrzeć na jej twórczość inaczej. Wielu ludzi

21 *Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990, najobszerniejsza prezentacja cyklu Zapis socjologiczny*, 25.09.2015–10.01.2016.

wtedy ją doceniło. Obca jest mi naukowość w sztuce. Być może nie dotyczy to Zofii, ale uważam, że ludzie nie powinni zajmować się naukowością w sztuce, bo nie mają do tego przygotowania, traktują ten problem za bardzo powierzchownie i rezultat jest niewłaściwy. W jej twórczości jednak jest coś takiego, co może trzeba porównać do twórczości Pani Chomętowskiej²², która przed wojną także jeździła po Polsce i fotografowała Kresy i całą Polskę. Niektórzy natomiast porównują Zofię do Augusta Sander²³, ale to chyba nie jest to samo, może poza jakimś wspólnym im rodzajem zbiorczego ujęcia. Ja w sztuce szukam czegoś innego, ale to, że tak powiem, jest niekończąca się sprawa i być może też zaleta takiego podejścia.

M.G.: *W takim razie „Świat uczuć i wyobraźni”. Powiedział Pan, że jest to cykl, który dla Pana ma szczególne znaczenie, także przez pewnego rodzaju pokrewieństwo zainteresowań. Jakie walory estetyczne wymieniłby Pan zatem w takim podejściu do fotografii, które widoczne jest także u Zofii Rydet?*

W.J.: Jej udało się zawrzeć esencję człowieczeństwa w kilku zdjęciach, tych ujętych w cyklach takich jak np. *Macierzyństwo* czy *Starość*. To jest bardzo trudne do uchwycenia, ale jej się udało. Być może pomogła jej metoda fotomontażu. Wizja człowieczeństwa, pokazanie człowieka w obliczu spraw ostatecznych lub związanych z istotnymi etapami życia człowieka, jak narodziny, starość... Ona potrafiła to zrobić w obrębie prostych historii, które są zrozumiałe dla zwykłego człowieka, ale także dla tego z wysublimowanym smakiem. Znalazła więc sposób, by przemówić do szerokiego spektrum ludzi, a to mało komu się udaje. Jej się udało w kilku zdjęciach.

S.C.: *A może coś o tych zdjęciach, które tu widzimy. Jak mówiłeś, było pewne środowisko: te trzy Panie, które miały jakieś powody, by rywalizować, albo inne osoby, takie mocne, jak choćby Jurek Lewczyński.*

W.J.: To zdjęcie to dokument okręgu śląskiego. Mieliśmy przyznaną przez miasto galerię przy ulicy Warszawskiej, na pierwszym piętrze, gdzie raz udało się zgromadzić prawie wszystkich członków. Widzimy tu całą różnorodność. Każdy jest odmienny, każdy czymś innym się zajmował [fot. 1]. Większość

22 Zofia Katarzyna Chomętowska (1902–1991), jedna z najważniejszych postaci w polskiej fotografii dwudziestolecia międzywojennego. Uczestniczka wielu wystaw zbiorowych i indywidualnych, fotografowała dla tygodnika „Świat”.

23 August Sander (1876–1964), niemiecki fotograf, autor m.in. nieukończonego cyklu *Menschen des 20. Jahrhunderts* [Ludzie XX wieku], portretów różnych warstw społecznych ówczesnych Niemiec. Wybór 60 zdjęć tego cyklu pt. *Antlitz der Zeit* [Oblicza czasu] ukazał się w 1929 roku.



Fot. 1. Z archiwum W. Jamy, członkowie Okręgu Śląskiego ZPAF, Katowice, ok. 1987 r. W pierwszym rzędzie: na podłodze, od lewej: drugi – Waldemar Jama, trzeci – Jakub Byrczek²⁴; w drugim rzędzie (siedzą), pierwszy od lewej – Stefan Konwiński, czwarta od lewej – Zofia Rydet, szósta od lewej – Halina Holas-Idizakowa; w trzecim rzędzie (stoją), drugi od lewej – Wojciech Prażmowski²⁵, piąty od lewej Michał Cała, dziewiąty od lewej – Jerzy Lewczyński, trzeci od prawej – Bolesław Stachow, piąty od prawej – Michał Sowiński

zajmowała się głównie pracą zarobkową, a sprawy artystyczne schodziły na bok. Ale z tych, którzy uprawiali prawdziwą twórczość artystyczną, widzimy wielu ludzi na czele z Jurkiem Lewczyńskim, Haliną Holas-Idziakową, Wojtkiem Prażmowskim, Michałem Całą²⁶, Stefanem Konwińskim²⁷, Bolkiem

24 Jakub Byrczek (ur. 1946), członek ZPAF, w latach 80. związany z nurtem fotografii elementarnej. Twórca międzynarodowego cyklu wystaw fotograficznych *Kontakty*. Wykładowca na Wydziale Radia i TV Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

25 Wojciech Prażmowski – por. biogram na s. 306.

26 Michał Cała (ur. 1948), członek ZPAF, autor albumów autorskich, uczestnik wystaw indywidualnych i zbiorowych, laureat wielu konkursów w Polsce i za granicą. Ważna część jego twórczości zdominowana jest tematem śląskiego krajobrazu przemysłowego.

27 Stefan Konwiński (1913–1990), członek ZPAF, uprawiał fotografię klasyczną, nacechowaną perfekcją techniczną fotograficznych środków formalnych, związany z Katowicami, udział w licznych wystawach, głównym tematem jego twórczości był krajobraz śląski, także industrialny oraz gospodarka i rolnictwo.

Stachowem²⁸, Michałem Sowińskim²⁹ z Gliwic. Właśnie Lewczyński i Sowiński byli najbliżej związani z Zosią. Przede wszystkim mieszkali blisko siebie. Poza tym wyszli z tzw. gliwickiego środowiska fotograficznego, które wydało szereg ważnych ludzi. To zdjęcie jest o tyle ważne, że w ogóle udało się je zrobić. Przygotowania do niego trwały dwa lata. Długo nie można było wyznaczyć jednego terminu, żeby wszyscy byli w jednym miejscu, a na tej fotografii to się udało. Przypomina ono zdjęcie straży pożarnej w dawnych latach. Ma swój urok. To są lata 80. Tutaj oczywiście widać też Zosię.



Fot. 2. Jerzy Mirski, plener ogólnopolski, Koniaków 1985 r. Trzecia od prawej w pierwszym rzędzie – Zofia Rydet, leżący – Jerzy Lewczyński, po środku z podniesioną ręką – Waldemar Jama

Kolejne to zdjęcie z pleneru, który nasz okręg zrobił dla wszystkich fotografów z całej Polski. Jeździliśmy po terenie Śląska, zwiedzaliśmy fabryki, huty, kopalnie. Powstało wtedy bardzo dużo ciekawych zdjęć. W towarzystwie Zosi widzimy tu Aleksandra Jałosińskiego³⁰, reportera, dokumentalistę i Edwarda Hartwiga³¹,

²⁸ Bolesław Stachow (ur. 1940), członek ZPAF, autor i współautor wystaw fotograficznych indywidualnych i zbiorowych, w Polsce i za granicą. Autor publikacji dotyczących teorii fotografii i wielu albumów fotograficznych.

²⁹ Michał Sowiński (1934–2009), członek ZPAF, autor i uczestnik wielu wystaw fotograficznych indywidualnych i zbiorowych, w tym międzynarodowych, tematyką odrębną była fotografia aktu, uhonorowany tytułem *Artiste FIAP*.

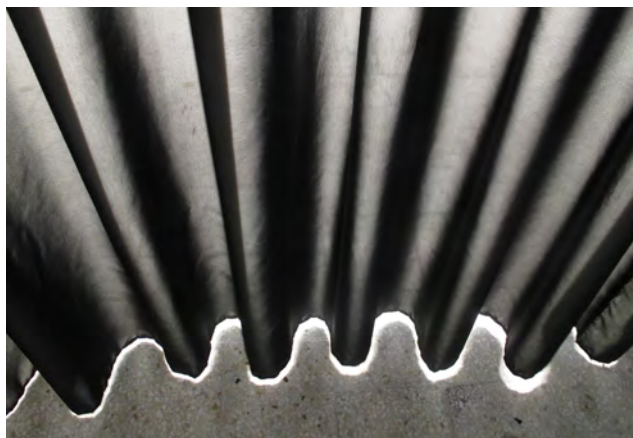
³⁰ Aleksander Jałosiński (1931–2014), fotografik i fotoreporter, znakomity fotograf prasowy.

³¹ Edward Hartwig (1909–2003), członek ZPAF, wybitny fotografik, w latach 30. bliski piktorialistom, w ogromnym dorobku znajdują się niemal wszystkie tematy fotograficzne, wywarł wielki wpływ na fotografię w Polsce latach 60. i 70.

czyli wszystkich luminarzy naszego okręgu. Na tym zbiorczym widzimy wszystkich. To zdjęcie ma wiele lat i w zasadzie jest już wspomnieniem, bo większość tych ludzi nie żyje. Jest to dokument przeszłych czasów [fot. 2].

M.G.: A to zdjęcie powyżej?

W.J.: Dla mnie to jest ciekawe zdjęcie, bo powstało na wystawie Zosi, w Centrum Sztuki Współczesnej, w dawnym domu meblowym *Emilia* w Warszawie [fot. 3]. Oczywiście tam wisiało dużo zdjęć, ale było jedno miejsce, troszkę zaciemnione, gdzie rzutnik, Kodak Carousel³², pokazywał szereg różnych jej zdjęć, takich



Fot. 3. W. Jama, wystawa Z. Rydet – kotara zasłaniająca światło przy projekcji slajdów, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Emilia, Warszawa 2015 r.

innego typu, pejzaży. I ścianka, właściwie zasłona, oddzielająca, ciągle się poruszała i przeświecało takie dziwne światło na dole. To jest zdjęcie-reportaż z jej wystawy. Niektórzy złośliwie mówią: „Aleś jej dosolił, jak mogłeś tak pokazać wystawę Zosi Rydet?”. Dla mnie to zdjęcie po prostu oddaje atmosferę, która wtedy tam panowała. Te ruszające się światelka wprowadzały określony nastrój. Nie pokazywałem tego zdjęcia na wystawie, bo nie pokazuję pojedynczych zdjęć raczej, tylko całe cykle. Może jednak dołożę je do czegoś i wtedy, w kontekście innych zdjęć, podobnie jak u Zofii, „zafunkcjonuje”.

32 Specyficzny rzutnik/projektor slajdów (przeźrocy) małoobrazkowych 24x36 mm, z okrągłym magazynkiem na przeźroczka, pozwalający na „zapętlenie projekcji” (pokaz slajd po slajdzie – „bez końca”).

Na kolejnym zdjęciu z lat 90. widać 50-lecie Związku Polskich Artystów Fotografików zorganizowane w Warszawie. Odbyla się jubileuszowa wystawa wszystkich członków związków [fot. 4]. Była to bardzo demokratyczna wystawa, co niektórych denerwowało, a u innych wzbudzało podziw. Każdy dostał metr kwadratowy miejsca i musiał go zagospodarować. Niektórzy byli przeciwni takiej demokracji. I Zosia też brała udział w wystawie, bo garnęła się do wszystkiego.



Fot. 4. Z archiwum W. Jamy; Zachęta, Warszawa – 50-lecie ZPAF, drugi od lewej (przykucnięty) – W. Jama, trzecia od prawej – Z. Rydet

Tutaj w trakcie pleneru z Pawłem Pierścińskim³³, który ją fotografuje z bliska [fot. 5]. Kupił sobie wtedy taki obiektyw bardzo szerokokątny, który obejmował prawie 360 stopni. I tak fotografował Zosię trochę zniekształconą. Na tym zdjęciu Zosia ma jeszcze wcześniejszy aparat, Praktycę, ale potem sprawiła sobie Nikona, który teraz jest u mnie. I będę musiał nim robić nie tyle podobne zdjęcia, ale może tak dobre jak ona. To taki prawie wymóg, żeby był aparatem, za pomocą którego można zrobić coś ciekawego.

33 Paweł Pierściński – por. biogram na s. 152.

S.C.: *Jaki był stosunek Zofii do działań Józefa Robakowskiego³⁴ i Jerzego Olka³⁵?*

W.J.: Do konceptualizmu? Jej to było obce. Ona doceniała te poszukiwania, ale nie rozumiała tego. Być może brało się to z tego, że większość fotografików w tamtym okresie była mało wykształcona, nie odczuwała potrzeby kształcenia się w ogóle. Dla nich fotografia nie była sprawą umysłu, ale spontanicznego reagowania na rzeczywistość. Wiele osób odsuwało sprawy myślowe na bok. Zosia nie była przeciwnikiem tego, ale to nie był jej świat.



Fot. 5. W. Jama, plener w Rudzie Śląskiej – Z. Rydet, za nią P. Pierściński, po prawej – Jan Berdak³⁶

34 Józef Robakowski, por. biogram na s. 262.

35 Jerzy Olek (ur. 1943), artysta plastyk działający na obszarze fotografii i sztuki multimedialnej. Współtwórca fotografii ekspansywnej i medialnej lat 70. oraz fotografii elementarnej lat 80. Autor wielu publikacji teoretycznych.

36 Jan Berdak (ur. 1944), członek ZPAF, uhonorowany tytułem *Artiste FIAP*, w latach 60. Uprawiał fotografię kreacyjną, w tym techniki szlachetne i fotomontaże, w latach 80. należał do pionierów cyfrowej kreacji obrazu fotograficznego. Bardzo bogaty dorobek fotograficzny prezentował na wielu indywidualnych wystawach w kraju i za granicą, otrzymał wiele nagród i wyróżnień, prace w zbiorach m.in. Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

S.C.: *Ponieważ robiła coś innego?*

W.J.: Tak, zupełnie coś innego. Ona patrzyła inaczej.

S.C.: *Chociaż w okresie fotomontaży, to gdzieś ta rzeczywistość też nie była taka do zarejestrowania.*

W.J.: Tak, ale na tych fotomontażach rodziła się narracja typu wręcz filmowego. Dla niej fotografia była opowieścią. Nie dedukcją, ale opowieścią. Ten pomysł szedł bardziej w kierunku filmu. Najlepiej ukazał te problemy Andrzej Różycki³⁷ w filmie *Nieskończoność dalekich dróg*³⁸.

M.G.: *Ten problem opowieści, pomysłu narracyjnego, o którym Pan mówi, jest bardzo ciekawy. Czy w takim razie „Zapis...” też byłby pewnym rodzajem opowieści przez nią układanej?*

W.J.: To można skwitować albo jednym zdaniem, albo mówić od rana do wieczora. Jej otwartość na ludzi, bezkonfliktowość, zjednywała jej sympatię otoczenia i utwierdzała ją w przekonaniu, że tak trzeba robić. Pamiętam, że niektórzy mówili: „Zosiu, po cholerę ty to robisz, no chce ci się? Te stare chałupy, czy to będzie miało jakąś wartość?”. A ona twierdziła, że tak. Mówiła, że ten upływający czas trzeba zanotować, a potem się zastanawiać, co z tym zrobić, ale jeśli się nie zanotuje, to nie zostanie. Więc rzeczywiście jest podobna do Pani Chomętowskiej, która takie dokumenty robiła przed wojną. To jest jakiś rodzaj kontynuacji, innego rodzaju, ale kontynuacji, jak na razie świat to docenia. Japończycy kupowali te zdjęcia. Widzą w tym jakiś pomysł. Trudno powiedzieć, bo ich w ogóle trudno zrozumieć. Oni raczej się nie mylą, bo ludy Wschodu nie mylą się w takich odczuciach.

S.C.: *Czy Zofia Rydet mogła znać bliżej prace Chomętowskiej?*

W.J.: Wątpię. Chyba nie. To jest przedziwna historia z fotografami. Wielu ludzi, którzy uprawiają fotografię, nie chodzi w ogóle na wystawy. Niektórzy mówią, że z premedytacją, żeby się nie sugerować, co jest kompletną bzdurą. Czym innym jest sugerowanie, czym innym inspiracja. Zosia czerpała z życia taką inspirację. Natomiast od kilku kadencji jestem w radzie artystycznej naszego związku, gdzie przyjmujemy nowych kandydatów. Widzimy, że nikt nie lubi sięgać wstecz. Nawet współcześni fotografowie rzadko kogo interesują. A ci dawniejsi to już w ogóle. Nawet wśród studentów grafiki czy fotografii. Kiedy zadawałem takie

37 Andrzej Różycki (ur. 1942), grafik, członek ZPAF, operator filmowy, reżyser, autor kilkunastu filmów krótkometrażowych, dokumentalnych, etnograficznych oraz z obszaru etnologii, sztuki i obrzędów ludowych, laureat kilkudziesięciu festiwali, członek Grupy „Zero-61” oraz formacji Warsztat Formy Filmowej (WFF) – awangardowej i artystycznej w Szkole Filmowej w Łodzi.

38 *Nieskończoność dalekich dróg*. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A. D. 1989, prod. WFO, reż. Andrzej Różycki.

pytania, to nikt nikogo ze współczesnych nie zna. Czasem kogoś z zagranicy, ale polskich zupełnie nie. Nie twierdzę, że Zofia należała też do tych ludzi, ale w tej chwili jest więcej takich wydawnictw, a dawniej był z tym problem. Właściwie to ukazał się wtedy album Zosi, parę albumów Hartwiga, ale nie było takich wydawnictw. Wcześniej każdy fotograf miał swój album. Niestety dziś jest bardzo mało takich rzeczy. Niewielu fotografów ma swoje albumy. To jest wstydliva sprawa, nie dbamy o to.



Fot. 6. B. Blajer, Wernisaż wystawy W. Jamy (tyłem), Z. Rydet, Galeria PIK, Gliwice 1993



Fot. 7. M. Gołąb, W. Jama z aparatem Z. Rydet



Fot. 8. Z archiwum W. Jamy, wernisaż wystawy w Galerii ZPAF, Katowice lata 80. XX w., Z. Rydet i W. Jama

WALDEMAR JAMA (ur. 1942), ukończył fotografię na ASP w Poznaniu. Członek ZPAF od 1973 r. W 2004 r. uzyskał tytuł profesora sztuk plastycznych. Wykładowca na ASP w Katowicach i Gdańsku. Aktualnie pracuje w Wyższej Szkole Technicznej w Katowicach. Uprawia fotografię kreatywną i dokument. Autor wielu wystaw indywidualnych i znaczących zbiorowych. Głównie operuje cyklami, zestawami zdjęć np.: *Wizerunki*; *Fantomy*; *Podróże*; *Auschwitz*; *Niebo*; *Śląskie rydwany*; *Gry wojenne*; *Manele*; *PRL*; *Disco. Enter...* W 2009 r. otrzymał Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Prace w wielu muzeach i kolekcjach w Polsce i za granicą.

ŚWIECI PANI NA WPROST...

Rozmowa zarejestrowana 16 grudnia 2016

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Józwiak – K.J.

T.F.: *Zacznijmy od okoliczności spotkania z Zofią Rydet. A może było tak, że zanim poznał Pan Zofię Rydet osobiście, znał już ją Pan jako fotografa, artystkę?*

JERZY PIĄTEK: Tu trzeba by powiedzieć, że termin „fotografia socjologiczna” pojawił się trochę za późno. Ten rodzaj fotografii był znany wcześniej jako fotografia reportażowa i każdy wiedział, czym ona jest. Fotografia reportażowa nie była specjalnie wysoko notowana. Gdy zakładaliśmy Fotoklub „Kontrast” przy Wojewódzkim Domu Kultury w Kielcach i chcieliśmy się wyzwolić od fotografii pejzażowej dominującej w środowisku kieleckim, w Świętokrzyskim Towarzystwie Fotograficznym pod wodzą Pawła Pierścińskiego¹, to wymyślaliśmy tematy. Pytanie, jaki temat jest artystyczny? Nigdy nie wchodziła tu w rachubę żadna fotografia socjologiczna, żadna fotografia reportażowa, pewnie dlatego, że była to fotografia robiona głównie dla gazet, a przy tym po prostu niesamowicie psuta w ówczesnej poligrafii. Jeśli więc nie pejzaż, to należało poszukać aktu, architektury, portretu, tematów jak najbardziej artystycznych. Spotykaliśmy oczywiście fotografie Zofii Rydet, ale nie przychodziło nam do głowy, żeby się nimi jakoś fascynować czy na nich wzorować.

Tutaj, w tym środowisku, jestem znany z fotografii socjologicznej, którą zresztą można teraz oglądać na ścianach Muzeum Historii Kielc i nawet Andrzej Różycki² sugerował, czy ja się po prostu nie wzorowałem na Zofii Rydet, podejmując ten temat. Nie byłaby to prawda, dlatego że ta fotografia nie powstała na potrzeby jakiegos zestawu, albumu, jakiejś większej całości, ona powstawała przy okazji.

1 Paweł Pierściński (1938–2017), członek ZPAF, czołowy przedstawiciel Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, autor ponad 200 wystaw indywidualnych, kilkunastu indywidualnych albumów fotograficznych, tekstów i opracowań krytycznych.

2 Andrzej Różycki (ur. 1942), por. przypis na s. 138.

I w pewnym momencie okazało się, że dobrze by było taką fotografię pokazać. Wiele razy ją prezentowałem, wiele razy byłem również za granicą i w porównaniu z pejzażem, który fotografowałem w Kieleckiej Szkole Krajobrazu, muszę powiedzieć, że ta wystawa fotografii socjologicznej miała bardzo duże powodzenie, tylekroć pokazywana w najlepszych miejscach w Niemczech, we Francji, na Ukrainie i Białorusi. Chyba podświadomie ten temat zaistniał w mojej głowie, żeby zrobić tę fotografię.

Spotykałem oczywiście Zofię Rydet na otwarciach wystaw, na jakichś sympozjach, ale nie była to moja bliska znajoma. Pamiętam natomiast doskonale jeden z Toruńskich Plenerów³, który robił Czesław Kuchta⁴, prawdopodobnie to było w dziewięćdziesiątym roku, mówię „prawdopodobnie”, ponieważ wystawa nie miała żadnego katalogu i została przygotowana dla zaproszonych twórców. Ja również się w tej grupie znalazłem. I w tym plenerze brali udział tacy fotografowie jak Edward Hartwig⁵, Jurek Lewczyński⁶, Tadeusz Sumiński⁷, Paweł Pierściński, a także Zofia Rydet. Głównym tematem był w zasadzie Toruń, ale jeden dzień był taki, że autokar zawiózł nas, nie wiem już do jakiej wioski, po prostu po to, żeby sobie na tej podtoruńskiej wsi coś pofotografować. Pamiętam, że tam Pani Zofia wzięła mnie pod rękę i spacerkiem szliśmy sobie właśnie przez tę wioskę. Doszliśmy do jakiejś jednej chałupy, później do drugiej chałupy. O czym już wspomniał Paweł Pierściński – miała łatwy kontakt z ludźmi. Na pewno łatwiejszy niż na przykład ja mógłbym mieć w takiej sytuacji czy jakiś młodszy ode mnie fotograf. A Pani Zofia, jeśli pamiętamy jej osobę, to myślę, że

3 Organizowane w latach 1983–1989 cieszące się uznaniem Toruńskie Plenery Fotograficzne, częściowo ich pokłosiem była utworzona w tamtym czasie „Toruńska Teka Fotograficzna”.

4 Czesław Kuchta (1936–2001), fotografik, członek ZPAF (Związku Polskich Artystów Fotografików), jeden z założycieli Grupy „ZERO-61”, uhonorowany tytułem AFIAP (*Artiste de la Federation Internationale de l'Art Photographique*), autor i uczestnik wielu wystaw fotograficznych indywidualnych i zbiorowych. Uczestniczył w ponad 300 wystawach krajowych i zagranicznych, uhonorowany dziesiątkami medali, nagród i wyróżnień.

5 Edward Hartwig (1909–2003), członek ZPAF, wybitny fotografik, w latach 30. bliski piktorialistom, w ogromnym dorobku znajdują się nieomal wszystkie tematy fotograficzne, wywarł wielki wpływ na fotografię w Polsce w latach 60. i 70.

6 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł AFIAP. Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

7 Tadeusz Sumiński (1924–2009), fotografik, członek ZPAF, z początkiem lat 50. XX wieku związany z Centralną Agencją Fotograficzną, w latach 60. z miesięcznikiem „Polska”. Posiada znaczący dorobek w dziedzinie fotografii podróżniczej i krajoobrazowej, autor wielu wystaw indywidualnych i uczestnik wystaw zbiorowych w kraju i poza granicami, laureat wielu nagród i wyróżnień. W czasie II wojny światowej, pod pseudonimem „Leszczyc”, walczył w powstaniu warszawskim w baonie „Zośka”.

dzięki tej sylwetce i sposobowi zachowania, spokojnemu i wyciszonemu, miała ułatwioną sytuację w dogadywaniu się z potencjalnymi obiektami jej zainteresowania. I cóż, zrobiła zdjęcia. Pamiętam jeszcze pewien incydent z tamtego spotkania. Wieczorem odbywały się wspólne rozmowy, a ponieważ Zofia Rydet była oczywiście w szczególny sposób honorowana, to poproszono ją, by także coś powiedziała. I pamiętam, że podczas tego ogólnego spotkania, na którym kilka osób wypowiadało swoje sentencje, jeden z młodszych fotografów zwrócił uwagę Pani Zofii, że źle używa lampy błyskowej, „Pani Zofio, tak nie można się posługiwać, bo Pani świeci na wprost”, i został uciszony przez starszych kolegów. Myślę, że Pani Zofia nie była specjalnie jakoś przygotowana do tego, by świecić w taki sposób, jaki by należało i używać takiej optyki, jak by należało, czy używać lepszego aparatu. Uważam, że niespecjalnie jej zależało na tym, żeby wszystko było aż tak wyraziste i tak pięknie oświetlone. Istotne natomiast dla niej było, by te szczegóły, które są w jej socjologicznych zapisach, właśnie zagrały jako tło dla tych fotografowanych osób. To problem, od którego odeszła dzisiejsza fotografia. Ktoś, kto fotografuje aparatem, który ma tylko dwanaście milionów pikseli, to właściwie co on tutaj robi, prawda? Tak ten aspekt fotografii niestety obecnie wygląda. Rydet uważała, że najważniejsze jest to, co chce się przekazać, a nie, by było tak perfekcyjnie technicznie dopracowane.

T.F.: *Czy poza tym jednym plenerem towarzyszył Pan Zofii Rydet w jej pracy?*

J.P.: Nie byłem jakimś jej przewodnikiem. Owszem, spotykaliśmy się, przywitaliśmy i to wszystko. Natomiast nie zdarzyło mi się jakoś tak specjalnie nią zająć, tzn. jak na przykład parę razy miało to miejsce w przypadku różnych, nie tylko polskich, fotografów. Ostatnio, pamiętam, prowadziłem po tych terenach francuskiego reżysera, by pokazać, gdzie ta Kielecka Szkoła Krajobrazu powstała i był zdumiony, że dzisiaj właściwie nie ma tych tematów. One się skończyły.

T.F.: *Tak, jak zmieniła się polska wieś, którą Rydet fotografowała – jej też już nie ma?*

J.P.: Oczywiście, nie ma. Ileś lat temu zrobiłem z Ryszardem Karczmarskim⁸ albumik o polskiej wsi, która dzisiaj jest na terenach ukraińskich. Wieś nazywała się Zauchiw i po kilku przeprowadzonych w tej wsi seansach fotograficznych udało nam się zrobić wystawę i albumik. Są tam wnętrza, pokazany jest też dzisiejszy wygląd tej wioski. Szczerze mówiąc, przedstawiony w książce obraz

8 Ryszard Karczmarski (ur. 1957), fotografik, członek ZPAF, autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych i uczestnik wielu wystaw zbiorowych. Tworzy fotografię krajobrazową, ale także etnograficzną – dostrzec to można w cyklach fotograficznych, m.in.: *Prawosławie, Nocne pejzaże, Pogranicze wschodniej Polski*.

przypomina polską wieś widzianą przynajmniej dwadzieścia lat temu. Nie tylko dlatego, że jest to wioska ukraińska, ale też dlatego, że ona jest na zupełnym odludziu, gdzie właściwie nie ma już dalej porządnej drogi. Tam się kończy świat. Bagienne tereny, jakieś jeziora, jakieś stawy, a dalej jest granica białoruska i dalej się już nie jedzie. Tylko smyki z Białorusi potrafią przez zieloną granicę iść do sklepu na Ukrainie, żeby sobie coś kupić. Tak więc wygląda ta wioska. I to też jest fotografia socjologiczna, która gdzieś tam jednak siedzi w człowieku i coś się tam robi. Tutaj na Kielecczyźnie jeszcze w tej chwili można by jakieś małe miasteczka spróbować sfotografować, ale oprócz tego, to już właściwie jest nie do zrobienia.

Wydalem album mistrzów polskiego pejzażu, gdzie stu trzydziestu siedmiu autorów ma swoje prace. W pewnym momencie wymyśliłem, że zrobię jeszcze coś na temat aktu. To było w tym czasie, gdy ukazał się album, który Vladimir Birgus zrobił na Słowacji – akt w czeskiej fotografii. Byłem razem z nim na plenerze na Litwie i on tak o tym wydanym właśnie wtedy albumie opowiadał, więc go zapytałem: „Wie Pan, Panie profesorze, że Polska to jest większy kraj?”, a on: „No wiem, ale czemu mi Pan takie idiotyczne pytania zadaje?”, „Bo wie Pan, ja zrobię album pod tytułem *Akt w polskiej fotografii*⁹ i on niestety musi być znacznie większy niż akt w czeskiej fotografii”. Zrobiłem czterystustronicowy album, zaprosiłem fotografów żyjących, byli też nieżyjący, a wśród nich Zdzisław Beksiński¹⁰ czy Zofia Rydet. Wiedziałem, że trzeba ich prace pokazać. Tam, z tego co pamiętam, jest sześć prac Zofii Rydet, a tylko osiemdziesięciu pięciu autorów z całej Polski, od najstarszej pracy z 1936 roku Zygmunta Szporka¹¹ z Muzeum Narodowego w Warszawie po fotografię z początku XXI w.

T.F.: Dziś się właśnie okazuje, że w tym wielkim korpusie prac Zofii Rydet odnaleźć można także akty. Trochę tego nie pamiętamy, trochę jej z tym nie kojarzymy, a to jest bardzo ciekawe – przypomnienie jej jako tak wszechstronnej autorki. Jak Pan ocenia

9 Koncepcja albumu, redakcja, układ graficzny – Jerzy Piątek, © NEW Fine Grain, Kielce 2013.

10 Zdzisław Beksiński (1929–2005), członek ZPAF, wybitny malarz i grafik, rzadziej kojarzony z twórczością fotograficzną, którą uprawiał w wersji czarno-białej, olbrzymi dorobek i międzynarodowe uznanie, liczne albumy autorskie, nagrody oraz wyróżnienia, bohater wielu filmów dokumentalnych, w ostatnich latach w pracach graficznych stosował technologię komputerową.

11 Zygmunt Szporek (1887–1941?), polski fotograf, członek Fotoklubu Polskiego, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii, komisarz I Międzynarodowego Salonu Fotografii Artystycznej w Polsce (1927), jego prace, które obejmują fot. aktu, a także fot. pejzażową i portretową, były wielokrotnie publikowane w polskich i zagranicznych czasopiśmiech oraz katalogach wystaw, zdobywca licznych nagród zagranicznych i krajowych.

te prace, czy są oryginalne, czy może wpisywały się w jakąś szkołę? Wiele rzeczy, które Zofia Rydet zrobiła, naznaczyła bardzo silnie swoim rodzajem widzenia, własną koncepcją fotografii. Czy w aktach też widać te indywidualne cechy?

J.P.: Są na pewno inne. Wyglądają jak montaże. Nie do końca jestem tego pewien, ale sądzę, że to są fotomontaże, nie ma w nich jednak tych elementów, które wyraźnie na to wskazują. Te prace są inne nie dlatego, że to Zofia Rydet, ale dlatego, że są inne. Z tego powodu tych kilka stron w albumie poświęciłem pracom Zofii¹².

T.F.: *Jak się ma fotografia Zofii Rydet do Kieleckiej Szkoły Krajobrazu?*

J.P.: Przede wszystkim myślę, że te prace Zofii Rydet, które znam, zbudowane są na zupełnie innych zasadach. To, co było w Kieleckiej Szkole elementem pozwalającym połączyć tę główną grupę sześciu fotografów plus, jak zawsze podkreślam, jeszcze tych kilku dodatkowych¹³, którzy zaistnieli nieco później, czy może dołączyli w tym samym czasie, ale nie mieli jeszcze takiego dorobku. Fotografowali oni pejzaż świętokrzyski ukształtowany przez małopolskiego chłopca, któremu zadedykowałem mój album pejzażu. Uważam, że ci chłopcy byli współtwórcami Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, bez nich tej szkoły by nie było – te piękne, geometryczne podziały, które wynikały ze zróżnicowania upraw na tych poletkach, a oprócz tego przepięknie wyczelowane faktury tych poszczególnych poletek. Był taki etos pracy u tych rolników, którym zależało, by ziemia była odpowiednio wzruszona i uprawiona, a do tego wszystko wyglądało jeszcze ładnie i równiutko. Gdy robiłem album dla francuskiego fotografa, który znał Kielecką Szkołę Krajobrazu i poprosił mnie, żeby mu pokazać, gdzie ta szkoła pracowała. Mam takie dwa miejsca, w które zawożę zawsze zagranicznych fotografów, którzy chcą zobaczyć, skąd Kielecka Szkoła czerpała te tematy. Pierwsze miejsce to Wzdół Rządowy w stronę Starachowic – tam jest jeszcze taki teren, że można jakieś interesujące zdjęcia zrobić. Drugie miejsce znajduje się na Ponidziu, widok z grodziska w Stradowie. I to są właściwie dwa większe miejsca, gdzie jeszcze zachował się ten krajobraz. Jedno poletko można jeszcze sfotografować, ale gdy chodzi o bardziej rozległy zachowany do dziś pejzaż świętokrzyski, to są właśnie te dwa miejsca, gdzie jeszcze coś można zrobić. Dlaczego? Dlatego,

12 Na stronach 31–34 albumu zamieszczono fotografie Z. Rydet z cykli: *Świat uczuć i wyobraźni* oraz *Pejzaże*, lata 1975–1979.

13 M.in.: Paweł Pierściński, Janusz Buczkowski, Wacław Cisłowski, Tadeusz Jakubik, Jerzy Kamoda, Jan Spałwan, Jan Siudowski, Andrzej Borys, Piotr Kaleta, Stanisław Sudnik, Jerzy Piątek, Andrzej Pęczalski, Franciszek Gładysz, Jerzy Mąkowski.

że są niby jeszcze te podziały, widać miedze, ale na tej miedzy rosną jakieś samosiejki, jakieś chabazie, jakieś mniejsze bądź większe drzewka, które psują absolutnie kompozycję. Gdy do tego jeszcze padnie mocny cień na sąsiednie pole, to już zupełnie gubi się ten efekt kompozycyjny. Leżą bele słomy – dawniej to były piękne snopki łączone w mendelki ładnie, regularnie ustawione, które rzucały piękne, geometryczne cienie, a teraz leżą te bele słomy zafoliowane, nieraz po dwa, trzy lata leżą, taki wałek wielkości półtora, dwóch metrów. I nie da się właściwie tego pejzażu fotografować. To już jest zupełnie inny krajobraz. Świętokrzyski pejzaż... ten temat się skończył.

JERZY PIĄTEK (ur. 1946), jeden z głównych przedstawicieli Kieleckiej Szkoły Krajobrazu. Od 1978 r. członek Związku Polskich Artystów Fotografików, a w latach 1988–1991 prezes Okręgu Świętokrzyskiego ZPAF, członek Świętokrzyskiego Towarzystwa Fotograficznego w Kielcach, od 1972 r. członek i założyciel Fotoklubu „Kontrast”. Autor wielu wystaw indywidualnych i współautor znaczących wystaw zbiorowych w Polsce i za granicą. W jego twórczości główne miejsce zajmuje fotografia krajoznawcza i krajobrazowa, ale obecne są również inne obszary tematyczne, m.in.: fotografia społeczna oraz fotografia aktu. Autor, współautor i wydawca albumów oraz opracowań z dziedziny fotografii. Mieszka i pracuje w Kielcach. Od 1989 r. prowadzi wydawnictwo i drukarnię offsetową, jest autorem, współautorem, wydawcą i współwydawcą licznych albumów i opracowań poświęconych fotografii. Uczestnik wielu warsztatów, plenerów i spotkań fotograficznych. W 1987 r. został uhonorowany Grand Prix za indywidualny pokaz aktów na poplenerowej (międzynarodowej) wystawie aktu w Rydze (Łotwa). Fotografie Jerzego Piątki znajdują się w zbiorach: Francuskiego Muzeum Fotografii – w Bievres k/Paryża, Muzeum Lasu w Gołuchowie, Muzeum Narodowego w Kielcach, Biura Wystaw Artystycznych w Kielcach, Muzeum w Toruniu, Biblioteki Narodowej w Warszawie, Muzeum Sztuki Współczesnej im. A. Puszkina w Moskwie.

TEGO SIĘ NIE DA PORÓWNAĆ Z INNYMI RZECZAMI...

Rozmowa zarejestrowana 16 grudnia 2016 w sali Muzeum Ziemi Kieleckiej w Kielcach

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Józwiak – K.J.

Z Zofią Rydet przyjaźniłem się, była to przyjaźń dwóch fotografów, dwojga ludzi, którzy interesowali się sztuką. Spotykaliśmy się w różnych miejscach – bywałem gościem w jej domu, bywałem również w jej pracowni i rozmawialiśmy bardzo fachowo o różnych metodach laboratoryjnych. Często moje uwagi wywoływały jej opór. Zofia początkowo nie chciała przyjąć niektórych sugestii, ale po pewnym czasie zmieniała zdanie. Na przykład wysłuchiwała mojej rady, żeby kupić sobie lepszy aparat fotograficzny, choć zastosowała ją dopiero przed śmiercią. Kupiła piękny japoński aparat z obiektywem marki Zuiko¹. Widywaliśmy się również bardzo często na spotkaniach związkowych, które były okazją do prywatnych rozmów poświęconych sztuce. Jednak najbardziej ciepło wspominam spotkania na plenerach fotograficznych. Byliśmy na wielu plenerach, wspólnie chodziliśmy od domu do domu, wyszukiwaliśmy te miejsca, które można było fotografować. Cały czas byłem pod wrażeniem tego, jak potrafiła rozmawiać ze zwykłymi ludźmi. Potrafiła rozmawiać, potrafiła oddać im jakąś cześć. Ludzie otwierali się przed nią i po prostu siadali, umożliwiając pozowanie. To były piękne momenty. Zofia była specjalnym gościem jednego z plenerów, które organizowałem na ziemi świętokrzyskiej. Była zafascynowana tym, co spotkała. Otóż wymyśliłem sobie, że zaproszę kolegę Henryka Pieczula², pracownika Muzeum Narodowego w Kielcach, żeby pokazał jej najciekawsze chałupy z okolic Kielc, Sandomierza, Opatowa. Takie kilkudniowe spotkanie zakończyło się dla Zofii Rydet czymś ważnym, ponieważ podsumowała to w ten sposób, że takiej biedy, jaką spotyka

1 Rodzina kilkudziesięciu obiektywów od szerokokątnych do teleobiektywów przeznaczonych do małoobrazkowych aparatów japońskich Olympus.

2 Henryk Pieczul (ur. 1941), fotografik, członek ZPAF, specjalizował się w fotografii dokumentalnej, aktywny członek okręgu świętokrzyskiego w Kielcach.

się w domach w Świętokrzyskiem, nigdzie w Polsce nie widziała. To było takie robocze wyznaczenie Zofii. To było rzeczywiście bardzo piękne, że ona potrafiła podejść do ludzi, rozmawiać tak, by nikogo nie urazić. Było to po prostu bardzo profesjonalnie załatwione przez Zofię.

Ja zajmowałem się krajobrazami istniejącymi obiektywnie, takimi, jakie one były, krajobrazami przyrodniczymi. W pewnym momencie wymyśliłem, że dobrze by było zrealizować program fotografii socjalnej, to znaczy pokazać, jak wyglądają ludzie, którzy żyją na tym terenie³. W 1976 roku podczas mego wystąpienia na plenum Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Fotografików przedstawiłem projekt zorganizowania wystawy socjologicznej. Mój projekt nie został przyjęty przez zebranych, natomiast później w 1980 roku kolega Andrzej Baturo⁴ zorganizował taką wystawę socjologiczną⁵, oczywiście pomijając udział Kielc w tym zdarzeniu. To nie było bardzo ładne, nie za bardzo koleżeńskie postanowienie, ale sam projekt fotografii socjologicznej miał pewne znaczenie. Udało mi się zorganizować na miejscu w Kielcach w okręgu świętokrzyskim serię 25 wystaw poświęconych temu tematowi, spośród których jedna, zatytułowana *Rodzina robotnicza*, była dokładnie fotografią socjologiczną. To było znaczące wydarzenie. Tematem zainteresowała się również Pani Krystyna Łyczywek⁶ i zorganizowała w swoim oddziale Związku w Szczecinie wystawę *Rodzina szczecińska*. Oba wydarzenia były wejściem w tę tematykę. W tych wystawach organizowanych przeze mnie lub przez Panią Krystynę Łyczywek uczestniczyła również Zofia Rydet. Jej dokumentacja *Zapisu socjologicznego* jest właściwie rozwinięciem tej koncepcji w wybranym fragmencie. Otóż polegało to na tym, że nie fotografuje się wszystkich elementów, tylko fotografuje się jeden motyw, np. właścicieli mieszkania w swoim miejscu reprezentacyjnym. Takim postanowieniom dochowała wiary, fotografowała wyłącznie w ten sam sposób: aparat szerokokątny, lampa błyskowa i to dawało jej ten zapis, który nazwała *Zapisem socjologicznym*. Ten nurt został w jakiś sposób

3 Chodzi o teren Kielecczyzny i Centralnego Okręgu Przemysłowego.

4 Andrzej Baturo (1940–2017), fotografik, aktywny działacz Związku Polskich Artystów Fotografików, organizator i komisarz I Ogólnopolskiego Przeglądu Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej, także II Ogólnopolskiego Przeglądu Fotografii Socjologicznej.

5 I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej, zorganizowany w 1980 roku w Bielsku-Białej przez Andrzeja Baturo, który był komisarzem całego wydarzenia.

6 Krystyna Łyczywek (ur. 1920), fotografka, członek honorowy ZPAF, olbrzymi dorobek wystawienniczy łącznie ponad 300 wystaw indywidualnych i zbiorowych, w tym wiele poza Polską. Uznanie przyniosła jej działalność publicystyczna i krytyczna, jest autorką wielu znaczących publikacji, w tym książek.

zasygnalizowany właśnie tym projektem, który powstał w Kielcach, projektem fotografii socjologicznej.

Muszę powiedzieć, że namówiłem ją do uczestniczenia w dwóch ważnych wystawach organizowanych w okręgu świętokrzyskim w Kielcach, a mianowicie wystawie *Polska fotografia krajobrazowa* w 1985 roku zorganizowanej w Kielcach. Zofia Rydet pokazała tam *Nieskończoność dalekich dróg*, to był taki zestaw chyba 20 fotografii, nie pamiętam już dokładnie. Był to zestaw fotografii, który ja reprodukowałem. Ta reprodukcja, jako jedyny dokument tego cyklu, została pokazana na warszawskiej wystawie w ubiegłym roku⁷. Następną wystawą, którą zorganizowałem, była wystawa artystyczna w warszawskiej Zachęcie zatytułowana *Krajobrazy świata w fotografii polskich podróżników*⁸. Tam również pojawiły się fotografie Zofii Rydet i między innymi ta *Nieskończoność dalekich dróg*. To byłby taki dosyć nowatorski sposób pokazywania krajobrazu. Zofia zrobiła zestawienie na planszy, na której te prace były umieszczone. Oczywiście zrobiłem też reprodukcję, żeby umieścić tę pracę w katalogu wystawy. Poza tym Zofia Rydet uczestniczyła również w kilku sądach konkursowych, zapraszana przeze mnie, zasiadała w jury wystaw.

Myślała także o tym, by zdjęcia były dobre technicznie i oczywiście myślała, że wszystko jest w porządku, że postępuje właściwie. Tutaj się nie zgadzaliśmy, ponieważ wiedziałem, jak ona pracuje w ciemni i tutaj zgłosiłem jej kilka moich uwag co do samej obróbki laboratoryjnej. Nie bardzo chętnie, ale chyba przyjęła moje uwagi. Bardzo namawiałem ją, żeby kupiła dobry aparat fotograficzny, ponieważ niektóre zdjęcia miały średnią ostrość, ona się posługiwała aparatem marki Praktica⁹, to nie był najlepszy aparat, a ten aparat japoński zdał egzamin wspaniale, zdjęcia bardzo się poprawiły. To były takie momenty, że fotograf jest związany z narzędziem pracy i to narzędzie pracy musi mu jak najlepiej służyć. W tym wypadku pełna ostrość kadrów była potrzebna i tak też Zofia zaczęła fotografować dobrym sprzętem, ale jak mówię, ten moment nastąpił przed śmiercią, niewiele czasu już mogła później poświęcić temu problemowi.

Spotykałem się z nią dosyć często, prawdę mówiąc kilka razy w roku i były to na pewno bardzo mile wspomniane przeze mnie momenty. Bardzo podobał

7 Zofia Rydet. *Zapis 1978–1990*, najobszerniejsza prezentacja cyklu *Zapis socjologiczny*, 25.09.2015–10.01.2016, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

8 *Krajobrazy świata w fotografii polskich podróżników*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta” 13.07–03.08.1987 (obecnie Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”).

9 Praktica, rodzina modeli aparatów małoobrazkowych produkowanych w Niemieckiej Rep. Demokratycznej typu *single-lens reflex* (SLR) 35 mm film perforowany, 24x36 mm klatka – układ poziomy.

mi się na przykład plener śląski, na którym wykonywaliśmy fotografie również sobie – Pani Łyczywek, Zofia i ja chodziliśmy wspólnie po tych familokach, wyszukiwaliśmy te elementy, niekiedy zachęcaliśmy, żeby na przykład to wnętrze, które zostało odkryte przez jednego z nas, żeby to wnętrze sfotografować. Zofia najczęściej to realizowała. Zawsze i nieodmiennie korzystała z tego swojego daru, bo to był dar, że potrafi rozmawiać ze zwykłymi ludźmi. To było naprawdę piękne i zapewniło jej pomyślność tego całego zestawu.

Jak już powiedziałem, zbierała się nasza grupka, Krystyna Łyczywek, Zofia Rydet, Paweł Pierściński, a niekiedy był to również prezes Okręgu Śląskiego ZPAF, Edward Poloczek¹⁰. Uważam te plenery za bardzo udane i ten pomysł, żeby Zofii specjalnie udostępnić właśnie te oazy biedy, chyba był słuszny, ponieważ zachowywały się dokumenty z tego okresu. Trochę miałem pretensję, że niezbyt precyzyjnie podpisuje swoje prace. Ona mogła się orientować, mogła wiedzieć, gdzie fotografowała, ale przecież ludzie, którzy brali później te arkusze poglądowe, ci ludzie nie musieli wiedzieć, gdzie to jest fotografowane. Z tymi podpisami zawsze był kłopot.

Wybrała bardzo dobrą metodę, że będzie fotografowała jedno zdjęcie, właściwie w jednakowych ustawieniach ludzi. Gdyby się zajęła dokumentowaniem tych wnętrz, to prawdopodobnie to by się rozplynęło. Dlatego wydaje mi się, że to był dobry pomysł, by fotografować ściśle wybrane tematy, że ta decyzja pozwoliła jej uzyskać bardzo ciekawy wynik.

Wystąpiłem z projektem fotografii socjologicznej na gruncie związkowym. Wprawdzie moi koledzy nie byli łaskawi przyjąć tego projektu, ale odbił się on jakimś echem w kraju i rozmowy trwały, między innymi z Zofią Rydet, z którą przeprowadzaliśmy naprawdę wiele takich dyskusji o sztuce fotograficznej. Najciekawszym dokonaniem jest ewidentnie *Zapis socjologiczny*, tego się nie da porównać z innymi rzeczami. Uważam też, że jej krajobrazy są również świetne. Jeśli chodzi o fotomontaże, to jest cała seria takich fotografii. Muszę powiedzieć, że tutaj miałem pewne pretensje, że były one niezbyt starannie wykonywane, mnie na przykład nieco raziły takie elementy, które nie były porządnie położone, dobrze wycięte. To są być może nie takie istotne sprawy, ale mnie to przeszkadzało, chciałem, żeby wykonanie było bardziej eleganckie. To już nie była ciemnia, to była pewnego rodzaju grafika, to jest pewnego rodzaju grafika. Mnie się wydawało, że to powinno być bardzo perfekcyjnie wykonywane, ale ona miała swoją koncepcję

10 Edward Poloczek (1922–1997), fotografik, członek ZPAF.

i być może jej koncepcja również dałaby się obronić. Ona była profesjonalistką. Posługiwała się niestety tym, co mieliśmy w Polsce, czyli narzędziami amatorskimi, ale była profesjonalistą w podejściu do tematu, w organizowaniu całych takich akcji fotograficznych.

W latach 60. najprawdopodobniej ona jeszcze w ogóle nie była fotografem, została nim w nieco późniejszych latach, nie jestem w stanie określić, kiedy dokładnie, ponieważ nie zajmuję się historią fotografii, ale było to jeszcze długo przed *Zapiskiem socjologicznym*. Wcześniej wykonywała różne tematy, fotografowała świetnie. Zaczęła od wątków reportażowych, później przyszły takie rzeczy jak *Nieskończoność dalekich dróg*. Podkreślam to, bo to jest bardzo ciekawe zestawienie, takie połączenie na planszy pojedynczych fotografii, które składały się na jedną całość. Później to już były raczej takie próby wejścia w grafikę, bo to też grafika. Wszystko to jednak jakoś blaknie przy *Zapiskiem socjologicznym*, który był czymś wyjątkowym.

Zofia Rydet lubiła swoje projekty i lubiła je uzgadniać czy dyskutować z różnymi kolegami, między innymi ja też należałem do tego grona i miałem wielokrotnie okazję z nią spokojnie dyskutować. Popierałem całkowicie ten wybór Zofii, że będzie fotografowała właśnie ten jeden kadr z życia rozmaitych ludzi. Zofia Rydet była otwarta na różne projekty, na wszystko, była ciekawa świata. Chciała rozmawiać o różnych tematach. To nie było tak, że ona miała swoją religię, ona szukała rozmaitych sygnałów, które później jakoś wykorzystywała w swojej pracy, ale to, co robiła było profesjonalne i było robione bardzo dobrze. Była bardzo lubiana i ceniona, a to w każdym środowisku nie jest takie łatwe, ona była ceniona i lubiana.

PAWEŁ PIERŚCIŃSKI (1938–2017), absolwent Politechniki Warszawskiej (1962 r.). Fotografiją zainteresował się w 1952 r., by zadebiutować wystawienniczo już w 1955 r. W 1964 r. został przyjęty do Związku Polskich Artystów Fotografików, w którym w 1982 roku uzyskał status Członka Honorowego. Aktywny działacz, a od 1985 r. Prezes Honorowy Okręgu Świętokrzyskiego ZPAF w Kielcach, laureat licznych nagród fotograficznych. Bogaty dorobek artysty obejmuje ponad 250 wystaw indywidualnych i ponad 600 zbiorowych w kraju i za granicą, a także kilkanaście autorskich albumów, m.in. *Struktury* (1982), *Między Wisłą a Pilicą* (2001), *Świętokrzyskie* (2004). Prace artysty znajdują się w zbiorach prywatnych oraz wielu muzeach i kolekcjach, m.in. Muzeum Sztuki Współczesnej im. A. Puszkina w Moskwie, Francuskim Muzeum Fotografii w Bievres k/Paryża, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Narodowym we Wrocławiu, BWA w Kielcach. Jego fotografie wielokrotnie publikowano w zagranicznych wydawnictwach poświęconych fotografii (Photography Year Book, Photographis, Fotojahrbuch International, Almanach FIAP). Szczególnym osiągnięciem artystycznym jest stworzenie i opracowanie głównych idei oraz organizacja kierunku artystycznego znanego jako Kielecka Szkoła Krajobrazu. Był kuratorem wielu ogólnopolskich wystaw fotografii krajobrazowej. Kreacyjną aktywność fotograficzną łączył z działalnością publicystyczną, krytyczną, teoretyczną w dziedzinie fotografii, a także redakcyjną w pracach nad przygotowaniem katalogów i almanachów fotograficznych. Laureat wielu odznaczeń państwowych (m.in. Krzyż Oficerski oraz Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” oraz zagraniczne honorowe odznaczenia artystyczne Fédération Internationale de l'Art Photographique w Genewie: AFIAP, EFIAP, i EsFIAP).

NA STRONACH 153–157 FOTOGRAFIE ZOFII RYDET PODAROWANE PRZEZ PAWŁA PIERŚCIŃSKIEGO W DNIU WYWIADU



Tego się nie da porównać z innymi rzeczami...









Henryk Pieczul

WNĘTRZE STARE, ZABYTKOWE, A W ŚRODKU TELEWIZOR TO DLA PANI RYDET BYŁO PEREŁKĄ...

Rozmowa zarejestrowana 16 grudnia 2016

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Józwiak – K.J.

T.F.: *W jakich okolicznościach spotkał Pan po raz pierwszy Zofię Rydet?*

HENRYK PIECZUL: Z Panią Zofią Rydet spotkałem się na wystawie *Biennale Krajobrazu*. Nie przypominam sobie dokładnie, ale to był już chyba rok siedemdziesiąty dziewiąty albo osiemdziesiąty, ponieważ na tym biennale zostały pokazane fragmenty moich prac pt. *Kakoniń'78*. Na podstawie tych prac przyjęto mnie do Związku Polskich Artystów Fotografików, więc to musiało być po siedemdziesiątym ósmym roku. Paweł Pierściński zaproponował mi, żebym Panią Rydet oprowadził po terenach Kielecczyny. Spotkał mnie właśnie na tym otwarciu wystawy i zapoznał z Panią Zofią Rydet. Chodziło o fotografie podobne do fotografii socjologicznej – starych chałup i ludzi, którzy w nich mieszkają. To było nasze pierwsze spontaniczne spotkanie. Pani Zofia pokazała tam zdjęcia, ale z innych terenów, a ja właśnie wiejską fotografię socjologiczną.

T.F.: *A dlaczego Paweł Pierściński pomyślał o Panu w związku z pomysłem oprowadzania Zofii Rydet?*

H.P.: Od 1964 roku pracowałem w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach¹ na stanowisku kierownika pracowni fotograficznej. Przyszedł taki okres, że w mieście zaczęto mówić o powstaniu Muzeum Wsi Kieleckiej. Zadanie to zostało zlecone profesorowi Reinfussowi² z Krakowa, a ja przez siedem lat brałem udział w fotografowaniu całego województwa świętokrzyskiego do dokumentacji Muzeum Wsi Kieleckiej. To był dziesięcioosobowy zespół, który co roku wyjeżdżał w teren na dwa tygodnie i prowadził badania o różnorodnej

1 Obecnie Muzeum Narodowe w Kielcach.

2 Roman Reinfuss (1910–1998), etnograf, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, autorytet naukowy w zakresie sztuki ludowej w Polsce, autor pionierskich publikacji na tym obszarze, m.in. o etnografii krajów karpaccich, Łemkach i góralach.

tematyce, a ja musiałem to wszystko fotografować. Poznałem budownictwo, obyczaje ludzi, wystroje wnętrz. Poza tym wystawiałem też wielokrotnie swoje zdjęcia etnograficzne, na przykład młyny, wiatraki. Paweł Pierściński zawsze uważał, że jako fotograf posiadam wiedzę etnograficzną z terenu województwa kieleckiego, dlatego uznał, że mogę pomóc Pani Zofii Rydet.

T.F.: *Jak wiele było tych wspólnych wypraw z Panią Zofią Rydet?*

H.P.: Nie było ich dużo, ale były bardzo intensywne. Jeden dzień. Od godziny ósmej do dwudziestej woziłem ją samochodem i pokazywałem okolicę. Przejechaliśmy dwieście kilometrów. Pewne rzeczy, które jej pokazywałem fotografowała, a pewne tylko odnotowywała. Głównie interesowały ją wnętrza mieszkań, ludzie tam żyjący i ich obyczaje. Czasem spotykaliśmy bardzo ładne drewniane chałupy, kryte strzechą, ale nie można było do nich wejść, bo nikogo w nich nie było lub nie chcieli nas przyjąć, więc ona sobie zapisywała w notesie miejscowość i numer domu. W jednej miejscowości, pamiętam, była osoba, która pozwoliła się Pani Rydet sfotografować i wejść do środka. To było w Gęsicach koło Łagowa. To była bardzo ciekawa sytuacja w tym domu, bo to była chałupa, wnętrze stare, zabytkowe, a w środku telewizor. Jak to wyglądało! To dla Pani Rydet było perełką. A drugi taki ciekawy temat, który fotografowała i poświęciła mu dosyć dużo czasu, spotkaliśmy nad Łagoźnicą. Była tam kobieta, piorąca w tej rzece jeszcze kijanką. Pierwszą miejscowością, jaką pokazałem Pani Zofii Rydet, był Kakonim, gdzie robiłem swoje zdjęcia do Związku. Tam były niesamowite studnie, które ona, zdaje się, sfotografowała, i dzwon. Dzwon w środku miejscowości, ostrzegający przed burzami i odganiający burze. To jest miejscowość pod Łysą Górą, więc tam często zbierają się chmury, występują burze i gradobicia. W Daleszycach pokazałem jej ulicówkę – jedyną zachowaną po wojnie ulicę w tej miejscowości, wzdłuż której stoją domy mające wyjście wyłącznie na tę ulicę. W Rakowie – największy rynek na wsi, szkołę ariańską i tamtejszą bibliotekę. Odwiedziliśmy też Celiny, małą miejscowość przy puszczy i tam chodziło o wnętrza chałup budowanych przez samych drwali i cieśli. We wsi Chańcza pod Rakowem pokazałem Pani Zofii, bo ją to bardzo zainteresowało, piec chlebowy, który służył całej wsi. Chleb się piekł w jednym piecu w środku wsi. Jedyny taki przypadek, który spotkaliśmy podczas badań.

T.F.: *Pan przygotował cały plan tej wycieczki, tego objazdu, a czy Zofia Rydet miała jakieś sugestie? Czy mówiła, czego poszukuje, co by chciała zobaczyć?*

H.P.: Tak, tak. Mówiła mi, jaki temat mam jej pokazać: czy chałupy strzechą kryte, czy gontem, budowane na obłap, czy na słup, i znając okolicę, od razu tam jechałem.

T.F.: *Jak rozumiem, Zofia Rydet od razu Panu powiedziała, że szuka tych starych chat?*

H.P.: Tak. A czasem ja dopowiedziałem coś, czego ona nie знаła, tak jak z tym piecem chlebowym i była zachwycona.

T.F.: *Jak Pan wspomina już sam kontakt Zofii Rydet z ludźmi, jak przebiegało wchodzenie do ich domów?*

H.P.: Pani Rydet była bardzo miła, uprzejma. Nie miała żadnych problemów w kontaktach z ludźmi. Potrafiła najpierw z nimi porozmawiać, a później prosiła, czy może zrobić zdjęcie. Nie występowała jako fotograf, który na siłę chce wykonać swoją pracę. I wszyscy jej pozwalali. Bardzo kulturalnie. Nie było problemów, choć różnych się spotykało.

T.F.: *A czy był Pan świadkiem takiej sytuacji, kiedy ktoś jednak odmawiał, mówił: „Nie chcę tych zdjęć, nie chcę otwierać domu przed ludźmi, których nie znam”?*

H.P.: A tak, byli i tacy. Niektórzy nie pozwolili. Pani Rydet nie nalegała, są różni ludzie na wsi. Boją się – czy to fotografowania, czy tego, jakie z tego wynikną konsekwencje. W tamtych czasach było różnie. Było i tak, że czasem nas przeganiano i to z krzykiem. Awantury się zdarzały. Jeśli jakaś osoba nie chciała nas wpuścić do domu, to nie wpuszczała i spokojnie odchodziliśmy. Pani Rydet sobie notowała wszystko: gdzie, jaki dom. A co dalej z tym zrobiła, to ja nie wiem.

T.F.: *Właśnie miałem o to zapytać, czy ona wróciła później do tych miejsc?*

H.P.: Nie wiem. Nie, chyba nie. To było jedyne moje spotkanie z Panią Zofią Rydet. Mieliliśmy się jeszcze spotkać, ale jakoś nie wyszło. Jedyne co zostało po spotkaniu, to list z podziękowaniami za tak miłą współpracę w terenie i za pokazanie tak wielkiej biedy, bo takiej jeszcze nie znała.

T.F.: *A czy jakieś odbitki Panu przysłała z tego pobytu?*

H.P.: Nie.

T.F.: *A nie widział Pan tego materiału?*

H.P.: Nie. Nie widziałem nic.

T.F.: *Czy miał Pan wrażenie, że ona na przykład wyraźnie szuka biedy na wsi?*

H.P.: Jej głównie, jak zrozumiałem, chodziło o sposób życia ludzi na wsi, jakieś sprawy socjologiczne, o nie wypytywała, ale dla mnie to było normalne, bo podobne pytania pojawiały się ciągle w badaniach dla Muzeum Wsi Kieleckiej. Znając więc te zagadnienia, pokazywałem jej, w którym miejscu, ale ją interesowała tylko ta wschodnia część Kielecczyny. Od Gór Świętokrzyskich na wschód i trochę na południe. Inne tereny ją nie interesowały.

T.F.: *A wie Pan, jakim aparatem ona się wtedy posługiwała?*

H.P.: Małoobrazkowym. Canonem lub Nikonem?³ W tej chwili nie pamiętam. Ja fotografowałem Pentaconem Sixem⁴, a ona małoobrazkowym. Mówiła, że za ciężko jest dla niej z dużym aparatem. Używała też maleńkiej lampki błyskowej. Czasem ją ręką trzymała, bo lampa była taka na kabelku, a drugą ręką naciskała spust migawki. Poprosiła, żeby tę panią siedzącą przy telewizorze sfotografować, to ja też ją sfotografowałem.

T.F.: *A czy po tym spotkaniu, Pan śledził później jej twórczość?*

H.P.: Pamiętam jej zdjęcia opublikowane w miesięczniku „Fotografia”⁵ z tak zwanego cyklu *Znaki drogowe*. Ona opowiadała mi o tym w czasie podróży, te znaki montowała specjalnie. Robiła fotomontaże.

T.F.: *Pamięta Pan rozmowy z Zofią Rydet?*

H.P.: Tak, była bardzo rozmowna. Rozmawialiśmy cały czas, gdy jechaliśmy, ale o czym dokładnie, to w tej chwili nie powiem. Na pewno o jej fotografiach, o socjologicznej fotografii wsi świętokrzyskiej, kieleckiej.

T.F.: *Tak, mieli Państwo wspólny temat.*

H.P.: Tak. Ona bardzo chciała dzięki mnie poznać te tereny. Gdyby Paweł Pierściński mnie nie zaproponował tego oprowadzania, to Pani Zofia Rydet nie trafiłaby do tych chałup, które jej pokazałem, bo to były już perełki wybrane dla niej. Takie, które ona chciała sfotografować. Stare budownictwo, wewnątrz stare, nieruszone, nie w nowoczesnym wystroju i stare osoby.

T.F.: *Czy w tym Państwa zwiedzaniu interesowały ją też inne domy, czy tylko te stare?*

H.P.: W czasie naszych podróży innego budownictwa nie fotografowała i nie pytała o nie. I tak miała dużo materiału. Przy jednej chałupie, nawet gdy do niej nie wchodziliśmy, zatrzymywała się, obchodziła ją, fotografowała, chciała uchwycić charakter budowli. I wychodziło dwadzieścia, trzydzieści zdjęć. A było dużo tych obiektów. Intensywny dzień. Jedyny odpoczynek mieliśmy wtedy, gdy zaprosiłem Panią Rydet w Łagowie na obiad, a poza tym cały czas w terenie.

T.F.: *Czy wyjaśniała, dlaczego ją to interesuje, skąd u niej się pojawił ten pomysł?*

H.P.: Nie. Raczej rozmawialiśmy o tym, co już zobaczyła i o kolejnych rzeczach,

3 Canon, Nikon – rodziny modeli japońskich aparatów małoobrazkowych typu *single-lens reflex* (SLR), 35 mm film perforowany, 24x36 mm klatka, ułożone poziomo wzdłuż taśmy.

4 Pentacon Six – tzw. lustrzanka jednoobiektywowa, aparat średnioformatowy na błonę zwojową o szerokości 6 cm. Klatki kwadratowe – 6x6 cm, 12 (typ 120) lub 24 (typ 220), ułożone poziomo wzdłuż taśmy.

5 „Fotografia” – miesięcznik wydawany przez Wydawnictwo Arkady od lipca 1953 do grudnia 1974 roku, od stycznia 1975 zastąpiony przez „Foto. Magazyn Fotograficzny” (miesięcznik) i kwartalnik „Fotografia”.

które miałem jej pokazać. Tak przebiegała ta rozmowa. Komentowaliśmy na bieżąco to, co oglądała, na przykład ten wielki rynek w Rakowie, gdzie były takie małomiasteczkowe budynki, a przy ulicy domy rolników, stare chałupy. Coś unikalnego i wielka różnorodność.

T.F.: *Czy Zofia Rydet była postacią charyzmatyczną?*

H.P.: Nie, rozmowa była luźna i miła, toczyła się naturalnie. Nie dało się odczuć, że ona jest doświadczoną artystką z zasługami. Nie było z jej strony wywyższania się.

T.F.: *Ale czuło się, że to jest osobowość?*

H.P.: O, tak. Była bardzo przyjemna, kulturalna, z osobowością. Wtedy jednak chciałem tylko spełnić wolę Pana Pawła Pierścińskiego, a zarazem zaspokoić ciekawość Pani Zofii Rydet w związku z tematem, który chciała poznać. Nie wiem jednak, czy spełniłem, czy nie – materiałów nie widziałem i nie miałem z nią później kontaktu.

HENRYK PIECZUL (ur. 1941), fotografii uczył się w latach 1957–1960 jako laborant w zakładzie kieleckiego fotografa Zygmunta Hamerskiego. Kursy fotograficzne ukończył w Poznaniu. Samodzielnie, już zawodowo, fotografią zaczął zajmować się od 1960 roku. W latach 1964–1988 kierował pracownią fotograficzną w Muzeum Świętokrzyskim, tam wyspecjalizował się w fotografii dokumentacyjnej, wykonując zdjęcia różnych obiektów muzealnych. W pracy tej poznał i z powodzeniem stosował specjalistyczne technologie fotograficzne, m.in. ultrafiolet i podczerwień, oraz ukształtował własne rozumienie znaczenia perfekcji warsztatowej, która na stałe jest obecna w jego twórczości artystycznej. W 1973 roku zadebiutował na *III Biennale Krajobrazu Polskiego* w Kielcach i odtąd stał się jednym z twórców tzw. kieleckiej szkoły krajobrazu, stawiającej sobie za cel realistyczny „portret ziemi”. Fotografując w tej poetyce, uczestniczył w kilkudziesięciu wystawach krajowych i kilkunastu zagranicznych. Od 1979 roku członek rzeczywisty Związku Polskich Artystów Fotografików. Fotografował głównie w technice czarno-białej, później poszerzając stosowane technologie o kolor. Jego prace zostały opublikowane w dziesiątkach wydawnictw prezentujących kieleckie środowisko fotograficzne, m.in. albumach: *Kieleckie krajobrazy* (1983) i *Sztuka Ziemi Kieleckiej – Fotografia* (1997) oraz w wydawnictwach naukowych, turystycznych, periodykach i prasie. Wielokrotnie nagradzany, honorowany medalami i przyjmowany w poczet członków elitarnych stowarzyszeń, m.in. honorowe członkostwo Francuskiego Muzeum Fotografii w Bièvres k/Paryża (1982), także I nagroda i złoty medal Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce na *VII Biennale Krajobrazu Polskiego* (1981). W 1980 roku otrzymał stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki. Odznaczony m.in. Brązowym Krzyżem Zasługi oraz odznaką „Zasłużony Działacz Kultury”.

ZOFIA RYDET W MOICH WSPOMNIENIACH

Rozmowa zarejestrowana 25 stycznia 2017

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Józwiak

KRZYSZTOF JURECKI: Zofię Rydet po raz pierwszy widziałem w 1984 na otwarciu wystawy *Nurt intelektualny w sztuce polskiej* w Lublinie. Tą galerią kierował Andrzej Mroczek, za część fotograficzną odpowiadał Józef Robakowski¹, za *performance* Zbigniew Warpechowski². Wystawa była wyjściem z konceptualizmu lat 70. i początku 80., zaprezentowano wtedy m.in. fotografię Warsztatu Formy Filmowej³, wśród uczestników pojawił się także Zygmunt Rytka⁴. Zofia Rydet miała tam krótkie wystąpienie i z pewnego rodzaju niepokojem powiedziała, że ona nie pasuje do grona neoawangardy. Świadczyło to też o jej skromności, ponieważ jej działania, *Zapis socjologiczny* dotyczył czegoś innego. Wcześniej czytałem o Zofii Rydet w „Fotografii”⁵, gdzie redaktorami byli między innymi Urszula Czartoryska⁶ i Jerzy Busza⁷. Tam twórczość Zofii Rydet przewijała się wielokrotnie. Czartoryska pisała tam o Zofii Rydet na przykład w 1968 przy

1 Józef Robakowski (ur. 1939), jeden z najwybitniejszych polskich artystów multimedialnych. Por. biogram na s. 262.

2 Zbigniew Warpechowski (ur. 1938), artysta sztuki *performance*, współzałożyciel międzynarodowej grupy The Black Market.

3 Warsztat Formy Filmowej – grupa awangardowa założona w początku lat 70. XX wieku m.in. przez Józefa Robakowskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Andrzeja Różyckiego, Zbigniewa Rybczyńskiego, Pawła Kwieka, przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

4 Zygmunt Rytka (1947–2018), artysta intermedialny, członek ZPAF, tworzył w zakresie fotografii, sztuki wideo i instalacji, zajmował się również filmem eksperymentalnym.

5 „Fotografia” – miesięcznik wydawany przez Wydawnictwo Arkady od lipca 1953 do grudnia 1974 roku, od stycznia 1975 zastąpiony przez „Foto. Magazyn Fotograficzny” (miesięcznik) i kwartalnik „Fotografia”.

6 Urszula Czartoryska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce współczesnej, w tym fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, kierownik Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

7 Jerzy Busza (1947–1997), krytyk i teoretyk sztuki, autor książek i artykułów głównie dotyczących fotografii, aktywny uczestnik licznych sympozjów, prelekcji o tematyce fotograficznej.

okazji wystawy *Fotografii Subiektywnej*. Nazwisko Zofii Rydet było więc już bardzo ważne, kiedy na przełomie lat 70. i 80. zaczynałem poważniej interesować się fotografią. Po skończeniu studiów w 1985 rozpocząłem pracę w Muzeum Sztuki w Łodzi, właśnie u Urszuli Czartoryskiej, niebawem zaczął tam też pracę Lech Lechowicz⁸. Właściwie Urszula Czartoryska zaproponowała, że powinienem pojechać do Gliwic, umówić się z Jerzym Lewczyńskim⁹ i Zofią Rydet i dokonać poważnego zakupu prac do Muzeum Sztuki w Łodzi. Tak też się stało, tylko nie jestem pewien, czy na pewno to był rok 1986, można by to sprawdzić w komisji zakupów, minęło bowiem 30 lat. W każdym razie zadzwoniłem, umówiłem się, pojechałem, byłem w jej mieszkaniu, ona pokazała mi to, co było w odbitkach i wybrałem około 30 prac, czyli dość dużo. Wcześniej było tylko kilkanaście prac Zofii Rydet w Muzeum. Wybrałem całości, bo tak się powinno wybierać dla muzeum, pierwsze prace, czyli te, z którymi ona pojawiła się około roku 1954/1955 na ogólnopolskim forum w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym. Jedna z tych prac jest reprodukowana z innymi w katalogu jej wystawy retrospektywnej w 1999 roku.

Pamiętam Zofię Rydet z 1985 jako osobę pewną siebie, ale w dobrym znaczeniu tego słowa, pewną pracy, którą wykonała, bo czasami zdarza się, że fotografo- wie wątpią, nie są przekonani do tego, co zrobili. Natomiast ona wiedziała, że jest na określonej drodze artystycznej. Tutaj można dodać, drodze chrześcijańskiej albo nawet jeszcze sprecyzować, katolickiej. W tym czasie widziałem, że brała udział w najważniejszych manifestacjach sztuki niezależnej, np. w Poznaniu. Pamiętam jej wystawę z roku 1986 w galerii *Nawa świętego Krzysztofa*¹⁰, bardzo ciekawa inicjatywa i jedna z ważniejszych wystaw, jakie miały tam miejsce. Od tego czasu spotykałem Zofię Rydet na różnego rodzaju sympozjach. Dwukrotnie takie sympozjum odbywało się w Skokach, w 1985 lub 1986 roku. To były spotkania organizowane przez Krystynę Łyczywek¹¹ bodajże pod tytułem

8 Lech Lechowicz (ur. 1952), historyk i teoretyk fotografii oraz nowych mediów. Autor licznych publikacji, kurator wielu wystaw w tym międzynarodowych, por. biogram na s. 248.

9 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*. Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

10 Galeria sztuki mieszcząca się w nawie kaplicy św. Krzysztofa w kościele oo. Jezuitów w Łodzi przy ul. Sienkiewicza 60; także grupa artystów i krytyków wydających pismo o tej samej nazwie (1985–1986), działająca w latach 1985–1989.

11 Krystyna Łyczywek (ur. 1920), fotografka, członek honorowy ZPAF, olbrzymi dorobek wystawienniczy, łącznie ponad 300 wystaw indywidualnych i zbiorowych, w tym wiele poza Polską. Uznanie przyniosła jej działalność publicystyczna i krytyczna, jest autorką wielu znaczących

Fotografia Polska na ziemiach odzyskanych. Tam Zofia Rydet miała referaty, tam również przyjeżdżał Lewczyński. Potem pamiętam Zofię Rydet z wystawy *Polska Fotografia Intermedialna lat 80-tych*¹² w Poznaniu w 1988 roku. Wystawa ta miała pokazać kontynuację wątku awangardowego jako odwołanie do wystawy *Fotografowie poszukujący*¹³. I faktycznie byli tam właśnie tacy ludzie jak Robakowski, Zygmunt Rytko, Wojciech Bruszewski¹⁴ czy przedstawiciele grupy „Łódź Kaliska”. Pamiętam, że Bruszewski jest w katalogu, ale nie dał pracy na wystawę. Tam miała miejsce dosyć zabawna sytuacja z udziałem Zofii Rydet. Bardzo rozrabiała „Łódź Kaliska”¹⁵ i Adam Rzepecki, kiedy wracaliśmy do stołów, siadł obok Zofii Rydet i przekonywał ją, że „Łódź Kaliska” przejmie ZPAF¹⁶, że Marek Janiak albo ktoś z nich będzie prezesem i oni zrobią w końcu porządek w fotografii polskiej. Powiedział to tak poważnie i sugestywnie, że Zofia Rydet ostatecznie w to uwierzyła, tak była przestraszona tą rozrabiającą grupą.

W 1990 roku odbyła się jej wystawa w łódzkiej Galerii FF¹⁷. Zofia Rydet była już wtedy bardzo chora, przypominam sobie taką sytuację, że miała kłopoty z chodzeniem i wznoszono ją na fotelu. Wreszcie pamiętam ostatni moment z jej życia, to była chyba jej ostatnia wystawa w muzeum w Gliwicach w 1995 roku, czyli na dwa lata przed śmiercią. Przysłała mi zaproszenie wypisane takim drżącym pismem, że „bardzo chciałabym, żeby Pan przyjechał na otwarcie tej wystawy...”. Mam to zaproszenie do dzisiaj, nie mogłem pojechać i teraz żałuję. To były inne czasy, było daleko, nie miałem samochodu, ale to by znaczyło, że jeżeli odręcznie na zaproszeniu napisała, to chyba liczyła się z moim zdaniem. Ile takich ręcznie napisanych zaproszeń można przygotować...

W latach 90. napisałem duży artykuł do „Exitu” pod tytułem *Zofia Rydet – niekwestionowana wielkość*¹⁸. Tam podzieliłem jej twórczość na dwie możliwości działania. Jedna to dokument fotograficzny i działanie na kanwie fotografii, a druga odwoływanie się do sztuki modernistycznej, a potem zbliżanie się nawet

publikacji, w tym książek.

12 Kuratorami wystawy byli: Stefan Wojnecki, Wojciech Makowiecki.

13 Wystawa: *Fotografowie Poszukujący*. Galeria Współczesna, Warszawa 1971.

14 Wojciech Bruszewski (1947–2009), członek ZPAF, członek Grupy „Zero-61”, związany ze sztuką awangardową, współzałożyciel Warsztatu Formy Filmowej.

15 Awangardowa grupa artystyczna „Łódź Kaliska” założona w 1979 r., należą do niej: Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik i Andrzej Wielogórski.

16 Związek Polskich Artystów Fotografików, istnieje od 1947 roku.

17 Zofia Rydet. „Nieskończoność dalekich dróg”. „Zapis socjologiczny” 1978–1990, Galeria FF (Forum Fotografii), Łódzki Dom Kultury, Łódź 1990.

18 „Exit” 1993, nr 3.

do postmodernizmu, bo stosowała różnego rodzaju fragmentaryczne piękne cytaty, wykorzystując prace innych. Napisałem, że ta druga metoda wydaje mi się mniej ważna i w jej przypadku mogą powstawać prace zbliżające się do kiczu. Wiem, że ona to czytała i komuś powiedziała, że bardzo się zbulwersowała użyciem takiego porównania, ale z dzisiejszej perspektywy bym powiedział, że miałem rację. Bardzo często prace właśnie postmodernistyczne, które łączą różnego rodzaju stylistyki, operują różnego rodzaju materiałem, czyli np. Zofia Rydet umieszczała sfinksy i obok nich rozebraną dziewczynę, której osoba była bardziej stylistycznym nawiązaniem do codziennego życia. Połączenie w tym wypadku sztuki czy kultury starożytnego Egiptu z rzeczywistością polską w takim FIAP-owskim¹⁹ wydaniu musi być przynajmniej lekko kiczowate, nie ma siły, żeby inaczej wybrnąć z tego tematu.

T.F.: *Wróćmy jeszcze do spotkania w sprawie zakupu prac.*

K.J.: Zofia Rydet rozłożyła kilkaset zdjęć, to była dość duża ilość, czasem sugerowała pewne wybory, mówiąc na przykład, że to była praca nagrodzona na jakimś konkursie. Wtedy to było ważne dla niektórych, dzisiaj zresztą też, bardzo wielu fotografików czy członków ZPAF-u chciało należeć czy zdobywać medale federacji FIAP. Dla mnie ani wtedy, ani dzisiaj nie ma to żadnego znaczenia. Te medale, dyplomy FIAP-owskie to jest taka organizacja zrzeszająca amatorów fotografii i za jakieś tam salony dostaje się punkty, potem zbiera się medale. Zofia Rydet jeszcze do tego była przekonana. Myślę, że potem już nie, ale jeszcze w latach 80. funkcjonowało takie przywiązanie do FIAP-u. Zofia Rydet nie była absolutnie osobą narzucającą swoje przekonania.

Czartoryska mówiła, że zawsze trzeba kupować początek twórczości, potem te najważniejsze dokonania, żeby to nie była wyizolowana twórczość. Wśród zakupów był oczywiście również *Zapis socjologiczny*. Bardzo żałuję, że Muzeum Sztuki straciło okazję późniejszego zakupu. Po wystawie Zofii Rydet w 1999 namawiałem, aby wszystkie te prace zostały w Łodzi. Wtedy jeszcze nie było Fundacji im. Zofii Rydet, tylko spadkobiercy. Namawiałem wtedy dyrektora Mirosława Borusiewicza na duży zakup, bo to wszystko mieliśmy na miejscu, ale niestety do tego nie doszło. Muzeum Narodowe we Wrocławiu wtedy dokonało zakupu po tej wystawie, bo współpracowało ono przy jej organizacji. Oni kupili *Suitę śląską*, czyli te ostatnie prace w ilości kilku sztuk.

19 Chodzi o estetykę propagowaną przez prestiżową organizację FIAP (fr. *Fédération Internationale de l'Art Photographique*), [Międzynarodową Federację Sztuki Fotograficznej]; pośród Polaków, tytuł *Artiste FIAP* (AFIAP) uzyskała także Zofia Rydet.

T.F.: *Jak Pan ocenia znaczenie „Zapisu...”?*

K.J.: W 1993 w „Exicie” opublikowałem obszerną analizę *Zapisu socjologicznego*²⁰. Uważałem już wtedy, i tak chyba napisałem, że to jest jej największe dokonanie fotograficzne. Myślę, że w interpretacji *Zapisu...* jest jeszcze wiele różnych zagadek: dlaczego ona to na przykład składała po 4 i naklejała na planszę; dlaczego taka forma monumentalizmu, nawet można powiedzieć pewnej takiej freskowości? Tak niektórzy fotografowie wystawiali prace konceptualne. Ona w 1979 roku brała udział w wystawie fotografii polskiej zorganizowanej w Nowym Jorku przez ZPAF i wiem, że wraz z Lewczyńskim była w MoMA²¹. Tam cały czas jest pokazana kolekcja fotografii od XIX wieku aż do współczesności i myślę, że jakieś źródła czy inspiracje tam się pojawiły, każdy wiedział wtedy, że to jest najważniejsze muzeum. Zaraz później czy w tym samym czasie zaczęła robić *Zapis...*

Źródłem inspiracji dla tworzenia *Zapisu...* mogły być zatem prace FSA²², ze względu na taki monumentalizm, wielki projekt, realizowany przez lata, który ma ileś tysięcy negatywów i pozytywów. Myślę, że w MoMA mogła widzieć także cykl *Cyganie* Josefa Koudelki²³. W nim pojawiają się właśnie takie ujęcia, w których Cyganie fotografowani są na tle mieszkań, siedzi pojedyncza osoba albo małżeństwo, a na ścianach wiszą różnego rodzaju obrazki religijne. Te zdjęcia są bardzo podobne do *Zapisu...*, do czego doszedłem niedawno. Ostatecznie jest to jeden z najbardziej znanych cykli na świecie, a nawet można by powiedzieć, że nikt lepszego nie zrobił na tematy Cyganów. Nikt, mimo że jest bardzo wiele prób w całej Europie, bo to jest jedna z najtrudniejszych materii.

W kilku tekstach Andrzej Różycki²⁴ pisze, że tytuł jest zły, że ten cykl nie powinien się nazywać *Zapis socjologiczny*, że inne tam były pomysły, a ostatecznie

20 W artykule *Niekwestionowana wielkość*, „Exit” 1993, nr 3, tekst zawiera obszerną analizę *Zapisu socjologicznego*, por. przypis 18.

21 Wspomniana tu wystawa *Fotografia polska 1839–1979* odbyła się w International Center of Photography w Nowym Jorku w 1979 roku, przeniesiona później do Museum of Contemporary Art w Chicago. MoMa – Museum of Modern Art w Nowym Jorku, założone w 1929 roku jedno z najważniejszych muzeum sztuki nowoczesnej na świecie, od 1940 r. posiada wyspecjalizowany dział fotografii.

22 FSA – Farm Security Administration, program realizowany w USA przez rząd F.D. Roosevelta w II poł. lat 30. XX wieku, którego zadaniem było zwalczanie kryzysu gosp.; grupa wynajętych fotografów, m.in. W. Evans, B. Shahn, A. Rothstein i D. Lange, dokumentowała sytuację społeczną na prowincji; powstała fotografia zaangażowana, która z czasem zmieniła funkcję z dokumentacyjnej na estetyczną.

23 Josef Koudelka (ur. 1938), czeski fotograf prasowy i reportażysta działający we Francji, członek agencji Magnum, laureat wielu prestiżowych nagród z dziedziny fotografii.

24 Andrzej Różycki (ur. 1942), por. przypis 37 na s. 138.

Czartoryska to wymyśliła²⁵. Tylko Andrzej Różycki powinien pamiętać, że stylu gotyckiego nie stworzyli Goci. Chce przez to powiedzieć, że jest bardzo wiele nazw w historii sztuki, w historii fotografii, które nie odpowiadają całkowicie przedstawianej rzeczywistości, powiedziałbym nawet, że nazwy te pojawiają się przypadkiem. Najwyraźniej ta nazwa odpowiadała Zofii Rydet, bo gdyby było inaczej, to w którymś momencie by ją zmieniła. Czasami tak bywa, pamiętam, że na przykład prace Josepha Beuysa²⁶ na początku nosiły jakiś tytuł jako projekty, a kiedy on je zrealizował, zmieniał trochę tytuł, to jest normalna rzecz. W tym wypadku na pewno nazwa odpowiadała Zofii Rydet, w przeciwnym razie powiedziałyby to na jakimś sympozjum albo wręcz zmieniłyby ten tytuł.

Trzeba pamiętać, że Zofia Rydet z *Zapisu socjologicznego* wyprowadziła kilka mniejszych cykli: *Obecność*, *Okna*, *Mit fotografii*. Mnie się podoba, że w jej przypadku te cykle są autentyczne, np. w kontekście religijności. To nie była taka religijność, która by się narzucała lub była czymś sztucznym, ale chodziło o autentyczne zjawisko, tak to interpretuję. Ona była osobą religijną i uważała, że jej wypowiedź w dużej mierze powinna podejmować ten problem, ale to widać w tym tekście, który ona pod koniec życia napisała o fotografii, przygotowanym właśnie po raz pierwszy do katalogu w Gliwicach 1995, a później drukowanym też przez Muzeum Sztuki w Łodzi. O tym też mówi w filmie Andrzeja Różyckiego²⁷, że fotografia ma pomagać w przejściu do innego świata czy do innej rzeczywistości. To jest oczywiście przekonanie, które można łączyć z dziewiętnastowieczną funkcją fotografii, można łączyć generalnie z funkcją sztuki od paleolitu do XIX wieku, że sztuka miała być *ars moriendi*, przygotowaniem do dobrej, odpowiedniej śmierci i myślę, że ona to w bardzo ciekawy artystyczny sposób przedstawiła, w którym jest też element modernistyczny. To nie jest fotografia tradycyjna, pomimo że widać w niej odwołania do tradycji dokumentu fotograficznego. Na *Zapis socjologiczny* patrzymy jak na zjawisko nowoczesności. Ostatecznie nie odwoływała się do Bułhaka²⁸ i do piktorializmu, tylko właśnie korzystała

25 Więcej na ten temat: U. Czartoryska, *Zofia Rydet, „Zapis Socjologiczny”*, [w:] *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, tom 3, Gdańsk 2006 oraz J. Busza, *Krótką refleksja na temat fotografii socjologicznej*, [w:] tegoż, *Wobec odbiorców fotografii*, Warszawa 1990.

26 Joseph Beuys (1921–1986), niemiecki artysta, jeden z najważniejszych twórców II połowy XX wieku. Zakres jego aktywności artystycznej rozciąga się od rysunku i rzeźby, po *performance*. Niezwykle bogata w skali światowej aktywność wystawiennicza.

27 *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A. D. 1989*, prod. WFO, reż. Andrzej Różycki, 1989 r.

28 Jan Brunon Bułhak (1876–1950) – nestor polskiej fotografii, filozof i teoretyk fotografii, twórca koncepcji fotografii ojczystej (Polska Fotografia Ojczysta, wyd. I Poznań 1939), zwolnen-

z takiego nowoczesnego języka, adaptując go do własnych celów artystycznych. Brak tego tradycyjnego szlif u niektórych przeszkadzał, rozmawiałem na przykład z Jerzym Olkiem²⁹, który nie cenił jej twórczości, bo uważał, że odbitki jej są złej jakości technicznej. Zaraz po jej śmierci miałem możliwość przeglądania w Rabce jej archiwum. Było tam parę tysięcy odbitek. Jeżeli część z nich nie spełnia warunków jakiejś takiej bardzo dobrej technicznie fotografii, to dla mnie jednak jest to kryterium trzeciorzędne. W tym zespole prac, który oglądałem, były też wyśmienite odbitki. Nawet do pewnego czasu było to tajemnicą, że ona dawała część negatywów, by robiono jej odbitki, co jest normalną procedurą, stosowaną wcześniej, później i do tej pory nawet to się robi.

T.F.: *Poruszył Pan temat jej religijności.*

K.J.: Myślę, że jej religijność połączona jest z poszukiwaniem jakiejś prawdy o człowieku. Nie chodziło tylko o samą religijność, ale o pytanie: czym jest starość, jak wygląda bieda? Ona wierzyła w to i jestem o tym przekonany, że te fotografie, utrwalenie tego na negatywie czy na pozytywie, spowodują... No właśnie, co spowodują? Można by powiedzieć, że istnieje to materialnie jako negatyw, jako odbitka pozytywowa, ale wytwarza się również jakaś energia, patrzenie na te fotografie budzi emocje, tworzy przekazy, uczucia i to wszystko ma się zamienić w pomoc dla tych ludzi, czyli taki humanizm kryjący się za tym przekazem. Nie jest łatwo w dzisiejszych czasach uprawiać twórczość religijną. Adam Bujak³⁰ na przykład, który w latach 60. i na początku 70. miał świetne cykle religijne, moim zdaniem gdzieś się zupełnie zagubił. Oglądałem kilka lat temu jego wystawę w Muzeum Miasta Łodzi, nie dostrzegłem wtedy jednak osobiście w takiej fotografii nic interesującego. Natomiast praktycznie wszystkie zdjęcia Zofii Rydet o charakterze religijnym i te z *Zapisu socjologicznego* bronią się i są bardzo interesujące.

Myślę, że takim bardzo ważnym momentem dla religijności Zofii Rydet była wystawa w Poznaniu pt. *Polska fotografia intermedialna*³¹, gdzie przedstawiono

nik piktorializmu. Piktorializm – artystyczny nurt w fotografii od 1890, w Anglii do około 1917 roku. Zdjęcia nie mogą być mechaniczną rejestracją obrazu rzeczywistości, powinny być wyrazem indywidualnej wizji artysty.

29 Jerzy Olek (ur. 1943), artysta plastyk, tworzy prace z dziedziny fotografii i sztuki multimedialnej. Współtwórca fotografii ekspansywnej i medialnej lat 70. oraz fotografii elementarnej lat 80. Autor wielu publikacji teoretycznych.

30 Adam Bujak (ur. 1942), członek ZPAF i Royal Photographic Society w Londynie, laureat wielu nagród krajowych i zagranicznych, autor blisko 150 albumów publikowanych w kraju i za granicą, twórczość związana z szeroko pojmowaną problematyką kościoła katolickiego.

31 Wystawa *Polska Fotografia Intermedialna lat 80-tych*, por. przypis 12.

dużo prac konceptualnych. Ona pokazała tam *Obecność*³², czyli trójwymiarową formę, zrobioną na wzór czy w nawiązaniu do ołtarza gotyckiego z wizerunkiem Jana Pawła II. Dla mnie to była odwaga – jesteśmy w 1988 na wystawie o tradycji konceptualnej i ona pokazuje coś takiego chyba jako jedyna wśród ponad 80 osób. Co ciekawe, parę lat temu tę samą pracę pokazano w Krakowie, w Mocaku na wystawie, która miała krytykować papieża. Zwrócono na to uwagę, bo tak się nie powinno robić – użyto pracy historycznej przeciwko artyście wbrew jego intencji. Oczywiście muzea mają prawo do tego typu działań, tylko należy być bardzo ostrożnym, a szczególnie wtedy, gdy jest to muzeum państwowe, jeżeli dodatkowo robi się to jeszcze w Krakowie. Gdyby żyła Zofia Rydet, na pewno na to by się nie zgodziła i zabrała swoją pracę. To dla mnie było dziwne doświadczenie, dawniej czegoś takiego nie było, że manipuluje się bardzo pracami, że można pracę odwrócić, pokażemy ją w kontekście innych prac i dla wielu osób zniknie religijność i ktoś będzie myślał, że Zofia Rydet naśmiewała się z Jana Pawła II.

Zofia Rydet zrezygnowała z wystawy w Zachęcie, która była projektowana chyba na 1982/83 rok. Przyjęcie zaproszenia byłoby decyzją polityczną. Równocześnie brała udział we wszystkich najważniejszych wystawach Boguckiego³³. Ja napisałem takie opracowanie dla IPN-u *Polska fotografia niezależna 1976–1989* i tam sporą część zajmuje właśnie postawa Zofii Rydet jako przejaw niezależności. Szczególnie na te pierwsze wystawy z *Nieskończoności dalekich dróg* niemalże przemycano znak krzyża. Środowisko to było oczywiście inwigilowane, zdarzały się aresztowania, pobicia i wiem, że z Krakowa te zdjęcia przemycano, pamiętam, że nawet były rewizje na ulicach, w pociągu. W czasie podróży trzeba było mieć specjalną przepustkę na przejazd z miasta do miasta i sprawdzano co ma się w bagażu. Gdyby znaleźli zdjęcia religijne, to na pewno by zatrzymali. Nie ulega wątpliwości, że w 1983 roku jak najbardziej była to odwaga polityczna Zofii Rydet.

T.F.: *A inspiracje artystyczne?*

K.J.: Co ciekawe, ona mieszkała w tym samym mieście co Jerzy Lewczyński, ale oni nie zgadzali się koncepcyjnie. Lewczyński wielokrotnie mi o tym mówił, że prywatnie dyskutuje czy nawet kłóci się z Zofią Rydet na temat funkcji

32 Album *Obecność* ukazał się w 1988, z tekstem Józefy Hennelowej (ur. 1925; dziennikarka, publicystka).

33 Janusz Bogucki (1916–1995), historyk i krytyk sztuki, autor wielu książek dotyczących sztuki polskiej, w okresie stanu wojennego był jednym z organizatorów przedsięwzięć wystawiania dzieł w przestrzeniach kościelnych.

fotografii, że ich sposoby myślenia są zupełnie inne, ale mimo to jej pomagał. Pamiętam, że wielokrotnie trzymał ją za rękę, gdzieś wprowadzał, przyjeżdżali razem. Trzeba pamiętać, że już w latach 80. Zofia Rydet była staruszką i miała kłopoty z normalną egzystencją.

Pamiętam, że ona chyba była w Toruniu na 25-lecie Grupy „Zero-61”³⁴. Była też chyba na wystawie w Starej Kuźni³⁵ w 1968 roku, bo ona już wtedy знаła Andrzeja Różyckiego. Miała wystawę w Toruniu w 1968 roku. Napisano o tej wystawie w „Fotografii”³⁶. „Zero-61” było dla niej chyba interesujące, jeżeli pojechała na wystawę w Starej Kuźni. Myślę również, że był to jeden z najważniejszych impulsów dla Różyckiego, który mu wskazał kierunek jego drogi artystycznej.

Zofia Rydet była w bardzo dobrych kontaktach z Beksińskim³⁷. On bywał u niej na imieninach w Gliwicach w końcu lat 50., czytałem w korespondencji, jak sobie wspominali miłe rozmowy. Myślę więc, że coś Zofia Rydet poprzez takie czasami mocne działania w portrecie mogła też zaczerpnąć od Beksińskiego, który był bardzo inspirującą osobowością. Czytałem listy Beksińskiego z tego czasu, miał on niesamowicie szerokie horyzonty o literaturze, Kafka, Borges, wszystko o filmie, fotografii, surrealizmie. Jak myślę, nikt poza Dłubakiem nie miał takiego przygotowania intelektualnego do fotografii w Polsce jak Beksiński. Dziwna osobowość, ale na pewno wpłynęła intelektualnie i na Lewczyńskiego, i na pewno na Rydet.

Zapewne to środowisko również inspirował Alfred Ligocki³⁸, bo był on bardzo mocno związany z Gliwickim Towarzystwem Fotograficznym, pisał bardzo wiele tekstów i wspomagał tych ludzi, zresztą napisał książkę *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*³⁹. Myślę, że ten inspirujący wpływ miała także Czartoryska, jeździła do Gliwic, do Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego na spotkania dyskusyjne. Czy to była przyjaźń, czy inaczej to nazwać, trudno byłoby mi określić, ale na pewno łączyła je duża zażyłość.

34 Grupa „Zero-61” – założona w Toruniu, m.in. przez: Jerzego Wardaka, Józefa Robakowskiego, Andrzeja Różyckiego, Antoniego Mikołajczyka, Wojciecha Bruszewskiego, awangardowa grupa fotograficzna, działała w latach 1961–1969.

35 Opuszczona stara kuźnia w Toruniu, miejsce pierwszej wystawy Grupy „Zero-61”.

36 „Fotografia” – miesięcznik wydawany przez Wydawnictwo Arkady od lipca 1953 do grudnia 1974 roku, od stycznia 1975 zastąpiony przez „Foto. Magazyn Fotograficzny” (miesięcznik) i kwartalnik „Fotografia”.

37 Zdzisław Beksiński (1929–2005), por. przypis 10 na s. 144.

38 Alfred Ligocki (1913–1984), krytyk i historyk sztuki, autor kilkudziesięciu publikacji o sztuce, plastyce i fotografii oraz prac analitycznych i biograficznych.

39 Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1987.

Gdy byłem u niej w domu, Zofia Rydet pokazywała mi zdjęcie dziecka, które wykonała we Lwowie w latach 30., mówiąc: „o, ja już fotografowałam w latach 30.”. Nigdy później nie było ono pokazane, nie wiadomo też, czy te negatywy się zachowały, czy są jakieś odbitki. Krótko mówiąc, Zofia Rydet fotografowała już przed drugą wojną światową. Ważne też byłoby ujawnienie inspiracji fotografiami jej brata, Tadeusza. Są negatywy, są nawet odbitki, ale nikt nie opracował w formie wystawy lub tekstu krytycznego całej twórczości Tadeusza Rydeta. Zofia Rydet dała mi kiedyś dwie jego pocztówki z czasów wojny, robione na podstawie fotografii z Huculami, ale odbite już litograficznie, tam jest pieczętka, nie pamiętam już czy jedna, czy podwójna. Zofia Rydet miała bardzo duże przekonanie o wartości tych prac, nawet mnie namawiała, żebym coś napisał czy zainteresował się jego fotografiami jeszcze w latach 80. To na pewno jest jeden z kluczy do zrozumienia jej twórczości, to była jej najbliższa inspiracja fotograficzna.

T.F.: *Na koniec chciałbym jeszcze zapytać o losy twórczości Zofii Rydet.*

K.J.: Wiem, że po jej śmierci, jak mi mówili znajomi z Katowic, bardzo dużo rzeczy niestety wylądowało na śmietniku i dużo rzeczy od razu było rozprzedawanych, np. książki. Aparat Nikon, którym ona fotografowała, kupił Waldemar Jama. On był jedną z tych osób, które od razu po jej śmierci kupowały. Lewczyński mi mówił, że dosłownie ze śmietnika wyciągali jakieś rzeczy. To jest tak ważna osoba, że powinna mieć pokój w Muzeum w Gliwicach i w zasadzie jej mieszkanie powinno być zrekonstruowane, bo prawdopodobnie dla Gliwic ona i Lewczyński, może nawet dla całego tego regionu, to są dwie najważniejsze osoby w fotografii. Wyrzucenie meblościanki, książek, biurka jest straszną stratą. Byłoby pięknie, gdybyśmy mieli pokój Zofii Rydet w Muzeum w Gliwicach wraz z jej fotografiami, oryginalnymi książkami, ale to zadanie już nie do wykonania.

Wydaje mi się, że obok Jerzego Lewczyńskiego Zofia Rydet jest osobą najsilniej oddziałującą na fotografię polską. Jest wiele projektów, które przedstawiają ludzi młodych i starych na tle jakiegoś domostwa, przestrzeni, drzwi. Jest to bardzo ważne dziedzictwo, trzeba natomiast pamiętać, że Zofia Rydet z *Zapisu socjologicznego* wyprowadziła kilka mniejszych cykli *Obecność*, *Okna*, *Mit fotografii* i dla mnie na tym polega jej wielkość. Natomiast ci najczęściej młodzi fotografowie, którzy odwołują się do Zofii Rydet, czynią to w sposób jednowymiarowy. Z jednej strony bardzo się cieszę, że ona oddziałuje na młodych ludzi, ale z drugiej strony muszą oni pamiętać, że nie należy tego sposobu fotografowania wiernie powtarzać, tylko trzeba coś dodać, o sobie, o swojej generacji, o wiosce, o społeczności, w jakiej

się mieszka. Myślę, że w setkach, a może w tysiącach osób można by było znaleźć nawiązanie do Zofii Rydet. Zrobiła to, co chciała zrobić. Ona pewnie byłaby bardzo zdziwiona, że doszło do takiego wielkiego zainteresowania jej osobą i myślę, że to zainteresowanie będzie dalej narastało, a jego znaczenie zależy już teraz od inwencji fotografów.

KRZYSZTOF JURECKI (ur. 1960), doktor nauk humanistycznych, ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (1985) oraz studia doktoranckie w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk (1990–1993). Krytyk i historyk sztuki oraz kurator wielu znaczących wystaw głównie sztuki współczesnej, w tym fotografii. Zajmuje się historią fotografii i filmu awangardowego oraz grafiką i malarstwem, zwłaszcza w jego wersji fotorealistycznej. W latach 1985–2005 pracował w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie od 1998 r. kierował Działem Fotografii i Technik Wizualnych. Autor licznych publikacji dotyczących fotografii i sztuki współczesnej, m.in. książek: *Fotografia polska lat 80.*, Łódź 1989; (wraz z K. Makowskim) *Słowo o fotografii*, Łódź 2003; *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Łódź 2008; *Czas fotografii*, Wrzesnia 2009. Od 1987 r. publikował m.in. w pismach: „Arteon”, „Art&Business”, „Format”, „Fotografia” (1987–1989), „Krytyka Literacka”, „Obscura”, „Projekt”. Współpracował na stałe z czasopismem „Exit” (1990–2014) oraz kwartalnikiem „Fotografia” (2000–2010). Członek honorowy Związku Polskich Artystów Fotografików; członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Autor licznych publikacji na temat fotografii i historii sztuki. Uprawia aktywną działalność dydaktyczną, wcześniej w ASP w Łodzi, Poznaniu i Gdańsku, obecnie jest dziekanem Wydziału Artystycznego Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi (od 2018) oraz adiunktem w Katedrze Fotografii Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

SPACER Z WĘDROWCEM

Rozmowa zarejestrowana 27 stycznia 2017

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Józwiak – K.J.

KRZYSZTOF CICHOSZ: Mieliśmy rozmawiać o Zosi. Sięgnąłem pamięcią do początków mojego zainteresowania fotografią i mogę powiedzieć, że właściwie od pierwszych dni nazwisko Zofii Rydet oddziaływało na moją wyobraźnię. Tak się złożyło, że początki mojej działalności fotograficznej to koniec lat 70., dokładniej lata 1978–1979. W tym czasie ukazał się jeden z niewielu dostępnych na polskim rynku albumów fotografii artystycznej. To był *Świat uczuć i wyobraźni*¹ Zofii Rydet. Nie znając oczywiście personalnie autorki, jako zainteresowany fotografią kupiłem ten album i tyle razy, jak widzisz, był on oglądany i na różne sposoby przetwarzany, że nie sposób, by mi to nie utkwilo w pamięci. Zofię Rydet kojarzyłem zatem jako osobę, która ma bardzo poetyckie podejście do fotografii. Te fotomontaże są bardzo kobiece, bardzo ciepłe, ale z drugiej strony odnoszą się do bardzo życiowych, ludzkich spraw, do pewnych fundamentalnych problemów: miłość, tęsknota czy wręcz niektóre wątki dotyczą odejścia człowieka. Tak miałem w pamięci zakodowaną Zofię Rydet, gdy zacząłem uprawiać własną fotografię. Nie wiedząc o tym zupełnie, że robiła ona już *Zapis socjologiczny*, zacząłem pracować nad moim pierwszym debiutanckim cyklem w bardzo podobnym wizualnie stylu. To było na jakimś plenerze fotograficznym czy w czasie jakichś warsztatów. Wtedy inni fotografowie nagle naskoczyli na mnie, czy ja w ogóle znam *Zapis socjologiczny*, dlaczego ja to robię i kopiuję. Zacząłem się bronić, tłumacząc pewne różnice, bo zaraz zdążyłem się zapoznać z pomysłem Zofii Rydet, przy czym daty wskazywały na to, że te dwa cykle powstawały równolegle. Mnie różniło zdecydowanie bardziej osobiste podejście. *Zapis...* był pewną totalną rejestracją konceptualną, natomiast ja podchodziłem

¹ *Świat wyobraźni Zofii Rydet*, album ze wstępem Urszuli Czarторыńskiej, ukazał się w 1979. Istnieje także katalog *Zofia Rydet. Świat wyobraźni*, Galeria Fotografii PIK, Gliwice, listopad 1993.

do tego niezwykle emocjonalnie. W moim przypadku są to raczej portrety we wnętrzach, ale bardzo osobiście traktowane. Zresztą krąg ludzi był całkiem inny – ja się ograniczałem do najbliższej rodziny, przyjaciół, sąsiadów. Różnice te pokazują również, jak złożoną osobowością była Zofia Rydet. Nie można było jej zakwalifikować do jednego nurtu, ponieważ równolegle potrafiła penetrować różne obszary fotografii. Krytyka fotograficzna bardzo mocno wylansowała zestaw *Zapis socjologiczny*. Ten sposób podejścia do fotografii niezwykle pasował do pewnych dominujących wówczas w polskim życiu artystycznym fotograficznych trendów – dominowało podejście konceptualne, analizujące medium fotografii i tutaj można wręcz powiedzieć, że *Zapis socjologiczny* idealnie do tej konwencji pasował. Przy czym Zofia nie poddała się próbie zaszukladowania, kontynuowała swoje zapisy socjologiczne, ale równocześnie uprawiała inne obszary fotografii. Cały czas pracowała też nad różnie pojmowanymi montażami fotograficznymi. Mało tego, rozwijała tę działalność w kierunku uprzestrzennienia fotografii. Tak wyglądały początki mojego spotkania z twórczością Zofii Rydet, natomiast później miałem okazję poznać ją osobiście. Najpierw bardzo przelotnie, pracowałem właśnie w latach 1978–1979 jako wolontariusz przy wystawie organizowanej w Uniejowie, największym polskim sympozjum fotograficznym. Tam spotykał się cały znaczący świat ówczesnej fotografii – gdy sięgam wspomnieniami, gdzieś przemknęła wśród tych tłumów Zofia. Poza takim bardzo przelotnym kontaktem nie miałem jeszcze wtedy okazji oczywiście jej poznać. Natomiast bliżej poznałem Zofię w drugiej połowie lat 80. Był taki czas, że Stefan Wojnecki² przygotowywał bardzo ważną dla historii polskiej fotografii współczesnej wystawę *Polska fotografia intermedialna lat 80.*³ W ramach wypracowywania koncepcji wystawy i doboru autorów Stefan zaproponował wcześniej serię dwóch spotkań warsztatowo-sympozjalnych. Między innymi dwa z nich odbywały się w Skokach, w ośrodku dydaktycznym Akademii Sztuk Pięknych, i tam już mieliśmy okazję do bardzo osobistych kontaktów⁴. Wszyscy przez kilka dni mieszkaliśmy w małej przestrzeni, wchodziliśmy w relacje bardzo osobiste i wtedy też doszło do pierwszego bardzo bezpośredniego kontaktu z Zosią. Byłem pod wielkim wrażeniem po pierwsze otwartości i ciepła tej osoby, po drugie jej fizyczności – nieduża, w zaawansowanym

2 Stefan Wojnecki (ur. 1929), fotografik, członek ZPAF, otrzymał tytuł Artiste FIAP (*Artiste de la Federation Internationale de l'Art Photographique*), wybitna postać polskiej fotografii, niekwestionowany autorytet artystyczny.

3 Wystawa zorganizowana w dniach 16.03.–04.04.1988 r. w poznańskim BWA Arsenał.

4 Mowa tu o sympozjach: *Fotografowie filozofujący* (1985) i *Fotografowie własnych dróg* (1986).

wieku, lekko zgarbiona, starsza pani, która z pasją mogła z nami dyskutować do świtu o fotografii. Oprócz tej części oficjalnej oczywiście odbywały się, jak zawsze w takich sytuacjach, długie nocne artystyczne debaty i Zosia zawsze w nich uczestniczyła. Nie lansowała jakiegoś jednego nurtu, nic nie próbowała narzucić, mimo że miała już swoją ugruntowaną pozycję, tylko była otwarta na bardzo różne postawy i to szczególnie na młodych ludzi, którzy tam się pojawiali, ja wówczas do takich należałem. I to był ten etap już takiego bliższego poznania.

W tym czasie prowadziłem już galerię i postanowiłem zaproponować bardzo nieśmiało Pani Zosi, czy nie zechciałaby zgodzić się na to, abym mógł zaprezentować jej twórczość w galerii. Z dużą satysfakcją przyjąłem to, że Zofia zaakceptowała pomysł i bardzo mocno się w to zaangażowała. Wtedy nastąpił okres już bardzo bliskich kontaktów. Kilkakrotnie musiałem pojechać do Zofii, poznać jej archiwum. No musieliśmy przedyskutować po prostu kształt wystawy. Okazało się, że znaczna przestrzeń, którą uzyskałem w Łódzkim Domu Kultury na Galerię Forum Fotografii, dysponowała niewystarczającą powierzchnią wystawienniczą, żeby pokazać taką osobę. Musiałem poprosić dyrekcję o zgodę na zaanektowanie dużo większych przestrzeni. W ten sposób zaczęła kształtować się wystawa. Myślę, że finalnie była to jedna z największych wystaw, jaką Zofia miała za życia: trzy piętra w Łódzkim Domu Kultury plus pewne dodatkowe pomieszczenia. Przy każdym spotkaniu Zosia wyciągała nowe prace i mówiła: „Krzysiu, ale jeszcze to mi musisz pokazać. Krzysiu, jeszcze to mi musisz pokazać”.

Sam nie wiedziałem, jak ta wystawa wyjdzie, ponieważ byłem debiutantem w nowej przestrzeni. Miałem już pewien staż galerniczy, ale w pierwotnej siedzibie galerii, w bardzo skromnej przestrzeni. Natomiast organizacja w Łódzkim Domu Kultury na tak wielkich przestrzeniach była też dla mnie próbą, jak ja się sprawdzę jako kurator i organizator, na ile moi pomocnicy techniczni będą w stanie sprostać temu wyzwaniu. Co bardzo ważne, przy tej wystawie udało się dokonać za moją wyraźną sugestią premiery najnowszego cyklu prac Zofii Rydet zatytułowanego *Suita śląska*. Wyglądało to w ten sposób, że przy którymś spotkaniu nagle Zosia coś sobie przypomniała, wyciągnęła spod łóżka jakąś szufladę i mówi „wiesz Krzysiu, muszę Ci jeszcze pokazać...”, zaczęłam robić takie rzeczy i tak nie do końca jeszcze mam na ten temat wyrobione zdanie”. Zobaczyłem wtedy właśnie te przestrzenne montaż z cyklu *Suita śląska* i oczywiście, gdy to zobaczyłem, to odleciałem. Mówię: „Zosieńko, koniecznie musimy pokazać te prace”. W sumie tych prac nie powstało bardzo wiele, ponieważ to był już bardzo późny okres twórczości. Mam natomiast tę satysfakcję, że prezentacja

pierwszych pięciu montażu, czy raczej obiektów fotograficznych, bo tak by te prace należało nazwać, miała miejsce podczas tej wystawy. Z tą wystawą wiąże się jeszcze jedna sprawa – pewna niezwykle siła ducha, która pozwalała panować nad ciałem. Dwa dni przed otwarciem wystawy, gdy już wszystko było właściwie przygotowane, dowiedziałem się, że Zofia miała wypadek na spacerze. Gdzieś w parku jakiś rozpuńczony młody człowiek wpadł na Zosię, która z góry stoczyła się po schodach. Przeraziłem się, ponieważ była mocno potłuczona. Mimo tego ta duchowa mobilizacja przed wystawą sprawiła, że przyjechała, nie dała po sobie poznać, że nie jest w najlepszej kondycji i wszystko odbyło się z dużym sukcesem. Dodatkowo, to już zbieg okoliczności, Andrzej Różycki⁵ kończył wówczas film *Nieskończoność dalekich dróg...*⁶, kilka dni wcześniej była kolaudacja i również zaproponowałem, żeby premiera tego filmu odbyła się podczas otwarcia wystawy. Łódzki Dom Kultury dysponował salą kinową, do której można przejść bezpośrednio z galerii. Ostatecznie spięło się więc kilka bardzo ciekawych wydarzeń.

Wystawa została zrealizowana w 1990. Moim celem były dwie rzeczy: z jednej strony uszanowanie i zaprezentowanie w Łodzi twórczości bardzo wybitnej osoby, a z drugiej też przy okazji ugruntowanie mojej pozycji jako kuratora. To było zaraz po mojej przeprowadzce z Widzewa do ŁDK. Tam dyrekcja dała mi zielone światło, ale byłem obserwowany i wiem, że dopiero ta wystawa stała się dla mnie pewnym przełomem. Dyrekcja była zaskoczona sukcesem tej wystawy, olbrzymim zainteresowaniem zarówno środowiska artystycznego, jak i medialnego. Myślę, że chyba pierwszy raz na wystawie organizowanej w ŁDK pojawił się dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi Ryszard Stanisławski. To wydarzenie stanowiło dla mnie pewien przełom. Odtąd, kiedy coś proponowałem, co wykraczało poza standardowe działania, to już dyrekcja wiedziała, że będzie warte poświęceniu pewnych środków, zarówno finansowych, jak i ludzkich. Od tego czasu również Zofia Rydet stała się jednym z eksportowych towarów galerii, używając tego niezbyt ładnego określenia. Miałem okazję prezentować jej fotografie poza Łodzią. Kilka razy organizowałem spore wystawy za granicą, szczególnie w Niemczech. Zawsze wtedy Zofia Rydet stanowiła jeden z filarów, który musiał tym prezentacjom towarzyszyć.

5 Andrzej Różycki (ur. 1942), fotografik, członek ZPAF, operator filmowy, reżyser, autor kilkunastu filmów krótkometrażowych, dokumentalnych, etnograficznych oraz z obszaru etnologii, sztuki i obrzędów ludowych, laureat kilkudziesięciu festiwali, członek Grupy „Zero-61” oraz formacji Warsztat Formy Filmowej (WFF) – awangardowej i artystycznej w Szkole Filmowej w Łodzi.

6 Chodzi o film *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A. D. 1989*, prod. WFO, reż. Andrzej Różycki.

Zosia była osobą niezwykle emocjonalną. Podczas otwarcia wystawy bardzo się wzruszyła. Ja mam taki zwyczaj, że otwierając wystawę, staram się ograniczać swoją rolę do minimum, bardzo krótkie wprowadzenie i oddaję głos artyście. Zosia była tak wzruszona, że nie była w stanie zbyt wiele powiedzieć, popłynęły łzy radości i wzruszenia. Gdy teraz wspomynam, wiem, że miała dużą satysfakcję, że taka prezentacja się odbyła. Do ostatniej chwili Zosia sobie coś przypominała i mówiła: „Krzysiu jeszcze musisz znaleźć miejsce, bo jeszcze jedna rzecz mi się przypomniała” i kilku rzeczy nie udało się mimo tej znacznej przestrzeni przedstawić.

Wydaje mi się, że Zosia nie myślała wtedy jeszcze o podsumowaniu, snuła nowe plany na nowe gigantyczne realizacje. Pamiętam, gdy wielokrotnie opowiadała mi o tym, że chce znaleźć właśnie taką przestrzeń w galerii, gdzie będzie mogła stworzyć kolejny etap tej swojej słynnej wystawy *Nieskończoność dalekich dróg*. Tym razem miały to być nie drogi, nie znaki, tylko bramy, przez które wchodziłoby się w kolejne wrota. Planowała w jakiejś przestrzeni stworzyć właśnie taki labirynt przechodzący przez dziesiątki, setki bram. Widz miał błądzić między nimi, spacerować. One oczywiście odebrane miały być jako symboliczne przejścia. Tu jeszcze coś bardzo ważnego, Zofia Rydet była osobą wierzącą i u niej pojawiały się też symbole metafizyczne, te bramy były też pewnie takimi przejściami przez etapy życia, doświadczenia. W *Nieskończoności dalekich dróg* na ostatnim zdjęciu już ten symbol mistyczny bardzo się wyraźnie pojawiał, to był koniec tych nieskończonych dróg⁷.

W *Zapisie socjologicznym* chodziło o fotografię jako pewne neutralne czy obiektywne medium – wątek czystego, niekreowanego dokumentu, przyjętą pewną koncepcję, stałą metodę: lampa błyskowa, frontalne ujęcie bez kreowania, bez komponowania. Uważam, że Zosia cały czas równolegle rozwijała swoją twórczość w tych dwóch kierunkach, symbolu i obiektywnego medium. Z rozmów nie wynikało, żeby ona preferowała *Zapis socjologiczny* jako coś bardziej wyjątkowego niż inne elementy jej twórczości. Myślę, że z jednej strony właśnie ta poetyckość, która cały czas jej towarzyszyła od wczesnych lat pracy. *Mały człowiek*⁸ i fotomontaże bardzo wyraźnie pokazują jej poetycki nurt, a później *Suita śląska* znowu stanowi pewną kontynuację, a nawet, co ciekawe, jest połączeniem tych dwóch wątków, które nagle się w jednym dziele zbiegły. Z jednej strony ta chęć dokumentacji i to poczucie własnego posłannictwa, że fotograf musi rejestrować.

7 Zdjęciem zamykającym cykl jest fotomontaż z wizerunkiem Chrystusa – przypis K.J.

8 *Mały człowiek*, album ze wstępem Alfreda Ligockiego, ukazał się w 1965.

Zofia Rydet musiała rejestrować zawsze, ja nigdy jej nie widziałem, może przy rozmowach, gdy już byliśmy w jej mieszkaniu, by aparat był odłożony, natomiast gdziekolwiek się pojawiała, na rowerach, na spotkaniach, to zawsze na piersi ten aparat i co chwila jakieś tam zdjęcie robiła. Czyli z jednej strony pasja rejestracji tego świata obiektywnego, ale z drugiej też przetwarzanie go i kreowanie w kierunku przenośni poetyckiej. Dla mnie w *Suicie śląskiej* w znaczący sposób oba te wątki przestały być obok siebie, a złączyły się w jednym.

Nie odbierałem Zofii podczas naszych spotkań jako jakiejś artystki walczącej. Natomiast większość środowiska intelektualnego i artystycznego była w opozycji do stanu wojennego i jak każdy człowiek tego czasu, który nie był na usługach reżimu, po prostu był przeciw niemu. W tym sensie powiedziałbym, jak każdy uczciwy człowiek była przeciwko pewnemu złu, które się działo.

Zofia Rydet to osoba, która się nie narzucała, nie była krzykliwa, jakaś nachalna. Wewnętrznie natomiast była bardzo złożona i to widać w wielu wątkach twórczości. Zosi nie można było nie kochać, wszyscy wkoło mówili do niej Zosieńko. Była bardzo ciepłą, bardzo sympatyczną osobą, natomiast dla mnie pozostawała oczywiście wybitnym autorytetem. Osoba o dwa pokolenia ode mnie starsza była dla mnie pewnym wzorem. Jak wspomniałem tutaj, z jednej strony jest fascynacja samymi pracami, ale z drugiej sama osoba po prostu emanowała pewną charyzmą, miłością do fotografii. Zosia zawsze mogła w nieskończoność mówić o fotografii. Zresztą w trakcie tych kontaktów bywałem w jej domu, co też wywierało na mnie bardzo duże wrażenie. Trudno było znaleźć granicę, gdzie kończy się mieszkanie, gdzie zaczyna pracownia – po prostu fotografia była absolutnie wszędzie. Fotografia na różne sposoby rozumiana. Z jednej strony stopy, pudła, kartony jej prac z różnych okresów, natomiast również całe serty literatury. Zosia interesowała się nie tylko fotografią, ale również sztuką współczesną, w związku z tym nie tylko na półkach, ale wszędzie po prostu przewalały się wydawnictwa, które były u nas dostępne, a obok książek całe kolekcje katalogów dostępnych w galeriach, czyli publikacji bardziej unikalnych, podarowanych jej przez artystów. Wszystko pachniało więc aurą fotografii.

Zofia uczestniczyła we wszelkich wydarzeniach fotograficznych, dopóki zdrowie jej na to pozwalało. Gdzie była jakaś zbiórka artystów, tam Zosia w tej zbiorce uczestniczyła. To jest tak, że oprócz tej fizycznej rodziny artysta ma często rodzinę, z którą nawet jest bardziej związany niż z tymi bezpośrednimi krewnymi, czyli innymi artystów. I Zosia tym żyła – to my wszyscy byliśmy tą jej wielką rodziną, z którą odczuwała ciągłą potrzebę kontaktu.

Władze komunistyczne pozostawiały artystom pewien margines wolności. O ile artyści nie występowali z bardzo jasną i bezpośrednią manifestacją czy protestem przeciwko systemowi, to mogli sobie pozwolić na dużą wolność artystyczną. Tutaj powiem ci bardzo ciekawy fakt – jednym z takich wydarzeń, które dla mnie miało kluczowe znaczenie, w tym przypadku to również mój debiut artystyczny, były *Fotograficzne spotkania młodych*. Ich organizatorem był Klub 6x6 w Warszawie, mieszczący się w Pałacu Kultury, natomiast pieniądze o dziwo płacił Związek Socjalistycznej Młodzieży Polskiej. Janusz Lirski, który był dobrym organizatorem, potrafił tak przedstawiać pewne rzeczy, że dostawał pieniądze. I słuchajcie, na tych spotkaniach pojawiali się najbardziej zbuntowani młodzi ludzie w polskiej fotografii, przewinęła się przez te spotkania „Łódź Kaliska”⁹, ja się gdzieś tam pojawiłem, no mnóstwo jeszcze innych nazwisk. To był jeden z wątków. Druga rzecz – Federacja Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce. Zbyszko Rzeźniacki¹⁰ dostał dla Federacji pewne pieniądze, które różnie mógł wydać, po prostu na mało znaczące imprezy, natomiast miał dobrą intuicję i zrobił Sympozjum w Uniejowie, które skupiało najwybitniejszych polskich krytyków, tam poznałem Urszulę Czartoryską¹¹, Jerzego Buszę¹² i Sławka Magalę¹³, ale też całe mnóstwo artystów. Trzeci wątek – pieniądze przepływały przez ruch amatorski w ten sposób, że Gorzów był w pewnym momencie fotograficzną stolicą Polski. Tamtejsze towarzystwo fotograficzne organizowało, można powiedzieć, amatorski konkurs, ale prezes tego towarzystwa, żeby podnieść jego rangę, poprosił o współpracę Stefana Wojneckiego. Wojnecki oczywiście zaproponował, żeby zrobić ogólnopolskie sympozjum. I znów ci najlepsi krytycy i teoretycy tam się spotykali, a za nimi oczywiście zjeżdżali też fotografowie.

9 Awangardowa grupa artystyczna „Łódź Kaliska”, założona w 1979 r. Należeli do niej: Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik i Andrzej Wielogórski.

10 Zbyszko Rzeźniacki (1923–2000), fotografik, posiadacz tytułów: *Artiste FIAP* oraz *Excellence FIAP*, przewodniczący Prezydium Rady Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce, autor i uczestnik wielu wystaw fotograficznych krajowych i zagranicznych.

11 Urszula Czartoryska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce współczesnej, w tym w fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, kierownik Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

12 Jerzy Busza (1947–1997), krytyk i teoretyk sztuki, autor książek i artykułów głównie dotyczących fotografii, aktywny uczestnik licznych sympozjów, prelekcji o tematyce fotograficznej.

13 Sławomir J. Magala (ur. 1950), humanista, filozof zajmuje się socjologią i antropologią kultury, teorią komunikacji oraz estetyką fotografii, autor wielu publikacji, tłumacz literatury amerykańskiej i esejów kulturoznawczych (m.in. John Barth, *Bakunowy faktor*; Susan Sontag, *O fotografii*). Profesor Rotterdam School of Management Uniwersytetu Erazma w Rotterdamie, obecnie na Wydziale Zarządzania Uniwersytetu Warszawskiego. Por. biogram na s. 106.

Bez wątpienia jednym z największych osiągnięć Zofii Rydet jest *Zapis socjologiczny*, ponieważ widać w nim ten fenomen fotografii, który zamraża czas. I oprócz samej koncepcji przyjętej przez artystę jest jeszcze pewien walor historyczny. Polska się bardzo zmieniła, takich wewnątrz już nie znajdziemy i ta siła dokumentu buduje znaczenie *Zapisu socjologicznego*. Mało tego, fotografia jest takim medium uniwersalnym, które pozostaje komunikatywne dla wszystkich, nie trzeba tłumaczyć, nie trzeba żadnego tekstu. Te zdjęcia można pokazać Niemcowi, Francuzowi, ale też Chińczykowi czy Japończykowi i oni widzą człowieka, widzą jego otoczenie i coś się jakby kojarzy, coś się snuje. I myślę, że ta historyczna siła *Zapisu*... będzie coraz bardziej wysuwana na pierwszy plan. Natomiast, moim zdaniem, nie do pominięcia jest ten wkład Zofii Rydet jako poetki, wizjonerki. Czyli właśnie *Świat wyobraźni*... czy bardzo, bardzo piękny i głęboki zestaw *Nieskończoność dalekich dróg*. Myślę, że on pozornie może nie był zbyt atrakcyjny wizualnie – jakieś takie dziwne znaki, jakieś te drogi. Gdy jednak po tych 26 latach sobie wspominam, to cały czas jest to gdzieś w głowie. Zrobiłem kilkaset wystaw i nie o wszystkich bym wiele potrafił opowiedzieć, a tutaj okazuje się, ta moc symboliki jeszcze trwa, ale to już wymaga pewnego obycia z działaniami artystycznymi. Tu już przenosimy się w czystą przestrzeń symboliczną i nie zawsze nieprzygotowany widz jest gotów na taki odbiór.

Zofia Rydet wykonywała fotografie poprawnie, natomiast nigdy samego materiału fotograficznego nie fetyszyzowała. W fotografii były takie wątki, że dla jednych był najistotniejszy przekaz treściowy, dla innych była ważna strona technologiczna. Jak już powiedziałem, Zofia zachowywała poziom przyzwoitej poprawności technologicznej, natomiast nigdy ta perfekcja techniczna nie była dla niej celem samym w sobie, zawsze przekaz był jej głównym celem.

KRZYSZTOF CICHOSZ (ur. 1955 r. w Łodzi), prof. sztuk filmowych, członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Ukończył Wyższe Studium Fotografii w Warszawie (1985–1989), Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu (1999–2002), w 2004 r. uzyskał stopień doktora sztuki w specjalności artystycznej – fotografia, w 2010 r. stopień doktora habilitowanego sztuki filmowej, a w 2018 r. tytuł profesora sztuk filmowych. Twórczość obejmuje prace w zakresie fotografii dokumentalnej, socjologicznej i kreacyjnej oraz mediów elektronicznych. Opracował własną metodę wykonywania wielkoformatowych, przestrzennych fotoinstalacji, łączących fotografię z elementami malarstwa, rzeźby z techniką komputerową. Bierze udział w wielu wystawach w kraju i za granicą. Laureat kilku nagród za działalność artystyczną i popularyzatorską. Jest założycielem i kuratorem Galerii „FF” (Forum Fotografii), działającej w Łodzi od 1983 r., a od 1989 roku w Łódzkim Domu Kultury. W latach 1983–2008 tworzył program Galerii „FF”. Kurator kilku wystaw zbiorowych. Pracuje jako wykładowca na PWSFTviT w Łodzi.

Adam Sobota

IKONICZNĄ FORMĄ JEST CZŁOWIEK...

Rozmowa zarejestrowana 10 maja 2018

Rozmawiali: Stefan Czyżewski – S.C., Mariusz Gołąb – M.G.

M.G.: *Co sprawiło, że zainteresował się Pan twórczością Zofii Rydet i zdecydował się wprowadzić kolekcję jej fotografii do Muzeum Narodowego we Wrocławiu?*

ADAM SOBOTA: Chronologicznie rzecz biorąc, zainteresowałem się nią, kiedy zacząłem prowadzić dział fotografii w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, to znaczy od 1973 roku. Wtedy, nawet jeżeli nie było opracowań, albumów, wydawnictw książkowych, to z numerów „Fotografii”¹ można było się dowiedzieć, że to jest ważna postać. Po jej pierwszej wystawie, *Mały człowiek* w 1961 roku, zamieszczano reprodukcje jej fotografii i teksty na jej temat. Trzy lata później, po wystawie *Czas przemijania*, sporo pisała o niej Urszula Czarторыska². Dosyć szybko nawiązałem kontakt z Zofią Rydet i do naszej kolekcji muzealnej pierwsze prace pozyskaliśmy w 1975 roku, z wystaw: *Mały człowiek*, jakieś prawie 130 fotografii, i *Czas przemijania*, około 1990 roku. To były zestawy przygotowane na konkretne ekspozycje. Odtąd ta kolekcja się rozwijała. Później, kiedy organizowałem w Muzeum wystawy poświęcone jakimś problemom fotografii, zwłaszcza fotografii dokumentalnej, to zwykle sięgałem do fotografii Zofii Rydet, na przykład do wystawy *Sztuka reportażu* z 1980 roku. Włączałem też dwukrotnie, w 1983 i 1989 roku, jej fotografie do pokazów w São Paulo, które kuratorował nasz dyrektor, Mariusz Hermansdorfer. Ponadto za granicą jej fotografie w większej ilości pokazywałem w Budapeszcie i w Moskwie. Wielokrotnie stanowiły część wystaw we wrocławskim muzeum, a najważniejsza była jej wystawa retrospektywna, którą

1 „Fotografia” – miesięcznik wydawany przez Wydawnictwo Arkady od lipca 1953 do grudnia 1974 roku, od stycznia 1975 zastąpiony przez „Foto Magazyn Fotograficzny” (miesięcznik) i kwartalnik „Fotografia”.

2 Urszula Czarторыska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce współczesnej, w tym w fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, kierownik Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

wspólnie z Muzeum Sztuki w Łodzi organizowaliśmy w 1999 roku. Zajmowałem się tymi fotografiami, pisząc na ich temat także różnego rodzaju analizy. Bezpośrednie kontakty z autorką odbywały się nieprzerwanie. W Gliwicach mam rodzinę, ilekroć tam jeździłem, odwiedzałem Zofię Rydet, a Jurek Lewczyński³ także wtedy przychodził, bo to była zaprzyjaźniona para. Właściwie Lewczyński umożliwił powstanie wielu tych fotografii. On miał samochód i dzięki temu Zofia Rydet mogła się łatwo poruszać, bo ona sama fizycznie miała pewne problemy z tego typu turystyką dokumentalną.

M.G.: *Poruszył Pan bardzo ciekawy wątek przyjaźni Jerzego Lewczyńskiego i Zofii Rydet oraz ich wspólnych wypraw, które umożliwiły powstanie całego cyklu „Zapisu socjologicznego”. Czy był Pan świadkiem planowania i przygotowań do takiej wyprawy? Czy wcześniej opracowywali jakiś scenariusz wyjazdu, plan miejsc, które chcą odwiedzić, czy też była to sytuacja bardziej spontaniczna?*

A.S.: Nie byłem świadkiem samego planowania, raczej omawiania rezultatów tych wyjazdów, a one same często odbywały się przy okazji uczestnictwa w różnych plenarach czy też otwarciach wystaw. Przykładem mogą być *Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne*, które się odbywały co dwa lata. Gdy tam przyjeżdżali, to przy okazji robili wypad w teren. Czasami ktoś z miejscowych podpowiadał, gdzie jest coś interesującego. Także odwiedziny Jurka Lewczyńskiego w jego rodzinnych stronach (Zamojskie), to też była okazja do wspólnej podróży. Łatwiej oczywiście było jej fotografować tereny bliższe miejscu zamieszkania, Gliwic i Rabki. Zofia Rydet odziedziczyła po śmierci brata dom w Rabce, więc to były także jej ulubione regiony: Podhale, Beskidy, no i Górny Śląsk. Wiele fotografii z Górnego Śląska (Ostropa, Pyskowice, Wilcze Gardło) to miejscowości niedaleko Gliwic. Ta dokumentacja nie była aż tak systematyczna, najczęściej było to Podhale, Górny Śląsk, a inne tereny, takie jak Rzeszowskie, Suwalskie czy czasem miasta jak Katowice, Gdańsk, Szczecin pojawiały się sporadycznie, przy okazji imprez, które były w grafiku życia organizacyjnego polskiej fotografii. Należały do nich Konfrontacje w Gorzowie i spotkania, które Krystyna Łyczywek⁴ organizowała w Szczecinie, poświęcone tematyce fotografii na Ziemiach Zachodnich i Północnych, a także plenery fotograficzne. Myślę,

3 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*. Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

4 Krystyna Łyczywek (ur. 1920), fotografka, członek honorowy ZPAF, olbrzymi dorobek wystawienniczy, łącznie ponad 300 wystaw indywidualnych i zbiorowych, w tym wiele poza Polską. Uznanie przyniosła jej działalność publicystyczna i krytyczna, jest autorką wielu znaczących publikacji, w tym książek.

że to przede wszystkim były takie okazje do fotografowania, które złożyły się na ostateczny efekt. Samej Zofii Rydet chyba trudno było planować te wyjazdy indywidualnie, a nawet to samo dotyczyło Lewczyńskiego, bo przecież on nie miał jakichś specjalnych funduszy ani grantów na tego rodzaju działalność. Lewczyński, trzeba też pamiętać, był niemal stale we władzach Związku Polskich Artystów Fotografików, przewodniczył przez wiele lat jego komisji artystycznej, więc to też odgrywało swoją rolę. Myślę, że właśnie samo środowisko fotograficzne, zwłaszcza poprzez niektóre osoby, generalnie stwarzało te okazje, ponieważ organizowanie plenerów, różnych wyjazdów, spotkań, pokazów, w środowisku ZPAF-owskim⁵ czy fotoamatorskim, było naprawdę bardzo powszechne i przesądzało o bogatym życiu fotograficznym w Polsce.

S.C.: *Może byśmy wrócili na moment do Gorzowa, do „Konfrontacji”. Tam przecież był Stefan Wojnecki⁶, jako jeden z ważniejszych organizatorów, i był Lewczyński. Odbываły się tam wystawy, ale również teoretyczne sympozja. A wtedy w fotografii w Polsce ujawniły się tendencje postkonceptualne wraz z nurtami progresywnymi, awangardowymi, medialnymi, prezentowanymi m.in. przez Jerzego Olka chociażby w tej galerii⁷. To był trzon tego artystycznego działania. W jaki sposób Zofia Rydet z jej realistycznym cyklem znalazła miejsce w konwencji tych wszystkich działań awangardowych, które z realizmem w jakiś sposób polemizowały. Czy widzi Pan cel, jakieś uzasadnienie estetyczne, artystyczne, społeczne, tego momentu wyraźnego zainteresowania krytyków, w tym własnego, twórczości Zofii Rydet, a równocześnie pozostającego w konfrontacji z tym, co chętniej robiono wtedy w fotografii.*

A.S.: Był to bardzo złożony problem. W realiach PRL-u, pewne tematy były dalece zawłaszczane przez propagandę. Na przykład życie robotników, funkcjonowanie przemysłu, sprawy związane z gospodarką. Właściwie każdy kto się za to brał, był przez środowisko podejrzwany, że zaczyna uprawiać realizm socjalistyczny, który i tak był skompromitowany po latach 50. Myślę, że częściowo tym można tłumaczyć niedorozwój tej bardziej ortodoksyjnej fotografii dokumentującej życie społeczne. Ona nie mogła być zbyt demaskatorska w stosunku do systemu, jeśli chciała funkcjonować publicznie, chociaż już w latach 70. to się nieraz

5 Środowisko ZPAF-owskie – członkowie Związku Polskich Artystów Fotografików.

6 Stefan Wojnecki – por. biogram na s. 210.

7 Jerzy Olek (ur. 1943), artysta plastyk działający na obszarze fotografii i sztuki multimedialnej. Współtwórca fotografii ekspansywnej i medialnej lat 70. oraz fotografii elementarnej lata 80. Autor wielu publikacji teoretycznych. Publikowana rozmowa odbyła się we Wrocławiu, w pomieszczeniach galerii prowadzonej od II połowy lat 70. pod nazwą FOTO-MEDIUM-ART m.in. przez Jerzego Olka.

udawało. Były jednak takie tematy, które krytycyzm wyrażały pośrednio. Jeden z nich dotyczył przejawów tradycyjnej kultury wiejskiej czy życia religijnego. To były wrażliwe kwestie uważane przez zwolenników socjalistycznej nowoczesności za pewnego rodzaju relikty przeszłości, który samodzielnie wygaśnie. Natomiast ci, którzy bronili się przed takim ubezwłasnowolnieniem kraju przez model kultury socjalistycznej poddany kontroli sowieckiej, chętnie te tematy podejmowali ze względu na ich sentymentalne czy patriotyczne zabarwienie. Można powiedzieć, że jeżeli sięgało się po przykład Jana Bułhaka⁸, to tam można było sporo wskazówek do działania znaleźć. Myślę, że idee Bułhaka najbardziej kontynuował Paweł Pierściński⁹ i Kielecka Szkoła Krajobrazu. On zresztą też się bardzo przyjaźnił z Zofią Rydet i jej prace pokazywał często w swoim, kieleckim środowisku czy na wystawach *Biennale Krajobrazu Polskiego*. U Zofii Rydet te wątki, o których wspominałem, są bardzo widoczne. Z powodu uczulenia na rzeczy, które szybko przemijają, rejestrowała stare tradycyjne chałupy i ludzi, których tam znajdowała, często na progu śmierci. Byli to ludzie ukształtowani w innej epoce niż PRL. Na ścianach ich domów pojawiały się zawsze obrazy religijne, jakieś symbole narodowe. Oczywiście od 1978 roku także portrety papieża, ale też Piłsudskiego. Widać było, że pamiątki narodowe i kult życia rodzinnego są fundamentalnymi kwestiami kultywowanymi w tych miejscach. Na to Zofia Rydet była bardzo wyczulona. Ona właściwie nie podejmowała wprost kwestii politycznych, ale to, co pokazywała, jednak sprawiało, że władze często niechętnie patrzyły na jej fotografie. Zdarzało się, że kwestionowano obecność jej fotografii na wystawach. Pamiętam, że kiedyś mówiła o awanturze po plenerze w województwie lubelskim, gdzie jakiś naczelnik gminy zlikwidował wystawę poplenerową, oskarżając fotografów, że wyciągnęli wszystko co najgorsze w jego gospodarstwie, a nie pokazali nowej szkoły tysiąclatki, tych nowych obór, traktorów, że oni tutaj nie są dziewiętnastowiecznym zaściankiem. Miałem też szczególne doświadczenie w roku 1984, gdy odbyły się Dni Kultury Polskiej w Moskwie. Ministerstwo Kultury przydzieliło kilku muzeom w Polsce obowiązek przygotowania różnych części ekspozycji. Warszawa – malarstwo, Poznań – rzeźba, plakat itd. A nasze muzeum dostało

8 Jan Brunon Bułhak (1876–1950), nestor polskiej fotografii, filozof i teoretyk fotografii. Twórca koncepcji fotografii ojczystej. Zwolennik piktorializmu artystycznego nurtu w fotografii od 1890, w Anglii do około 1917 roku. W nurcie tym zdjęcia nie mogą być mechaniczną rejestracją obrazu rzeczywistości, powinny być wyrazem indywidualnej wizji artysty.

9 Paweł Pierściński (1938–2017), członek ZPAF, czołowy przedstawiciel Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, autor ponad 200 wystaw indywidualnych, kilkunastu indywidualnych albumów fotograficznych, tekstów i opracowań krytycznych; por. biogram na s. 152.

zlecenie na przygotowanie wystawy szkła, ceramiki i fotografii. Zastanawiałem się, co z tym począć, bo to była taka okoliczność niezbyt sympatyczna, niedługo jeszcze po stanie wojennym, a do tego w Moskwie. Stwierdziłem, że dobrze by było pokazać duży zestaw zdjęć Zofii Rydet. Wypożyczyłem od niej czterdzieści prac. Oczywiście w takim przypadku zażądano, aby odbył się przegląd cenzorski tego, co ma pójść do Moskwy. Ja to rozłożyłem w muzeum na stołach, przyszedł ktoś z Komitetu Wojewódzkiego PZPR-u¹⁰, a także przyjechał konsul radziecki z Poznania. I ten urzędnik z KW powiedział: „To wykluczone, to nie może absolutnie iść do Moskwy!”. Na to konsul: „Dlaczego nie? To bardzo interesujące, u nas ludzie na pewno się zaciekawia”. I faktycznie, byłem przez kilka dni na montażu i otwarciu tej wystawy, a tłumy ludzi z nosami przy szybach studiowały, co jest na tych ścianach pokazanych na fotografiach Zofii Rydet. A tam ikony, krzyże itd. I o ile na miejscu cenzura zmasakrowała ekspozycje malarstwa czy plakatu, na przykład wyrzucono obrazy *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego, to fotografii nikt nie ruszył. Mało tego, oni potem wystąpili o to, żeby umożliwić przyjęcie tych fotografii do zbioru muzeum imienia Puszkina w Moskwie. Potem była pewna afera z tym, bo oni bardzo długo po tym, gdy zabrali prace, nie chcieli wypłacić Zofii Rydet jakiejś należności, której ona oczekiwała. Chyba w końcu zostało to jakoś załatwione. W każdym razie kolekcja jej prac jest też w Moskwie. To świetnie się sprawdziło.

Jest coś uniwersalnego w fotografiach Zofii Rydet, co trafia zarówno do zwykłych ludzi, jak i do historyków sztuki, których będzie interesowała bardziej strona formalna, to w jaki sposób te obrazy są konstruowane, czy są przesłaniem nowoczesnym, bo to też jest część prawdy, którą fotografia wypowiada. Fotografia nie jest samym przywołaniem jakiegoś obiektu, ale pokazuje też jak on jest widziany i rozumiany. No i tutaj dotykamy tego problemu, nad którym się często ludzie zastanawiają, czyli jak Zofia Rydet funkcjonowała w tym środowisku neoawangardowym, bo ona faktycznie bardzo często poruszała się w takim środowisku. Myślę, że podstawowym powodem było to, że to środowisko wytworzyło niezależny obieg sztuki w Polsce i tam można było liczyć na naprawdę gorący odbiór. Chyba nie słyszałem, by komukolwiek przeszkadzało, że fotografie Zofii Rydet nie analizowały medium w sposób Jerzego Olka, PERMAFO¹¹ czy Warsztatu Formy

10 Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

11 Galeria Permafo, awangardowa galeria działająca we Wrocławiu od 1970 r. do 1981, związana z nurtem konceptualizmu reprezentowanego przez artystów: Natalię LL, Andrzeja Lachowicza i Zbigniewa Dłubaka oraz teoretyka, Antoniego Dzieduszyckiego.

Filmowej¹², ale pokazywały taki przekaz, który grał jej w duszy. Artyści, którzy robią sztukę eksperymentalną, cenią przede wszystkim jakąś formę prawdy o życiu, niezależnie od tego jak to wygląda. Tak jest przecież z samym początkiem awangardy, że często pokazywano jakąś sztukę prymitywną; formiści w Polsce włączali do ekspozycji podhalańskie malarstwo na szkle. Dostrzegano w tym spontaniczną formę wypowiedzi i u Zofii Rydet coś takiego było. Ona się nie wstydziła wyrazić tego, co ktoś inny, z akademickim nastawieniem, mógłby określić jako naiwność. U niej ta cecha przekształca się w coś pozytywnego. Najbardziej, dla mnie przyjemnym, ciekawe są te zdjęcia, które są trochę formalnie nieporadne, że tam się perspektywa przekrzywia. W tych chałupach i tak wszystko jest krzywe, więc ujęcie i temat współgrają ze sobą. Takie działanie w pewnym sensie zaczyna przypominać malarstwo naiwne i ujawnia ten rodzaj wrażliwości, który ma największą siłę rażenia. Tutaj zresztą doskonale wtórował Jerzy Lewczyński, który tą kategorią naiwności się interesował. Fascynowało go, jak ludzie spontanicznie tworzą swoje otoczenie, wieszając różne głupie odpustowe pamiątki, jakieś makatki, kreując coś, co w formie może nie wyrafinowanej, ale w takiej bardzo emocjonalnej wyrażającej ich nastawienie albo problemy czy chęć rozładowania jakiegoś stresu. I to dla niego było dowodem życiowego autentyzmu. On to rejestrował, dokumentował kamerą. Z tym, że on był bardziej intelektualny, conceptualny w tych działaniach. Jego koncepcja archeologii fotografii ma inny walor niż to, co z tej działki można by przypisać Zofii Rydet. To było bardzo ciekawe zestawienie, bo oni pracowali i spotykali się często razem, ale mieli w sumie bardzo odmienny stosunek do tematów. Na przykład Lewczyński nie za bardzo czuł fotografowanie innych ludzi, to mu wychodziło w sposób bardziej sztywny, dokumentujący. Natomiast ludzie fotografowani przez Zofię Rydet odzwierciedlali jej postawę emocjonalną. Autorkę widać w tych fotografowanych osobach. Miałem taką okazję porównać zdjęcia zrobione w tym samym czasie przez Rydet i Lewczyńskiego na przykładzie fotografii mojego syna. Kiedy jechałem do mojej rodziny do Gliwic, wstąpiłem do Zofii Rydet i przyszedł Jurek Lewczyński. Mojego syna sfotografowała Zofia Rydet i Jurek Lewczyński. Potem od nich dostałem te zdjęcia. Na zdjęciach są dwaj zupełnie inni ludzie, chociaż chłopiec jest sfotografowany w tym samym miejscu i w tym samym czasie. To pokazuje jak bardzo fotografia jest kwestią indywidualnego spojrzenia.

12 Warsztat Formy Filmowej – grupa awangardowa założona w początku lat 70. XX wieku m.in. przez Józefa Robakowskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Andrzeja Różyckiego, Zbigniewa Rybczyńskiego, Pawła Kwieka, przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

S.C.: *Zachowały się te zdjęcia?*

A.S.: Tak, mam je w swoim rodzinnym albumie...

S.C.: *To jest niezwykle interesujące. Zestawienie uruchamia kontekst estetyczny i szerszy namysł nad teorią fotografii. Bo gdyby fotografował Jerzy Olek czy inny neo... Józef Robakowski¹³ lub Marek Janiak¹⁴ i Zofia Rydet, to byśmy wiedzieli, że to jest coś innego. Natomiast Lewczyński, sam Pan zresztą wspomniał, że on był w Związku¹⁵ główną postacią, pełniąc funkcję szefa komisji artystycznej, a Związek był kojarzony jeszcze długo z akademizmem, trochę w takim duchu fiapowskim¹⁶. Takie zestawienie jest interesujące: akademizm Lewczyńskiego i Zofia Rydet, która fotografią zajęła się dosyć późno – robili różne zdjęcia.*

A.S.: Dużo podobieństw i różnice. Postawy Lewczyńskiego na pewno nie można nazwać akademicką. Należał już do najciekawszych eksperymentatorów, kiedy Zofia Rydet dojrzewała bardzo szybko jako artystka. W końcu lat 50. Lewczyński współpracował ze Zdzisławem Beksińskim¹⁷ i Bronisławem Schlabssem¹⁸. Współpraca zakończyła się wystawą *Antyfotografia* w Gliwicach w 1959 roku. Z korespondencji między nimi, która się zachowała, widać, że była to bardzo dynamiczna wymiana intelektualna. Rydet, koleżanka Lewczyńskiego z Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego, komentowała nieraz zdjęcia Beksińskiego, bardzo się interesowała tym, jak inni fotografują. W niektórych jej fotografiach można by się dopatrywać podchwytywania pewnych pomysłów. Na przykład jest takie zdjęcie, na którym widać wewnątrz z kobietą i dzieckiem, a dziecko jest tak blisko, że kadr przecina oko w połowie¹⁹ [fot. 1]. Podobnie kadrował swoje fotografie Beksiński. On celowo

13 Józef Robakowski (ur. 1939), artysta, historyk sztuki, autor filmów, cykli fotograficznych, zapisów video, rysunków, instalacji, obiektów, projektów konceptualnych; inicjator wystaw i akcji artystycznych, założyciel Grupy „Zero-61”, współorganizator Warsztatu Formy Filmowej (od 1970), jeden z najwybitniejszych polskich artystów multimedialnych; por. biogram na s. 262.

14 Marek Janiak współzałożyciel grupy artystycznej „Łódź Kaliska”, założonej w 1979 r.

15 Związek Polskich Artystów Fotografików (ZPAF).

16 Chodzi o estetykę propagowaną przez prestiżową FIAP (fr. *Fédération Internationale de l'Art Photographique*), [Międzynarodową Federację Sztuki Fotograficznej]; pośród Polaków, tytuł FIAP uzyskała także Zofia Rydet.

17 Zdzisław Beksiński (1929–2005), członek ZPAF, wybitny malarz i grafik, rzadziej kojarzony z twórczością fotograficzną, którą uprawiał w wersji czarno-białej, olbrzymi dorobek i międzynarodowe uznanie, nagrody, wyróżnienia, wiele autorskich albumów, bohater wielu filmów dokumentalnych, w ostatnich latach stosował technologię komputerową.

18 Bronisław Schlabs (1920–2009), fotografik, członek ZPAF, początkowo tworzył w stylistyce piktorialnej, zajmował się również fotografią dokumentalną, w II połowie lat 50. zaczęły dominować tendencje abstrakcyjne.

19 Zdjęcie, o którym mowa, znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, nr inw. XIII-4018. Pochodzi z cyklu *Zapis socjologiczny 1978–1983*, wykonane w miejscowości

tak „szatkował” twarze i postacie. Można powiedzieć, że na tej odbitce Rydet to był świadomy zabieg. Jakby coś się tam jej utrwaliło, że może tak być i nie trzeba kadrować do takiej „porządnej” fotografii. Jednak faktem jest, że chociaż Zofia Rydet miała wiele kontaktów z wielkimi, wpływowymi indywidualnościami polskiej fotografii, to wciąż pozostawała sobą. To trochę tak było obok niej.



Fot. 1. Z. Rydet, wieś Malenie, gm. Poddębice, woj. łódzkie. Fundacja Zofii Rydet
Archiwum fotografii, zr_16_001_07

S.C.: Pamiętam, że na „Gorzowskich Konfrontacjach” w 1985 roku ona dostała prestiżową nagrodę²⁰, którą dawano tam nie akademikom, a ludziom, którzy uprawiali fotografię dokumentalną. Organizatorzy raczej promowali tą nagrodą wybranych artystów. Dostało ją wielu, np. m.in. Zdzisław Pacholski²¹, ale krytycy też dostawali, czyli w takim nurcie progresywnym.

Malenie w woj. łódzkim.

20 XV Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne '85, Gorzów Wielkopolski (Nagroda im. Waldemara Kućko za „całokształt pracy artystycznej na rzecz polskiej fotografii oraz wieloletni, znaczący artystycznie udział w prezentacjach Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych, a szczególnie za cykle prac z zakresu »fotografii socjologicznej«”).

21 Zdzisław Pacholski (ur. 1947), fotografik, członek ZPAF, autor i uczestnik wielu wystaw krajowych i międzynarodowych, w 2008 roku został wyróżniony medalem im. Waldemara Kućki.

A.S.: Zofia Rydet robiła różne formaty, próbowała różnych koncepcji. Czasem robiła odbitki 18/24 cm i naklejała to po 4 na jednym kartonie albo też po 8. Ten pomysł wydaje mi się trochę mniej interesujący o tyle, że to było bardzo ściśnione. Tam jest bardzo dużo detali i jednak te detale są fascynujące.

S.C.: To była też stosowana wtedy forma podawcza takich „tapet”. Podobne kompozycje robiono m.in. w kręgu Robakowskiego, uciekając od jednego zdjęcia w stronę takiej tapety, jak to żartowali w szkole studenci nastawieni negatywnie do wszystkiego, co jest profesorów. Mówiliśmy, że uciekają przed nudą pojedynczego zdjęcia, bo nie potrafią zrobić fotografii, więc atakują nas tutaj tapetami. Pamiętam taką wystawę Antoniego Mikołajczyka²², który pokazywał rodzaj kabinki, w której w ściankach było mnóstwo slajdów. Wchodziło się do tej kabinki, która była postawiona na tle szyb okiennych i wszyscy się zastanawiali dlaczego taki sposób ekspozycji? Krytycznie nastawiano się też do tego, co robiła Zofia Rydet, do tych projekcji z wielu rzutników, prezentacji i slajdów. Coś takiego Zofia Rydet ma w swoim dorobku.

A.S.: Tak, *Świat uczuć i wyobraźni*, tak to się nazywało. To były zarówno odbitki wystawowe, jak i diaporamy z podkładem dźwiękowym, wydane w 1979 roku jako książka, album²³.

S.C.: Urszula Czarторыska pisała wstęp?

A.S.: Tak. To jest bardzo ciekawa sprawa, bo wydaje mi się, że wynika ona z tego głęboko emocjonalnego nastawienia do kontaktów z ludźmi, do tych sytuacji, w których ona się pośród nich znajdowała. Z chęci żeby to jeszcze jakoś wzbogacić, to znaczy dołączyć coś, co dla niej było istotne, a być może niewidoczne w formie dokumentalnej, dlatego z tych swoich zdjęć robiła montaż. Używała swoich własnych fotografii, nadając im dodatkową ekspresję, prowadzącą do takiej bardziej metafizycznej interpretacji. Na przykład jest taka fotografia starszego człowieka, który śpi oparty o ściankę w pociągu przy oknie. Ta fotografia jest elementem wystawy *Czas przemijania*, ale właśnie w *Świecie uczuć i wyobraźni* ta postać jest wycięta z tego wnętrza, jakby otulona w formę posągu czy wręcz mumii. W ostatnim jej cyklu *Suita śląska* też fotografie robione kilka czy kilkanaście lat wcześniej są zamieniane w ikony. Są podkolorowywane, a wokół nich znajdują się różne aplikacje w formie suszonych kwiatków, aureoli. To wyraża takie uświęcenie

22 Wystawa w Łódzkim Towarzystwie Fotograficznym w 1976 roku. Antoni Mikołajczyk (1939–1999), fotografik, członek ZPAF, artysta multimedialny, malarstwo, wideo, instalacje, od 1969 roku działał w Grupie „Zero-61”,

23 Istnieje katalog dużo późniejszej wystawy: Zofia Rydet *Świat wyobraźni*, Galeria Fotografii PIK, Gliwice, listopad 1993, wcześniejsza publikacja: *Świat wyobraźni Zofii Rydet*, album ze wstępem Urszuli Czarторыskiej, ukazał się w 1979.

zwykłego człowieka. Ta zwykłość jest rozumiana w sensie ewangelicznym, taka święta codzienność. Ten ostatni cykl liczy kilkanaście, może dwadzieścia, takich prac i powstał w latach 90., gdy właściwie ona nie mogła się już poruszać. Pomysł na takie zabiegi jednak zrodził się już w połowie lat 60. W roku 1967 powstają pierwsze jej prace fotomontażowe z cyklu *Zagłada i Obsesje*. Tym cyklem ona wystąpiła na wystawie *Fotografia subiektywna*, a później w *Fotografach poszukujących*. To były takie dwie wiodące wystawy polskiej fotografii eksperymentalnej. Ten kierunek poszukiwań był nie tylko jej właściwy. Jeżeli przejrzymy katalog wystawy *Fotografia subiektywna*, to znajdziemy tam dużo nazwisk ludzi, którzy zajmowali się fotografią dokumentalną. Nie byli wtedy znani z jakiejś fotografii kreowanej montażem, a tam pokazali się z takimi właśnie ciekawymi pracami. Na przykład Paweł Pierściński czy ludzie związani z Grupą „Stodoła” w Warszawie. Można analizować tę zmianę z punktu widzenia potrzeby psychicznej, pełnej wypowiedzi danej osoby, albo może widzieć ją w meandrach tych prądów, które przebiegały wtedy przez polską fotografię. To było tak, że gdy poluzował realizm socjalistyczny, pojawiła się moda na abstrakcję i sztukę nowoczesną. Jednak już w 1959 roku rozległ się lament w miesięczniku „Fotografia”, że dość już sztuki nowoczesnej, że już na to patrzeć nie można. Każdy zaliczał przynajmniej jedną abstrakcję, żeby tak jak w głosowaniu pokazać po czyjej jest stronie. Wtedy zaczęła się ofensywa krytyków, zwłaszcza takich jak Urszula Czartoryska i Alfred Ligocki²⁴, trochę strofujących te zapędy i wymagających od fotografii prawdy życia codziennego. Dlatego jednym z gatunków fotografii oczekiwanych przez tych opiniotwórczych ludzi stał się właśnie fotoreportaż. Pojawiło się wtedy trochę ciekawych fotoreportaży. To był taki modelowy rodzaj nowego podejścia do fotografii. W systemie socjalistycznym nie miał on jednak szans, ponieważ odpowiednim dla niego miejscem są łamy prasy albo książki, które wtedy były cenzurowane. O ile fotoreportaże jeszcze na wystawach w jakichś galeriach niszowych były tolerowane, to w normalnym obiegu już nie. Dochodziło do tego, że wystawy polskiej fotografii prasowej składały się ze zdjęć niepublikowanych, chociaż właściwie zgodne z regulaminem jest pokazywanie prac publikowanych w ostatnim roku. Było to wtedy, powiedzmy, wystawianie fotografii pokazywanych gdzie indziej w mocno ograniczonej formie, z podpisami, które zmieniały sens. Jak wiadomo w tego rodzaju fotografii podpis decyduje o tym, jak odczytywane jest znaczenie. Po paru latach, gdy się okazało, że to nawoływanie do fotoreportażu nie bardzo skutkuje, zaczęło się ponowne

24 Alfred Ligocki (1913–1984), krytyk i historyk sztuki, autor kilkudziesięciu publikacji o sztuce, plastyce i fotografii oraz prac analitycznych i biograficznych.

zainteresowanie dla fotografii kreowanej znanej jako fotografia subiektywna. Do tego doprowadził przecież Zbigniew Łagocki²⁵, który był wcześniej jednym z bardziej znanych fotoreporterów i pisywał takie bojowe z punktu widzenia fotoreportażu teksty. W tym czasie bardzo dynamiczna i wpływowa była krakowska trójka fotografów ze wspomnianym już Zbigniewem Łagockim oraz Wacławem Nowakiem²⁶ i Wojciechem Plewińskim²⁷. W 1965 ukazała się jeszcze książka Czartoryskiej *Przygody plastyczne fotografii*. Dodatkowo doszły już bardziej dojrzałe działania Grupy „Zero-61”²⁸, która dużo do tego kierunku wniosła. W ten sposób ten nurt poszukujący nabrał rozpędu i jakieś trzy lata później osiągnął apogeum pośród tzw. fotografów poszukujących. Później zaczęła się rewolucja konceptualna czy postkonceptualna, która zdominowała właściwie refleksję teoretyczną o fotografii. Ja to bardzo dobrze pamiętam, bo wtedy się właśnie zacząłem zajmować fotografią. Tam kategoria dokumentu bardzo ciekawie funkcjonowała, ale jako taki zapis mechaniczny, niemalże automatyczny, skrajnie zobiektywizowany. Ktoś np. miał założenie, że co 10 kroków zrobi fotografię bez względu na warunki. Nie wdając się w opis całej polskiej fotografii, Zofia Rydet w stosunku do tendencji tam dominujących była inna, bo ona nigdy nie myślała o tym, żeby zrobić z fotografii jakiś rodzaj ciągu logicznego, systemowego, odwołującego się do automatyzacji procesów kreacyjnych czy systemów języka aplikowanego do komputerów. Ten nurt w pewnej mierze był bardzo odkrywczy, bo mógł wyprowadzić z takiego stereotypu piktorialnego, ale z kolei też zawierał w sobie jakiś rodzaj samoograniczenia, z którego potem próbowano wyjść przez jakieś postmodernistyczne pomysły.

25 Zbigniew Łagocki (1972–2009), fotografik, członek ZPAF i *Photographic Society of America*, odznaczony Medalem Niepce’a (1975), posiadacz tytułu *Honoraire Excellence FIAP* (1972) oraz odznaczeń państwowych za zasługi dla kultury polskiej: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1993), srebrny medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2007). W 1962 r. zdobył złoty medal na Międzynarodowym Biennale Sztuki w São Paulo za cykl zdjęć *Aerotica*, autor zdjęć artystów Piwnicy pod Baranami (album *Piwnica*, 1968), wraz z Z. Dłubakiem organizator wystaw: *Fotografia subiektywna* (Kraków 1968) i *Fotografowie poszukujący* (Warszawa 1971).

26 Wacław Nowak (1924–1976), fotografik, członek ZPAF, posiadacz tytułów: *Artiste FIAP* (AFIAP) oraz *Excellence FIAP* (EFIAP), autor wielu wystaw indywidualnych i uczestnik kilkudziesięciu wystaw zbiorowych w kraju i za granicą.

27 Wojciech Plewiński (ur. 1928), fotografik, członek ZPAF, szerokie obszary tematyczne: portrety, reportaże, akty, także zdjęcia teatralne. Bogaty dorobek wystawienniczy, zwłaszcza poza granicami kraju.

28 Grupa „Zero-61” – założona w Toruniu, m.in. przez: Jerzego Wardaka, Józefa Robakowskiego, Andrzeja Różyckiego, Antoniego Mikołajczyka, Wojciecha Bruszewskiego, awangardowa grupa fotograficzna, działała w latach 1961–1969.

S.C.: *Skoro nie automatyzm cyklu, bo jednak jesteśmy ciągle w obszarze tej estetyki, poetyki cyklu w przypadku Zofii Rydet, to co było tą kategorią wyboru, skoro powiedział Pan, że Zofia Rydet była pod tym względem inna. W takim razie jak realizował się ten wybór kolejnych sekwencji na drodze „Zapisu socjologicznego”? Co było formą kryterium opracowanego przez nią samą, które pozwalało jej wybierać i w pewnym sensie jednak układać te zdjęcia?*

A.S.: Ona na pewno była świadoma tego, że pewnego rodzaju konsekwencja systemowa przynosi profity, to znaczy pozwala identyfikować autora. Może nie chodzi o jego szufladkowanie, ale o to by stworzyć pewien rodzaj takich czytelnych odniesień, które są bardzo pomocne dla funkcjonowania na rynku. Tak jak towar, który dostaje pewne logo czy ma jakąś wyrazistą formę. Tam u niej to dojrzewało, bo najpierw mamy portrety ludzi, dzieci i starców. Także takie sytuacje specyficzne napotykanie w miastach, na wsiach, na ulicach, gdy ludzie siedzą przy płocie, rozmawiają ze sobą. Te zdjęcia pojawiały się u niej stale już w latach 50. czy 60. Później powstaje myśl o tym, żeby bardziej systematycznie dokumentować, zwracać uwagę na konkretne elementy, na przykład na futryny, na drzwi wejściowe, ludzi stojących przed domostwami. Jest cały taki cykl kobiet stojących w pro gach domów. Rydet fotografuje poszczególne charakterystyczne elementy tych domów czy przedmiotów tam znajdujących. I z tego też się biorą pewne cykle, a przynajmniej są one projektowane. Nie znam tego archiwum złożonego z tysięcy negatywów, dlatego nie jestem pewien, w jakim zakresie one były realizowane. Gdy całość zostanie zdigitalizowana, będzie można ocenić, jak daleko ten pomysł został zrealizowany. Myślę jednak, że opierając się na tym, co ona ostatecznie pokazywała, decydując w ten sposób, jak chce być reprezentowana, można bez większego ryzyka podjąć już teraz próbę takiej oceny. W końcu dochodzi do metody. To jest rok 1978, gdy używa pojęcia „zapisów socjologicznych”. Ludzie siedzący na wprost kamery w pomieszczeniach. Przeważnie jest to kuchnia czy jakieś miejsce, gdzie odbywa się cały tryb działań domowych, albo czasem, jeśli ktoś z fotografowanych sobie tego życzy, jest to biała izba, czyli pokój reprezentacyjny. Niektórzy się przebierają, a inni zostają tak, jak są, w jakiejś dziurawej skarpetce, z nogą obwiązaną bandażem. To przeważnie ludzie starzy, co wynika też z takiego prozaicznego powodu, że gdy Rydet odwiedzała te domy w środku dnia, to na przykład mąż był w pracy albo leżał pijany. Fotografowane więc były przeważnie kobiety, ale z nimi też było jej łatwiej się porozumieć. Z tego, co mówiła na filmie *Nieskończoność dalekich dróg* Andrzeja Różyckiego, widać, że dużą rolę odgrywała taka spontaniczna

reakcja emocjonalna, że coś ją wzruszyło, albo zauważyła coś ciekawego i stosowała te swoje chwyt z podaniem ręki, z pochwałą, że tu jest coś fenomenalnego, pięknego, a wtedy każdy reagował pozytywnie na jej wtargnięcie. Ci ludzie byli przeważnie zaskoczeni, więc właściwie te sytuacje wyglądały na wtargnięcia, ale chyba nie było takiej sytuacji, że ktoś kategorycznie odmówił. Ona miała taki dar nawiązywania kontaktu z ludźmi. W tych domach fotografowała też różne rzeczy. Na przykład *Mit fotografii* jest cyklem w obrębie tych zapisów, gdzie są dokumentowane fotografie wiszące na ścianach. To są portrety ślubne i tam pozatykane jakieś drobne fotografie dzieci, wnuków, zdjęcie papieża Jana Pawła II i inne charakterystyczne przedmioty. Te elementy to jednak dodatek, ponieważ taką ikoniczną formą jest ten człowiek albo para ludzi siedzących na kanapie czy na tapczanie na wprost aparatu. Po lewej jakaś szafka, piec, tutaj jakaś balia z praniem, czasem jakiś pies czy kura się płacze jak to w takich wiejskich domach. Ponieważ są to domy biedne, gdzie mieszkają starsi ludzie, przeważnie panuje tam rozgardiasz i zbiorowisko rzeczy właściwie takich, które mogłyby wylądować równie dobrze na śmietniku. Widać w tym podejściu Rydet z jednej strony chęć zanotowania tego, co za chwilę może się zawali albo zostanie rozebrane, a z drugiej rodzaj współczucia czy empatii w stosunku do ludzi, z którymi ona pewnie się utożsamiała, ponieważ sama była osobą starą i rozmyślała o tym, jaki jest sens tego życia i co można po sobie wartościowego zostawić. Jej życiorys to szereg takich etapów, gdzie trzeba zostawiać to, co jest domem rodzinnym, jakimś poczuciem stabilizacji i przenosić się w inne miejsca. Więc są te wątki, które, myślę, skłaniają ją do wybierania tego, a nie innego domu. To nie jest taki stereotyp socjologiczny, gdzie szuka się pewnej średniej, tzn. jakie przeciętnie meblościanki są w polskich domach. Typuje się jakiegoś obywatela, który pasuje do średniej i potem patrzy, na ile ten standard się powtarza. Nie można powiedzieć, że u niej tak jest. W jakim zakresie w społeczeństwie byli ludzie tak zaniedbani czy biedni? Pewnie w dużym. Teraz, gdy się wejdzie na zaplecza jakiegoś miasta, to takich ludzi, nie mówiąc nawet o bezdomnych, można spotkać, chociaż standardy są już inne. W latach 70. czy 80. polska wieś zaczęła się radykalnie zmieniać, nie mówiąc już o ostatnich dekadach. Potrzeba tej rejestracji wynikała więc z pewnego poczucia misji. Nie tylko te osobiste motywy, ale jakieś przekonanie o wartości misji społecznej, której Zofia Rydet była pewna. Ona zwracała bardzo uwagę na pozytywną więź emocjonalną z tym, co się fotografuje, bo to jest fotografowanie sercem. Pamiętam, jak czasami miała pretensje do jakichś ludzi, którzy teoretyzowali na temat fotografii, że oni tak zimno do tego podchodzą, że nie kochają tej fotografii,

dlaczego w ogóle tak mówią. Czasami takie oburzenie z niej wychodziło. To są takie charakterystyczne wątki w tych sytuacjach, w jakich się ją spotykało.

M.G.: Wspomniał Pan także o znajomości Zofii Rydet z Pawłem Pierścińskim. O tym, że on zainteresował się jej fotografią. Czy Pana zdaniem można mówić o jakiejś inspiracji idącej w drugą stronę? Na ile Szkoła Krajobrazu wpłynęła na sposób fotografowania, myślenia o pewnych motywach przyswajanych przez Rydet w jej pracach?

A.S.: Myśli Pan o Kieleckiej Szkole Krajobrazu?

M.G.: Tak, pytam o to, ponieważ w „Zapisie...” jest mało czystego krajobrazu. Pojawia się tam głównie w tle, ale być może dałoby się dostrzec pewien wspólny element warsztatowy, który ona wykorzystała.

A.S.: Nie za bardzo widzę tutaj taką zależność. Krajobrazy u Zofii Rydet występują w latach 50. Takie pejzaże śląskie, robione z okna, z piętra, bardzo zresztą ciekawe fotografie, ale to potem nie było rozwijane, przynajmniej na wystawach się tego nie spotykało. Natomiast nie widać tu typowego pejzażu Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, wykorzystującej specyfikę tych pofalowanych, wąskich uprawnych pól z miedzami. Oczywiście Kielecka Szkoła Krajobrazu jest bardziej zróżnicowana. Oni się interesowali krajobrazem przemysłowym, zwłaszcza Pierściński. On zrobił taką akcję, którą ja bardzo wysoko cenię. To się nazywało *Huta, dom, rodzina*. Czterech fotografów, między innymi Pierściński, w porozumieniu z dyrekcją itd., wybrało sobie po jednym pracowniku huty w Ostrowcu Świętokrzyskim i fotografowali go w pracy, jak się przebiera, jak jedzie do domu, w domu, co tam je, jak wygląda jego mieszkanie, jak idzie na działkę, bo to przeważnie byli tacy jeszcze chłoporobotnicy. Nie odpuszczali sadzenia kartofli czy innych upraw, mimo że byli już wielkoprzemysłową klasą robotniczą. Te aspekty ich życia fantastycznie zostały tam udokumentowane, widzimy, co było w ich zasięgu, jak oni się urządzali. Taki miks nowoczesności z tradycją, i tym co można było kupić, jakiś kaloryfer gdzieś tam wyszarpany, jakieś wzorzyste tapety. Ze względu na podobny czas powstania tego projektu (1979) nasuwają się porównania, ale metoda jest inna. W projekcie Pierścińskiego fotograf musiał się stać jakby członkiem rodziny. To była trochę taka metoda antropologii jak w przypadku metody pracy prowadzonej przez Walkera Evansa²⁹, któremu towarzyszył pisarz i dziennikarz James Agee³⁰,

29 Walker Evans (1903–1975), amerykański fotograf, jeden z najbardziej wpływowych fotografów XX wieku, w latach 30. pracował dla Farm Security Administration, gdzie spotkał się z formą fotografii socjologicznej.

30 James Agee jest autorem tekstu, a Walker Evans zdjęć do wspólnej książki *Let Us Now Praise Famous Men*, 1941 r.

w latach 30. na południu Stanów Zjednoczonych. Zresztą tutaj Pierściński spotkał się z trochę złośliwym komentarzem, że to jest jakby projekt socrealistyczny, na który rzeczywiście załatwił sobie dotacje w ramach stulecia Polskiego Ruchu Robotniczego, co jednak w niczym nie przekreśla wartości tej dokumentacji. Pierściński brał też udział w wystawie *Fotografia subiektywna* z bardzo ciekawymi montażami. Zresztą w latach 50. robił też fotografie bezkamerowe, heliografie podobne do prac Marka Piaseckiego³¹. Taki twórca, który jest postrzegany jako pejzażysta, dokumentalista, a on w zasadzie przeszedł przez wszystkie odmiany fotografii. Nawet na początku lat 80. próbował takiej postkonceptualnej rejestracji. Fotografował wszystkie obiekty na trasie między Kielcami a Włoszczową. To jest jednak duża różnica w stosunku do tego, co robiła Zofia Rydet. Natomiast on bardzo cenił jej fotografie i ona często uczestniczyła w tych imprezach kieleckich, bo to środowisko robiło bardzo dużo plenerów, wystaw i sympozjów związanych z *Biennale Krajobrazu Polskiego*. Niewątpliwie Pierściński był jednym z motorów ówczesnego życia fotograficznego, z czego też korzystała Zofia Rydet. Spotkania te stwarzały jej okazję, by gdzieś pojechać. Rozwiązywały przy tym także problem ekonomiczny artystów, ponieważ z reguły pobyt na takim plenerze był bezpłatny. Możliwe były ułatwienia w dotarciu do takich miejsc, gdzie normalnie może nie dałoby się dotrzeć, a zawsze przez jakiegoś znajomego można było to załatwić i to nakręcało działalność nie tylko Zofii Rydet. Sam Lewczyński przy tej okazji gdzieś tam spotykał np. fryzjera, który miał gablotę wyłożoną jakimiś zdjęciami i dokumentował czy robił te odkrycia z archeologii fotografii. Zofia Rydet nie była oczywiście jedyną, która takie tematy fotografowała. Poza nią jednak nikt nie wykazał w tym takiej wytrwałości. W archiwach wielu fotografów takie zdjęcia można napotkać, zwykle są one jednak albo na poboczu, albo przemieszane z innymi zainteresowaniami. Widać, że u innych nie ma tego głębokiego przekonania, że to temu i tylko temu warto się poświęcić tak, jak to jest u Zofii Rydet, u której ponadto dużą rolę odgrywała jej postawa religijno-metafizyczna. Była osobą religijną, co ułatwiało kontakt i znajdowanie tych prawdziwie religijnych osób, w tych chałupach z wieloma świętymi obrazami, portretami papieża. Przejawiała też zainteresowania związane z bioenergoterapią. Są montaż z cyklu *Chorzy*, gdzie pojawiają się zdjęcia chorych, którzy przychodzili bądź byli przy-

31 Marek Piasecki (1935–2011), artysta multimedialny, oprócz fotografii uprawiał instalację, asamblaż, malarstwo. Jako fotograf próbował technik specjalnych obok reportażu i gatunków klasycznych, jak portret, akt i pejzaż.

noszeni na seanse uzdrawiające takich ludzi jak Harris³² czy inni. Ona też brała w tym udział, to znaczy jeździła tam, nie wiem, czy się leczyła, ale miała materiały z tego kręgu. Widać u niej poszukiwanie właściwej postawy, która potencjał duchowy człowieka otwiera. Pod tym względem była dosyć oryginalna, bo środowisko fotografów nie było specjalnie religijne. Ja tam nie wnिकam, kto chodził do kościoła, a kto nie, ale tego się nie okazywało. Motywacje religijne to jest w ogóle osobny problem, on nie był wygodny dla ideologii rządzących, która religię traktowała jako opium dla ludzi i przesąd. Poza tym Kościół był politycznym wrogiem. Nawet jeśli nie był otwarcie zwalczany, to był nieobecny w mediach, w oficjalnym modelu propagandowym jak gdyby nie istniał. Podejmowanie tematu wskazującego, że istnieje życie religijne, że to jest jakaś wartość, która nie umiera, ale jest kultywowana i nawet się rozwija, to już było coś, co miało wydźwięk polityczny. Można przywołać przykład Adama Bujaka³³ z *Misteriami*, który światową karierę z tym tematem zrobił, najpierw fotografując ceremonie religijne w Polsce, potem na całym świecie. Te wątki jeszcze parę osób od lat 60. wykorzystywało w Polsce, np. Andrzej Pawłowski³⁴ w cyklu *Genesis*, chociaż w formie bardziej symbolicznej. Kryzys czysto ateistycznej ideologii politycznej wyzwalał pewne akcje, polegające na poszukiwaniu inspiracji w tym, co zawsze było ważną treścią sztuki. Tutaj Zofia Rydet była w tych poszukiwaniach bardzo aktywna. Jej najbardziej charakterystyczny dla tego cykl to chyba *Nieskończoność dalekich dróg* z 1980 roku, gdzie są te znaki drogowe, takie dalekie perspektywy i tam twarz Chrystusa gdzieś się pokazuje w oddali. To oddaje jej emocjonalno-mentalne nastawienie do rzeczywistości i poszukiwanie tematów, które by z tym współgrały.

M.G.: W wywiadzie, którego Pierściński udzielił tuż przed śmiercią, mówi, że tzw. „fotografia socjalna”, rozumiana jako pewnego rodzaju cykl, była jego pomysłem, później przyswojonym przez innych. Bohaterem tego pomysłu miał być robotnik i jego rodzina. Może znane są Panu jakieś dyskusje między Pierścińskim a Rydet o potrzebie zachowania socjalnej cykliczności? Czy rozmawiali o wykorzystaniu tego chwytu do pokazania życia rodziny, jednego bohatera?

32 Harris Clive (1945–2009), popularny w Polsce od lat 70. XX wieku bioenergoterapeuta, znany także jako uzdrowiciel. Prowadził publiczne seanse z udziałem olbrzymiej liczby osób. Część tych seansów odbywała się we współpracy z kościołem katolickim.

33 Adam Bujak (ur. 1942), członek ZPAF i Royal Photographic Society w Londynie, laureat wielu nagród krajowych i zagranicznych, autor blisko 150 albumów, w tym wiele poza granicami, twórczość związana z szeroko pojmowaną problematyką kościoła katolickiego.

34 Andrzej Pawłowski (1925–1986), fotografik, członek ZPAF, eksperymentował z technikami: luxogramy i heliogramy, autor filmów eksperymentalnych (*Kineformy* 1957) i spektakli wizualnych.

A.S.: Nie byłem świadkiem takich rozmów, natomiast tego rodzaju ambicje Pierścińskiego mnie nie dziwią. On, pragnąc przedłużyć ideę Bułhaka, myślę, odwoływałby się do jego programu zawartego w *Fotografii ojczystej*³⁵. Chodzi o postulat, że uczestnik działań fotografii ojczystej powinien dążyć do totalnego zobrazowania wszystkich aspektów życia narodu. Powinien więc uwzględniać nie tylko pejzaż liryczny czy dramatyczny, ale również życie codzienne, także pracę w przemyśle. Kieleccy fotografowie zresztą mieli ciekawy układ historyczny w Świętokrzyskiem. To jest Staropolski Okręg Przemysłowy. Tam są i relikty tych bardzo wczesnych form przemysłowych, i tam komuniści pobudowali też bardzo dużo nowych fabryk wmontowanych w te lasy i górki, a z drugiej strony został zachowany archaiczny sposób życia. Wszystkie te elementy nakładały się wzajemnie na siebie, dając niepowtarzalną okazję do fotografowania, która właściwie w dużej mierze teraz nie istnieje, bo tych pól z miedzami już nie ma, już nie orze się ich w taki sposób, a łąki pozarastały lasami. Natomiast inicjatywy fotografii zaangażowanej społecznie były liczne w latach 70. Wiązały się one też np. z tzw. fotografią ekspansywną. W Krakowie działała grupa SEM przy Akademii Górniczo-Hutniczej, która zresztą nawiązała później kontakt z „Łodzią Kaliską”³⁶, m.in. Adam Rzepecki należał do tej grupy. Oni fotografowali np. zaniedbane podwórka kamienic krakowskich, a następnie robili instalacje w przestrzeni publicznej: z zewnątrz ustawionych w kwadrat plansz widać było odnowione fasady, a od wewnątrz można było zobaczyć zdjęcia zaniedbanych podwórek. Naklejali też fotografie chronionych roślin na płyty chodnikowe. Tego typu działalność związana była z fotoreporterami pism studenckich, którzy podejmowali bardzo krytyczne tematy. Były też takie projekty jak np. *Rodzina szczecińska* Krystyny Łyczywek. Tam kilkudziesięciu fotografów zajmowało się tym, jak wygląda mieszkająca w Szczecinie typowa rodzina. Wiele tego rodzaju inicjatyw pojawiało się w latach 70. Zresztą pamiętam, jak tutaj, do Wrocławia, na imprezy robione przez Jerzego Olka³⁷ w Galerii Foto-Medium-Art przyjeżdżali fotoreporterzy i był taki referat na temat postkonceptualnej szansy fotoreportażu. Oni też szukali jakiejś nowej formuły wypowiedzi, która by ich wyrwała ze stereotypu fotografii prasowej. Projektowano też mariaż fotografów kreatywnych

35 J. Bułhak, *Fotografia ojczysta*, (wyd. I, *Polska Fotografia Ojczysta*, Poznań 1939), wyd. powojenne: Wrocław 1951; książka wydana w rok po śmierci autora.

36 Grupa artystyczna „Łódź Kaliska”, założona w 1979 r. Należą do niej: Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik i Andrzej Wielogórski.

37 Por. przypis 6.

z dokumentalistami. Pojawiły się pomysły, by te dwie grupy artystów na zmianę zajmowały się swoimi tematami, żeby zrobić coś w rodzaju twórczego mostu. Zresztą ta inicjatywa tak się nazywała. W sformułowanych założeniach tej grupy miał to być most pomiędzy spolaryzowanymi obszarami polskiej fotografii. W końcu lat 70., kiedy właśnie ze swoimi zapisami socjologicznymi wchodziła Zofia Rydet, powstał bardzo bogaty front działań, polegający z jednej strony na szukaniu metody artystycznej, która byłaby wówczas najbardziej efektywna, a z drugiej strony na uwzględnianiu tematów, które by pozwoliły na inny rodzaj opisu społeczeństwa. W krótkim czasie zaszły jednak dwa fakty polityczne, które samoistnie zmieniły tę sytuację. Pierwszym był wybór papieża Polaka, a drugim powstanie Solidarności. Nawet o tym kiedyś pisałem, było to dość oczywiste spostrzeżenie, że temat dotyczący przestrzeni publicznej został wyjęty z rąk propagandzistów partyjnych. Jakby ulica, klasa robotnicza objawiła się nie jako zaplecze tej władzy, lecz jako jej przeciwnik zgrupowany wokół czy to papieża, czy idei wolnych związków zawodowych lub w ogóle wokół jakiejś autentyczności narodowej. Ten problem stał się takim głównym tematem społecznym po wyborze papieża Polaka. Mamy do czynienia właściwie ze zbieżnością tych dat. Później oczywiście wprowadzenie stanu wojennego przekreśliło możliwości operowania w sferze oficjalnych mediów i życia publicznego, ale ci ludzie, którzy wtedy się uaktywnili, w latach 80. zrobili bardzo dużo ciekawych rzeczy. Wtedy właśnie Zofia Rydet może najbardziej rozkręcała swoją działalność przy fotografii socjologicznej i to było o tyle ciekawe, że właściwie pozostała bardzo oryginalna w tym, co robiła, chociaż wydawałoby się, że impulsy prowadzące w tę stronę były tak liczne, że wielu ludzi powinno się było tym zajmować. Jeżeli jednak inni podjęli ten temat, znajdowali dla niego inną formułę.



Fot. 2. M. Gołąb; A. Sobota w Galerii FOTO-MEDIUM-ART

ADAM SOBOTA, doktor n. hum., w latach 1973–2018 prowadził dział fotografii w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Był autorem wielu wystaw i opracowań z zakresu historii fotografii polskiej i sztuki współczesnej. W tych dziedzinach zajmował się też dydaktyką. Główne publikacje: *Szlachetność techniki – artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku* (2001), *Konceptualność fotografii* (2004), *Fotografia – historia i sztuka. Katalog zbiorów fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu* (2007), *Nowe horyzonty w nowych mediach. Zjawiska sztuki polskiej w latach 1945–1981* (2017).

Stefan Wojnecki

POWIEDZIAŁA, ŻE NIE CHCE ZNIKNAĆ...

Rozmowa zarejestrowana 27 maja 2018

Rozmawiali: Stefan Czyżewski – S.C., Mariusz Gołąb – M.G.



Fot. i tekst S. Wojnecki, na zdj. druga od lewej Z. Rydet.

Najczęściej publikowane zdjęcie S. Wojneckiego; jedno z serii zdjęć projektu *Wpisuję swoje uporządkowanie świata* realizowanego przez Stefana Wojneckiego w latach 1985-1986, pokazanego m.in. na jego wystawie indywidualnej Galerii FF w Łodzi w 1987 roku

STEFAN WOJNECKI: Zaaranżowałem to w 1985 roku w Skokach. Poprosiłem, ażeby wszyscy uczestnicy, było ich czterdziestu, napisali coś w świetle na temat związany z czterdziestolecie Polski Ludowej. Czyli czterdzieści jakby obrazów na czterdziestolecie. Na początek musiałem wyjaśnić, co i jak. Chodzi o to, że ekspozycja była trzyminutowa i w związku z tym, naturalnie, zupełnie co innego się ukazało niż to, co widzimy normalnie. Każdy otrzymał świeczkę i każdy mógł sobie tą świeczką tak poruszać, ażeby jej światło utworzyło jakieś znaczenie. Oni chodzili, byli w ruchu, ale nie wszyscy... Tutaj Zosia jest nieruchoma, podobnie Lewczyński. Inni, ci młodszy, chodzili, biegali... Po tym pokazie, bo tak można to nazwać, zapytałem o wrażenia. Jedni sobie jakieś „V”, czyli zwycięstwo, napisali, drudzy coś innego, że ich Ameryka interesuje, różne były słowa związane z obecnością na tym wspólnym zdjęciu. A Zosia Rydet powiedziała, że jeżeli się ktoś nie porusza w czasie dwudziestu sekund, to będzie odwzorowany na zdjęciu. Jeżeli się porusza, to wtedy znika po prostu albo może też być nieostry, ale poniżej dwudziestu sekund znika. Powracam jeszcze raz do Zosi, pytałem się, później, dlaczego ona stała w miejscu, a nie poruszała się? Ona powiedziała, że nie chce zniknąć, bo jak zniknie na zdjęciu, to znaczy, że jej nie ma, a jak jej nie ma, to znaczy, że nie żyje, a ona chciała być pokazana jako żywa. To taka jej wypowiedź związana z tym zdjęciem, dlaczego chciała na nim być.



[...] Po drodze szliśmy przez koronę gorzowskiego, dużego amfiteatru, prawie 60/70 metrów średnicy. Przed nami było widać cały ten amfiteatr, wgłębienie i scenę na końcu tego wgłębienia. Idziemy tak, rozmawiamy i nagle Zosia się odzywa: „patrzcie, patrzcie, to coś nadzwyczajnego”. Ona zawsze potrafiła zauważyć coś po prostu niezwykłego. Patrzymy i rzeczywiście, czegoś takiego w życiu nie widziałem i chyba widzieć nie będę. Na tej scenie rosły drzewa, pozostawione tak, by je oszczędzić przed wycięciem, przebijały sufit sceny i rosły dalej swobodnie. I co było najciekawsze, gdy się patrzyło na scenę i te drzewa, to one wyglądały jakby były z dykty czy papieru, zupełnie płaskie, a tę część drzewa, która wystawała ponad scenę, było widać normalnie – w trzech wymiarach. Wyglądało to więc tak, jakby te drzewa rosły od góry, a od dołu były tylko same atrapy. Wpatrywaliśmy się i wrażenie płaskości tych drzew na scenie nie znikało – wszyscy powiedzieli, że widzą to samo... To ciekawe, że właściwie to, co widzimy, pochodzi w większości z pracy naszego mózgu i na to zwróciła uwagę Zosia Rydet, co według mnie jest bardzo cenne i dlatego o tym wspominam.

Z KSIĄŻEK STEFANA WOJNECKIEGO:

W naturze nasze oko rysunku nie dostrzeże, nie można go też uchwycić za pomocą filmu lub video. Mówiąc ściślej, mamy do czynienia ze świetlistym punktem poruszającym się w gołej przestrzeni poza przedmiotami. Okazuje się więc, że rysunek, w sensie możliwości odczytu jego znaczenia zaistnieć może wyłącznie w rzeczywistości fotografii.

Towarzyszą temu dziwne zjawiska: na zdjęciu pojawia się coś, czego nie było w fotografowanej rzeczywistości. Za to znika coś innego, co w niej było. Również nie ma w tym żadnych sztuczek – po prostu fotografia odsłania oblicze niezgodne z naszymi o niej wyobrażeniami¹.

Fotografia ukazuje nasze wnętrze – powolna sztuka głębi. Myślowe konstrukcje nakładane na świat w pozorowanym świetle dnia, moje ekologiczne przeżywanie. Możliwość wykonania tylko jednego zdjęcia w ciągu doby. Konieczność obliczeń natężenia światła sztucznego w stosunku do naturalnego².

1 S. Wojnecki, *Wpisuję swoje przeżywanie świata*. Katalog mojej wystawy indywidualnej pod tym samym tytułem, Galeria FF, Łódź 1987, [w:] *Fotografia. Gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*, wybrane przez A. Kepińską, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, s. 115.

2 S. Wojnecki, *Wpisuję swoje uporządkowanie świata. 1985–1986*, [w:] tegoż, *Doświadczenie (w) fotografii*, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2015, s. 224.



Fot. na s. 208 i 210 – M. Gołąb; w domu Stefana Wojneckiego w czasie przeprowadzonej rozmowy

STEFAN WOJNECKI (ur. 1929), fotografik, członek ZPAF, wybitna postać polskiej fotografii, niekwestionowany autorytet artystyczny. W latach 1967–1976 Prezes Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, członek honorowy Fotoklubu Rzeczypospolitej Polskiej, odznaczony złotym medalem „Zasłużony dla Fotografii Polskiej”, posiadacz tytułu Artiste FIAP (*Artiste de la Federation Internationale de l'Art Photographique*). Fotografiją zaczął interesować się w 1952 roku, w 1957 uczestniczył po raz pierwszy w zbiorowej wystawie *Krok w nowoczesność*, debiutował w 1959 roku wystawą indywidualną w Poznańskim Towarzystwie Fotograficznym. Uczestniczył w około stu wystawach zbiorowych, w tym w wielu poza Polską, zrealizował kilkadziesiąt wystaw indywidualnych w prestiżowych galeriach fotograficznych (m.in. Mała Galeria ZPAF i CSW w Warszawie; Galeria FF w Łodzi). Członek Rady Artystycznej ZPAF, aktywny animator środowiska fotograficznego, współorganizator Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych i wielu innych analogicznych przedsięwzięć, m.in. sympozjum *Fotografowie filozofujący* (1986), komisarz wystaw *Fotografowie własnych dróg* (1986) i bardzo ważnej dla refleksji estetycznej – *Polska fotografia intermedialna* (1988). Teoretyk fotografii, autor wielu ważnych tekstów dotyczących fotografii i książek, m.in. *Fotografia. Gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*, eksplorujący teoretycznie a realizowany w praktyce problem rozszerzania pojęcia fotografii. Od 1978 związany jako wykładowca z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Poznaniu (późniejszą Akademią Sztuk Pięknych), profesor tej Uczelni od 1993 (obecnie Uniwersytet Artystyczny). Jego prace znajdują się w wielu muzeach (m.in. Muzeum Narodowym w Poznaniu i Wrocławiu) i prywatnych kolekcjach. Uhonorowany wieloma tytułami oraz medalami środowiskowymi i odznaczeniami państwowymi, w tym odznaką „Zasłużony Działacz Kultury” (1969) oraz Złotym Krzyżem Zasługi (1985).

BALSAMOWANIE CZASU

Rozmowa zarejestrowana 27 maja 2018

Rozmawiali: Stefan Czyżewski – S.C., Mariusz Gołąb – M.G.

M.G.: *Zacznijmy od wątku wspólnej podróży. Kiedy ona miała miejsce i co z niej ostatecznie wynikało?*

PIOTR WOŁYŃSKI: To był w zasadzie nieplanowany incydent. Udało mi się pojechać z Zofią Rydet do kilku podgorzowskich wsi i obserwować ją przy pracy nad początkami *Zapisu socjologicznego*. Stało się to możliwe dzięki wspólnemu pobytowi na Konfrontacjach Fotograficznych w Gorzowie Wielkopolskim w 1979 roku. W latach 70. i 80. była to bardzo ważna impreza fotograficzna. Zjeżdżały się tam wszystkie osoby, które chciały wiedzieć, co aktualnie dzieje się we współczesnej fotografii. Spotkania miały formułę wystawowo-sympozjalną. Zofia Rydet brała udział w tych gorzowskich Konfrontacjach i wystawiała swoje fotografie. Pewnego razu okazało się, że mamy pół wolnego dnia i Zofia Rydet zaproponowała, żebyśmy wspólnie pojechali pod Gorzów. Jedną z miejscowości, którą odwiedziliśmy, a przypomniałem to sobie dzięki fotografiom zamieszczonym na stronie Fundacji im. Zofii Rydet, nazywała się Santok. To było kilkanaście kilometrów od Gorzowa. Zofia Rydet zachodziła tam do kilku gospodarstw. Wspólna wyprawa pozwoliła mi na sfotografowanie Zofii Rydet przy pracy. Miałem wtedy 20 lat i autorka była dla mnie oczywiście osobą znaną, wiedziałem co robi, ale na pewno nie zdawałem sobie sprawy, jaki ciężar gatunkowy będzie miała jej twórczość oglądana z dzisiejszej perspektywy. Negatywy prezentujące wizytę w Santoku przeleżały kilkadziesiąt lat w albumie, zeskanowałem je dopiero kilka lat temu. To, co państwo teraz zobaczą możemy traktować jako premierę materiału, który wtedy udało mi się zrobić. Pokazywałem te zdjęcia zaledwie kilku osobom, nie były one nigdy upublicznione. Jest to niezbyt obszerny materiał, pokazujący w krótkim fotograficznym cyklu metodę pracy Zofii Rydet: spotkanie, zaproszenie do domu, pożegnanie z mieszkańcami jednego z gospodarstw, które

fotografowała. Pierwsze zdjęcie przedstawia starszego człowieka z silnym inwalidztwem, którego spotkaliśmy przy drodze. Dla Zofii Rydet sytuacja ta była interesująca przede wszystkim jako spotkanie z innym człowiekiem, nie od razu ujawniała swoje fotograficzne zamiary. Tym, co najbardziej zapamiętałem ze spotkań w Santoku, był to jej stosunek do swoich potencjalnych modeli; niesłuchanie ciepły, indywidualny, przede wszystkim nastawiony na poznanie i zrozumienie ich sytuacji. W żadnym wypadku nie wyczułem nawet cienia wyrachowania. To znaczy czegoś takiego, żeby podporządkowywała swojej pracy i konkretnemu celowi, mianowicie zrobieniu dobrych zdjęć, rodzaj kontaktu z tymi osobami. Niepoślednią rolę odgrywała też sama postać Zofii Rydet, jej wiek, jej sposób odnoszenia się do ludzi, ale również jej wygląd, wzbudzający niesłychane zaufanie, ale też ciekawość, jak to bywa w przypadku nagle pojawiającej się we wsi osoby z zewnątrz i to na dodatek z aparatem. Rozmowy schodziły na bardzo różne tematy, teraz nie będę już w stanie dokładnie ich zrelacjonować, ale dotyczyły one w równej mierze sytuacji egzystencjalnych jak codziennego życia mieszkańców. I koniec końców zaproszenie do domów. Czyli ta sytuacja, która Zofię Rydet najbardziej cieszyła, kontakt z pozostałymi członkami rodziny oraz, jeśli się uda, bo nie zawsze się udawało, możliwość sfotografowania według swojej idei *Zapisu socjologicznego*. Po drodze spotkanie z sąsiadkami, które akurat wychodziły od gospodyni, okazało się być świetnym kontaktem, służącym dalszej podróży do następnych domostw. Przy okazji portretowanie spotkanych kobiet.

Jest rok 1979, Zofia Rydet fotografuje aparatem Praktica z obiektywem szerokokątnym, prawdopodobnie 20 mm, i przymocowaną do tego aparatu lampą błyskową. To był taki podstawowy zestaw, niezbyt uciążliwy, natomiast dla artystki spełniający wszystkie wymagania dotyczące sprawnej pracy. W tym przypadku było akurat tak, że droga do samego domu nie była łatwa. To zdjęcie pokazuje, że myśmy się jakoś dziwnie tam dostawali. Nie pamiętam już dlaczego tak było, ale przez główne wejście nie mogliśmy do domu wejść, trzeba było bokiem i to zdjęcie pokazuje Zofię, gdy niemal przedziera się przez taką dziwną furtkę, bramę, żeby w ogóle móc wejść na podwórko [fot. 5]. Sytuacja dość nietypowa, ale wydaje mi się, że zdjęcie to dobrze relacjonuje pewien rodzaj uporczywości, determinacji Zofii Rydet. Wydaje mi się, że jest dość nietypowe, nawet w przypadku bohaterki, która z tego, co wiem, została obfotografowana dość skrupulatnie. Zdjęć samej artystki, również zdjęć przy pracy, jest bardzo dużo w Internecie. Natomiast to zdjęcie, mam nadzieję, będzie dodatkowym wkładem do pokazania jej postawy [fot. na stronach 213–215, P. Wołyński].

Jesteśmy w domu, oczywiście tutaj odbywa się dalsza część rozmowy, którą Zofia Rydet rozpoczęła już przed wejściem. Cechą, którą podkreśla się często, jest uważne śledzenie przez Zofię Rydet tego, co znajduje się w domu i pamiętam, że ta sytuacja tutaj też miała miejsce. Zwracanie uwagi na to, co jej zdaniem, w odwiedzanym domu było ważne. Z reguły jej zdanie pokrywało się ze zdaniem domowników. Szczególną uwagę darzyła obiekty związane z *sacrum* i z pamięcią o bliskich. Ona to robiła w sposób naturalny i wydaje mi się, że zjednywała sobie przychyłność, zjednywała sobie często nawet zaufanie, bo w rozmowie pojawiała się wspólna płaszczyzna wartości. Na koniec warto spojrzeć na zdjęcie zrobione przez Zofię Rydet podczas opisywanej przeze mnie wizyty. Moje zdjęcia pokazują spotkanie i drogę, którą dążyła autorka do ostatecznej, wybranej realizacji; jednej z wielu elementów *Zapisu socjologicznego*.



Fot. 1



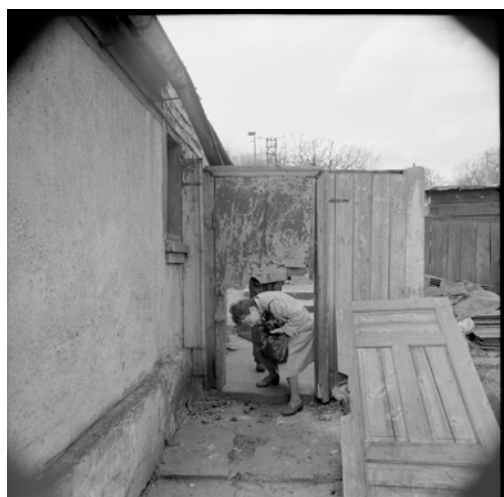
Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6



Fot. 7



Fot. 8



Fot. 9



Fot. 10

S.C.: *Jak to się mieściło w tamtych czasach?*

P.W.: To jest bardzo trudny temat, dobrze, że go poruszyłeś. Powiem może o osobności postawy Zofii Rydet, ale w innym duchu. W odniesieniu do polskiej neoawangardy fotograficznej, która silnie zaznaczyła się także na ówczesnych spotkaniach w Gorzowie.

M.G.: *Potraktujmy to zdjęcie jako zdarzenie symboliczne i zderzenie dwóch światów; gdybyśmy od niego mogli wyjść, zastanawiając się później nad dzielącymi rozmówców różnicami i podobieństwami w sposobie rozumienia funkcji fotografii [fot. 11].*



Fot. 11. P. Wołyński; na zdj. od lewej: pierwszy- Jerzy Olek, drugi - Andrzej Brzeziński. Zofia Rydet prezentuje prace *Zapisu socjologicznego* umieszczone na ścianie z prawej strony

P.W.: To jest zdjęcie z roku 1979, Zofia Rydet brała wtedy udział w Gorzowskich Konfrontacjach Fotograficznych, wystawiając swoje fotografie. W związku z tym, że zjeżdżała się tam bardzo duża grupa fotografów i ludzi związanych ze środowiskiem fotograficznym i artystycznym w Polsce, spotkania te były przede wszystkim nieustającą dyskusją i nieustającymi, prywatnymi spotkaniami autorskimi, czasami w parę osób, towarzyszącymi głównej prezentacji prac wybranych autorów. Dwie osoby, spośród oglądających i dyskutujących, które tutaj widzimy, są dobrze znane: Jerzy Olek i Andrzej Brzeziński. W momencie uchwyconym na zdjęciu Zofia Rydet opowiada o swojej pracy nad cyklem *Zapis socjologiczny*. To wszystko dzieje się przy okazji oficjalnego programu Konfrontacji Fotograficznych, które przede wszystkim były manifestacją troszkę innego podejścia do fotografii, czegoś, co teraz nazywamy neoawangardą. Była ona wtedy bardzo silnym trendem polskiej fotografii. Natomiast Zofia Rydet, wydaje mi się, zawsze w stosunku do tego sposobu myślenia o fotografii zajmowała stanowisko odrębne.

Z czego to odrębne stanowisko się wywodziło? Moim zdaniem była to zasadnicza różnica w postawie życiowej i w postawie artystycznej, polegająca przede wszystkim na tym, że polska neoawangarda fotograficzna była ruchem z gruntu racjonalistycznym. Inspirowała się w dużej mierze nauką, chociaż działania te bardzo często miały kontekst prześmiewczy, krytyczny albo taki, który dekonstruuje naukowy światopogląd. Odniesienie do postaw racjonalistycznych i naukowego światopoglądu było bardzo silne w polskiej fotografii lat 70., było ważnym wyróżnikiem postawy neawangardowej. Natomiast postawa Zofii Rydet była z gruntu czymś zupełnie innym. Wywodziła się przede wszystkim ze spojrzenia na obraz, który ukształtował w refleksji nad fotografią Andre Bazin. Chodzi oczywiście o „balsamowanie czasu”, które wносиło do obrazowania element pozaracjonalny, a wraz z nim przede wszystkim pewnego rodzaju problemy mitologii, mitu, problemy egzystencjalne. Zagadnienia, które wymykały się ówczesnej sztuce, natomiast niezwykle silnie zawsze na nią wpływały.

Zofia Rydet w refleksjach na temat swojej twórczości podkreślała wyjątkowość, jednostkowość, konkretność doświadczenia fotograficznego, która była dla niej pewnego rodzaju doświadczeniem egzystencjalnym. Tutaj można byłoby wrócić do samego terminu „zapis socjologiczny”. Odwołanie do konkretnej dyscypliny naukowej sugeruje, że tytułowy „zapis” powinien być rozumiany jako strategia obiektywizująca obraz rzeczywistości. Sugeruje sposób myślenia, który wywodzi się z racjonalnego, porządkującego światopoglądu. Mam wrażenie, że ten termin,

uksztaltowany właśnie w latach siedemdziesiątych, był dosyć mocnym odbiciem sytuacji, którą ówczesna sztuka mogła zaakceptować. Wydaje mi się, że ani wtedy, ani teraz, pojęcie to nie opisuje w sposób całościowy doświadczenia i pełni dorobku, który nam pozostawiła Zofia Rydet. Myślę, że w pewnym momencie przyjdzie czas na rewizję ogólnego hasła „zapisu socjologicznego”, wiążącego całą twórczość tej artystki, które moim zdaniem, w jakimś sensie zawęży jej dorobek. Mam wrażenie, że był to wymóg pewnego rodzaju formacji myślowej, wymóg tamtego czasu, żeby rzeczy nazywać w sposób z gruntu racjonalny, wyjaśniający bądź kategoryzujący rzeczywistość. Termin „zapis socjologiczny”, mimo że Zofia Rydet świadomie się nań zgodziła i zaakceptowała, nie do końca odpowiadała duchowi jej twórczości. Ja w większym stopniu cenię sobie egzystencjalną wyjątkowość i mityczne podejście do obrazu, które reprezentowała Zofia Rydet. Fotografia była dla niej czymś magicznym, była magią obrazu. Pomocne dla zrozumienia jej postawy są niewątpliwie poglądy wspomnianego Andre Bazina, francuskiego teoretyka, na którego Zofia Rydet powoływała się, nawiązując w kilku swoich tekstach do zjawiska balsamowania czasu przez fotografię. Myślę, że jej twórczość fantastycznie współgra z koncepcją Bazina, w której fotograficzne obrazowanie jest pewnego rodzaju przełomem w kulturze i w myśleniu o sztuce. Podobnie, jak to opisał Bazin, Rydet traktowała fotografię jak przedmiot magiczny, który w pełni utożsamia się ze swoim modelem, uwalniając go jednocześnie od okoliczności czasowych. Wydaje mi się, że proces przekształcania rzeczywistości w obraz po to, by nadać jej wyraz magiczny czy mitologiczny, jest jądrem doświadczenia fotograficznego Zofii Rydet.

M.G.: *Zgodnie z tym założeniem, które Pan Profesor proponuje, można nazwać cykl „Zapisu...” powiedzmy, kolekcją pewnych symbolicznych całości, które ten sens symboliczny jednostkowo w sobie wyczerpują? Czy można zatem rozumieć szerzej ten cykl jako gromadzenie czy budowanie pewnej kolekcji symboli i mitów?*

P.W.: Myślę, że zdecydowanie tak. To, o czym pan wspomina, jest bliższe postawie Zofii Rydet. Zresztą mająca miejsce na przełomie 2015 i 2016 roku duża wystawa Zofii Rydet w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie miała tytuł *Zapis 1978–1990*. Tam, wydaje mi się, celowo i być może częściowo z powodów, które przed chwilą wyjaśniłem, termin „socjologiczny” został z tytułu wycofany. Ta duża retrospektywna wystawa Zofii Rydet nazywała się po prostu *Zapis...* Myślę, że to jest dobry punkt wyjścia, by dokonać rewizji poglądów na twórczość Zofii Rydet.

S.C.: *Wracając do fotografii z Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych, na której widzimy Zofię Rydet rozmawiającą o swojej pracy z innymi uczestnikami wystawy.*

Przywodzi ona na myśl zjawisko powszechne w tamtych czasach, a rzadziej dziś spotykane w jakiegokolwiek dyscyplinie sztuki; rodzaj bycia razem, otwartości na dyskusję mimo różnic i asymilację tej różnorodności.

P.W.: To ty, Stefan, lepiej powiesz ode mnie. To fantastyczne, co powiedziałeś. Do Gorzowa zjeżdżali ludzie o bardzo odmiennych, często skrajnych i wykluczających się postawach. Mam wrażenie, że tak odmienne opcje światopoglądowe i artystyczne w obecnej sytuacji społecznej nie mogłyby się w ogóle tolerować. A tam, mimo że żyliśmy w zupełnie innym, znacznie bardziej represyjnym ustroju, udawało się prowadzić bardzo otwarte debaty. Może właśnie dlatego, że żyliśmy w silnie opresyjnym ustroju społecznym, pewnego rodzaju enklawa, jaką dawała twórczość artystyczna, pozwalała na gesty solidarności i tolerancji. Coś, co obecnie w świecie artystycznym uległo daleko idącej redukcji.

S.C.: *To jest kwestia także tego, że środowisko fotograficzne było małe. Obecnie wszyscy są artystami fotografami, jeśli się weźmie pod uwagę np. Galerię Bezdomną. Wszyscy wieszają z Tomaszewskim, czy bóg wie z kim, i są artystami fotografami. Wtedy tak nie było.*

P.W.: Z jednej strony było tak, jak mówisz, ale z drugiej strony, gdy przypomnę sobie np. spotkania w Gorzowie, to w związku z tym, że pojawiali się tam przedstawiciele towarzystw fotograficznych z całej Polski, całe środowisko wydawało nam się niesłychanie liczne. Ta impreza była tak liczna, że my, autorzy mieliśmy duży kłopot ze zmieszczeniem się w salach, które były dla nas przeznaczone. I podejrzewam, że dzisiaj, mimo ilościowego rozrostu środowiska fotograficznego i twórczości, stworzenie tego typu platformy dyskusji byłoby niemożliwe. To był paradoks, z tego względu, że środowisko, które było mniej liczne, bardzo się liczyło na mapie autentycznych działań kulturotwórczych, bo było bardzo aktywne. Dziś taki rodzaj współdziałania nie jest możliwy z powodu polaryzacji środowisk, które tworzą mikrośrodowiska, a te tworzą kolejne mikrośrodowiska. Dlatego trudno porównywać ze sobą te zupełnie różne sytuacje.

Przypominając ten przedziwny związek różnych postaw artystycznych, które jednak spotykały się ze sobą, tworząc miejsce wspólnej dyskusji, świadcząc o wyjątkowości całego środowiska, warto tutaj wrócić do Zofii Rydet. Na tym tle, z wielu powodów, była osobą wyjątkową, przede wszystkim ze względu na bardzo odmienny charakter jej twórczości. Wyjątkowe było też jej nastawienie wobec innych twórców. Żywo zainteresowana najróżnorodniejszymi postawami estetycznymi starała się wspierać osoby, z którymi się zetknęła

podczas tych kilkudniowych spotkań. Jako przykład mogę podać własne, ciepło przeze mnie wspomiane, doświadczenie. Byłem wtedy młodym, dwudziestoletnim autorem, który brał udział w Konfrontacjach Fotograficznych w Gorzowie jako uczestnik poznańskiej grupy fotograficznej, która wtedy dosyć prężnie działała. Wystawiliśmy prace, które w naszym mniemaniu daleko odbiegały od tego, co stanowiło główny nurt ówczesnych prezentacji. Zofii Rydet bardzo się one spodobały. Przypominam sobie, że namawiała Panią Urszulę Czartoryską, która wtedy była kustoszem działu fotografii w Muzeum Sztuki w Łodzi, byśmy wspólnie z nią tę wystawę przedyskutowali. Zofii bardzo na tym zależało, żeby Czartoryska zobaczyła tę ciekawą, jej zdaniem, wystawę. I choć planowana dyskusja nie doszła ostatecznie do skutku, zapamiętałem to zdarzenie jako wyraz postawy bezinteresownego zainteresowania skierowanej w naszą stronę. Taką właśnie Zofię Rydet najlepiej pamiętam, otwartą na inne doświadczenia, inne pomysły artystyczne. Myślę, że Zofii była potrzebna aktywność na różnorodnych polach związanych z fotografią, nie tylko na polu własnej twórczości. Z tego, co wiem, w latach 70. i 80. brała bardzo czynny udział w wielu fotograficznych przedsięwzięciach, które nie zawsze były zgodne z ideą i pragmatyką tego, co sama robiła.

S.C.: Zdzisław Pacholski przysłał nam zdjęcia ze Stowarzyszenia Twórców Kultury w Łodzi, przedstawiające happening, na którym rozdawał wszystkim sfotografowane dymki do wpisania w nich tekstu. Na jednym ze zdjęć w pierwszym rzędzie siedzi Zofia Rydet. Nic tam nie napisała, ale w takim happeningu, mniej lub bardziej zwariowanym, brała udział. Nie, że ją to krępowało czy nie potrafiła się wycofać. Widać na tym zdjęciu, że ją to na swój sposób interesowało.

P.W.: Myślę, że jeszcze jedną rzecz warto by było na temat twórczości Zofii Rydet powiedzieć. Mianowicie twórczość ta fantastycznie funkcjonuje obecnie. W czasach, w których większość rzeczy z obszaru sztuki oglądamy przez Internet, na monitorach. Fenomen odradzającego się zainteresowania dorobkiem Zofii Rydet, wiąże się między innymi z tym, że jej twórczość, co wydaje się paradoksalne, jest w stanie zaanektować różnego rodzaju formaty, które mamy do dyspozycji w cyfrowym świecie. Cała jej twórczość, która nie wyróżnia żadnego dzieła jako tego najważniejszego, tylko proponuje cykle składające się z ogromnej ilości fotografii, cała ta twórczość jest zachętą do przeglądania tysięcy fotografii. Wiąże się więc ze współczesnym doświadczeniem fotografii, które dzisiaj kształtuje przeglądarka internetowa. W tym znaczeniu, jest to jak najbardziej aktualna propozycja współczesnej fotografii.

Innym rodzajem łącznika pomiędzy fotografią Zofii Rydet a tym, co śledzi z zainteresowaniem młode pokolenie, jest użycie własnego portretu i autoportretu, eksperymentowanie z tożsamością. Tendencja ta jest dziś obecna w różnych kontekstach artystycznych. W przypadku Zofii Rydet mamy całe duże cykle fotografii, w których wykorzystuje własny wizerunek. To stwarzanie tożsamości, eksperymentowanie z własną postacią jest bardzo aktualne. Tendencja ta również ma bardzo silne odniesienie do cyfrowości, tego, że obrazy mogą w łatwy sposób ulegać rekonfiguracji, różnego rodzaju zapożyczeniom, zawłaszczeniom reinterpretacjom. To są zabiegi, które Zofia stosowała w swojej twórczości, przekształcając własne cykle w kolejne prace, tworząc różnego rodzaju reinterpretacje własnej twórczości, a co w obecnej praktyce artystycznej ma szerokie zastosowanie. Myślę, że ona w tego typu działaniach była niesłuchanie twórcza. Trudno powiedzieć, żeby była nowatorska, ale była niesłuchanie twórcza i tego typu działania sytuują ją pośród autorek, które są bardzo pilnie obserwowane dzisiaj w sztuce fotografii.

S.C.: *Jeszcze jedno nam uciekło. Cykl „Zwykły człowiek”. Ktoś z naszych respondentów o tym mówił, nie jestem pewien, kto użył tego sformułowania.*

P.W.: Uhm. To ja może powiem parę słów na ten temat. Ale będą to tylko domysły, niezbędna byłaby ich weryfikacja u badaczy twórczości artystki.

S.C.: *Słyszałem nawet, że masz takie prace.*

P.W.: Może nawiążę do tematu, o którym mówiłem przed chwilą. Chodzi o element przekształcania własnej twórczości, rekonfiguracji własnych prac. Jest to wątek interesujący i nie do końca, jeśli chodzi o twórczość Zofii Rydet, zbadany. Tutaj mogę się posłużyć przykładem dwóch fotografii, które są w moim posiadaniu, pochodzące z lat 80., które na odwrocie Zofia Rydet własnoręcznie sygnowała jako cykl *Zwykły człowiek*. Te prace to kolaże. Powstały na bazie wcześniejszych fotografii, które teraz artystka umieszczała w sfotografowanych ozdobnych ramach. Cykl jest trudny do odnalezienia w podstawowych dzisiejszych opracowaniach dotyczących Zofii Rydet, choć był obecny na przykład na pierwszej monograficznej, pośmiertnej wystawie zorganizowanej przez Muzeum Sztuki w Łodzi w 1999 roku. Myślę, że jest to jeden z wątków, który dość trudno poddaje się interpretacji, ponieważ są to fotografie, które częściowo zostały już skatalogowane w innych cyklach. Zofia Rydet dokonała rekonfiguracji i reinterpretacji tamtych prac, stwarzając z nich nowe konteksty dla starych fotografii. Tego typu zawiłości są niesłuchanie interesujące dla badaczy tej twórczości, a szczególnie istotne dla przebadania całej drogi twórczej Zofii Rydet.

Fotografie Zofii Rydet, przede wszystkim te z cyklu *Zapis socjologiczny*, mogą się wydać bardzo specyficzne w swojej formie, bardzo surowe. Niekiedy spotyka się stwierdzenie, że one są niedoskonałe z punktu widzenia fotograficznych kryteriów. W związku z tym pojawia się taki zarzut, że Zofia Rydet nie do końca umiała fotografować, że mogła to zrobić lepiej. Moim zdaniem taki argument jest całkowicie chybiony, przede wszystkim z tego powodu, że fotografia dla Zofii Rydet była balsamowaniem czasu i magicznym tworzeniem obrazu, podobnego znaczeniowo do pamiątki, relikwii czy świętego obrazu. Ja myślę, że istnieje takie bardzo naturalne przedłużenie sensów tego typu przedmiotów znajdujących w fotografowanych domach i tej fotografii, którą uprawiała. To była adaptacja wartości emanujących z przedmiotów, które każdy w swoim domu przechowuje. Fotografia Zofii Rydet w sposób bardzo bezpośredni czerpała energię z tego typu przedmiotów. Artystka była świadoma, że aura tych przedmiotów przechodzi na jej fotografię. W związku z tym wydaje mi się, że tak silna magiczna aura obecna w jej fotografiach wyklucza, a przynajmniej w dużej mierze ogranicza potrzebę estetyzacji fotografii. Jej pozorna niedoskonałość i nonszalancja w uprawianiu fotografii, była niesłychanie trafnym i ważnym elementem twórczości.

Trudno mi się odnieść bezpośrednio do aspektów warsztatowych, bo przyznam, że dokładnie tego nie analizowałem. W dużej części *Zapisu socjologicznego* Zofia Rydet zastosowała światło błyskowe, które nie do końca wypełnia kadr, często jest zbyt kontrastowe, tworzy rodzaj jaskiniowego oświetlenia. Ono w jakimś sensie koresponduje z niedoskonałością naszego bytowania i naszych zewnętrznych warunków, które Zofia Rydet chciała zarejestrować. Mam wrażenie, że miała świadomość, iż z jednej strony to jest fantastyczna sytuacja, która jej odpowiada, z drugiej strony zdawała sobie sprawę też z tego, że jest to z punktu widzenia fotograficznych kryteriów jakiś rodzaj błędu, niedoskonałości związanej z warsztatem fotograficznym. I myślę, że cały czas miała z tym pewnego rodzaju problem. Może stąd brały się próby użycia innych obiektywów, które pozwoliłyby na inne efekty stosowanych przez nią błyskowych światel. Mam wrażenie, że najtrafniejsza, jeśli chodzi o przesłanie, jest właśnie ta fotografia obarczona dużą liczbą pozornych błędów, które Zofia Rydet kreowała.

M.G.: Czyli błąd miałby tutaj taką funkcję kreacyjną, estetyczną.

P.W.: Myślę, że zdecydowanie kreacyjną. Nawet gdyby było tak, nie możemy wykluczyć takiej ewentualności, że na samym początku efekty kreowane przez artystkę były wynikiem przypadku. Nawet jeśli na początku miałby to być błąd, to problem polega na tym, czy autorka zauważyła wartość tego błędu. Czy to będzie

wartość negatywna czy pozytywna? Czyli uwolnienie się od normatywnych funkcji warsztatu, rzemiosła fotograficznego, na korzyść magicznej aury fotografii. Jak powiedziałem, to pozorne błędy Zofii Rydet konstruuja magiczny świat jej obrazów.

M.G.: *W takim razie może to jest problem pewnej bezpośredniości „Zapisu...”, podobnie jak w zapisie automatycznym, by emocje otrzymały swoją adekwatną reprezentację i formę ekspresji, by tych dwóch etapów procesu twórczego nie oddzielać od siebie?*

P.W.: Z tym, że jeśli decydujemy się na obraz mechaniczny, na obraz tworzony maszyną, to ta bezpośredniość, jeśli w ogóle możemy mówić o bezpośredniości, ma zupełnie inny charakter. O bezpośredniości *Zapisu...* moglibyśmy mówić, kiedy wyłączamy własne intencje i wtedy bezpośredniość w przypadku obrazów technicznych jest bezpośredniością maszyny. Jeżeli włączamy między maszynę a motyw jeszcze użytkownika czy funkcjonariusza, to wtedy okazuje się, że pojęcie bezpośredniości powinno zostać zrewidowane. Inaczej mówiąc, czym innym może być bezpośredniość jako bezosobowe odbicie, a czym innym bezpośredniość jako wyraz podświadomości czy magii. Dlatego tutaj o motywie bezpośredniości trzeba byłoby zupełnie inaczej myśleć. To bardzo trudny temat. W tym miejscu potrzebna byłaby jakaś inna kategoria, która pozwoliłaby opisać bardzo specyficzny związek obciążonego ładunkiem magii obrazu fotograficznego i przedmiotu przedstawienia. Biorąc pod uwagę dokonania Zofii Rydet, trzeba by na nowo ten aspekt fotografii przemyśleć.



Fot. 12. M. Gołąb; P. Wołyński prezentuje fotografie Z. Rydet z cyklu *Suita śląska*

PIOTR WOŁYŃSKI (ur. 1959), prof. zwyczaj., artysta wizualny, od końca lat 70. zajmuje się fotografią w obszarze sztuki. Studiował filozofię i kulturoznawstwo na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Oprócz działalności artystycznej pisze teksty o sztuce oraz inicjuje i organizuje wystawy oraz inne przedsięwzięcia artystyczne. Od 1985 roku związany z Akademią Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu); początkowo jako asystent w pracowni prof. Stefana Wojneckiego, od lat 90. prowadzi własną pracownię. Autor kilkunastu wystaw indywidualnych i uczestnik kilkudziesięciu zbiorowych. Ważniejsze wystawy indywidualne: *Fotografie*, Galeria FF (Łódź 1992); *Przejrzystość*, Galeria FF (Łódź 1994); *Apotropaje*, BWA (Wrocław 2003); *Ausgewählte Fotografien*, Kunst- und Kulturzentrum (Monschau, Niemcy 2005); *Formy i mimoformy*, Muzeum Stanisława Staszica (Piła 2008); *W cztery oczy*, Galeria PF (Poznań 2009); *Jak podłączysz...*, Galeria Rotunda (Poznań 2011); *Oddalenie* (prace z lat 2009–2012), Galeria FF (Łódź 2012); *Oddalenie*, Galeria Miejska Arsenał (Poznań 2013); *Autorytety*, Galeria BWA (Gorzów Wlkp. 2015); *Ziarna rzeczy*, Galeria AT (Poznań 2017).

TO, CO NAJWAŻNIEJSZE, DOKUMENT CZASU...

Rozmowa zarejestrowana 24 lipca 2017

Rozmawiali: Stefan Czyżewski – S.C., Mariusz Gołąb – M.G.

IRENA GAŁUSZKA: Zosia Rydet była częstym gościem w Rzeszowskim Towarzystwie Fotograficznym najpierw jako jurorka ogólnopolskiego konkursu *Dziecko*, a od 1978 roku Biennale Fotografii Artystycznej *Dziecko*. Zosia była zapraszana przez nas jako jurorka – razem z Jerzym Lewczyńskim¹, z którym się przyjaźniła i zresztą obydwójce w fotografii bardzo mocno tkwili. Była zaproszona przez ówczesnego prezesa, Zdzisława Postępskiego². Ja do Towarzystwa przyszedłam dopiero w 1976 roku i to był już któryś kolejny konkurs fotograficzny *Dziecko*. Miałam tam przyjemność zdobyć srebrny medal i Pan Postępski ściągnął mnie do Towarzystwa Fotograficznego. Co było dla mnie dobrym posunięciem, ponieważ ja dużo już wtedy fotografowałam. Zawsze tak się mówi, że gdy się zakłada rodzinę, jak ma się dziecko, to się nie ma czasu, co się okazało później zupełną nieprawdą, bo dzieci były i należałam do Towarzystwa, i byłam później przez 12 lat prezesem. I zawsze po ciężkiej pracy jurorów odbywały się spotkania w Towarzystwie Fotograficznym. Ponieważ był to konkurs ogólnopolski, więc ciekawie było wysłuchać, jaki jest poziom tych zdjęć, które zdjęcia były najlepsze. Jurorzy, a były to osoby wyszukane spośród najlepszych, najpierw przez Zdzisława Postępskiego, chętnie do nas przyjeżdżali. I właściwie taki był początek przyjazdów Zosi do Rzeszowa.

1 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF (Związek Polskich Artystów Fotografików), otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP* (*Artiste de la Federation Internationale de l'Art Photographique*). Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

2 Zdzisław Postępski (1916–1991), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*, autor i uczestnik wielu wystaw fotograficznych indywidualnych, zbiorowych, krajowych i międzynarodowych, zdobywca wielu nagród, medali, wyróżnień, dyplomów.

W skład jury wchodzili między innymi: oczywiście Zosia, Jurek Lewczyński, Paweł Pierściński³, Czesław Odo Mostowski⁴ i nasi rodzeni: Tadeusz Budziński⁵, Jerzy Jawczak⁶. Była to ekipa znakomitych artystów fotografów, którzy już mieli legitymacje związkowe. Spotkania były bardzo twórcze i bardzo dużo znaczyły dla członków Towarzystwa Fotograficznego, bo myśmy się dzięki temu rozwijali, myśmy później wiedzieli, jakie zdjęcia robić na Biennale *Dziecko*, myśmy zaczęli wysyłać swoje prace na konkursy międzynarodowe. I Zosia bardzo chętnie przyjeżdżała. Właśnie takim magnesem był Zdzisław Postępski, który wiedział, że Zosia robi *Zapis socjologiczny* i obwoził ich, Zosię i Jurka Lewczyńskiego, po Pogórze Dynowskim, właśnie na te piękne wsie, których już nie ma w tej chwili, gdzie Zosia ten *Zapis...* robiła. To były m.in. takie miejscowości jak Markowa, Cmolas. Później historia potoczyła się tak, że Pan Postępski zachorował i w tej sytuacji okazało się, że ja po nim przejęłam miejsce prezesa i zorganizowałam ogólnopolski plener Łañcut – Medynia. Uczestniczyły w nim także znakomite osoby, właśnie z tej półki fotograficznej, między innymi wybrani prezesi stowarzyszeń fotograficznych, a także Zosia i Jurek Lewczyński. I wędrowaliśmy sobie po wytyczonym szlaku, po Pogórze Dynowskim, fotografowaliśmy, wszyscy robiliśmy zapis socjologiczny: to, co najważniejsze, co zostało później w katalogu, dokument czasu.

W ogólnej nazwie „zapis socjologiczny” pojawiał się w Uniejowie bardzo często. Z tym, że właściwie ta nazwa kojarzy nam się z Zosią Rydet, ale wcześniej pojawiały się również zestawy fotografii, na przykład ze Śląska i mówiło się, że Śląsk bardzo często wygrywał, bardzo dużo nagród zbierał w Uniejowie właśnie za zapis socjologiczny. Nawet na Biennale *Dziecko* przychodziły do nas prace, które reprezentowały ten nurt fotografii i to właśnie je Zosia wyciągała. Jeden z autorów, nie pamiętam teraz nazwiska, umiejscowił kiedyś dzieci w rozpoz-

3 Paweł Pierściński (1938–2017), fotografik, członek ZPAF, twórca i czołowy przedstawiciel Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, autor ponad 200 wystaw indywidualnych, kilkunastu indywidualnych albumów fotograficznych, tekstów i opracowań krytycznych.

4 Czesław Odo Mostowski (1919–1997), fotografik, aktywny działacz Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*, fotografował krajobraz, uprawiał również artystyczny portret, współpracował z Krajową Agencją Fotograficzną.

5 Tadeusz Budziński (ur. 1938), fotografik, członek ZPAF, autor zdjęć do kilkudziesięciu albumów krajoznawczych i przyrodniczych. Uczestnik kilkudziesięciu wystaw i konkursów w kraju i za granicą.

6 Jerzy Jawczak (1940–1983), fotografik, członek ZPAF, publikował zdjęcia w wielu magazynach ilustrowanych, współpracując z Krajową Agencją Fotograficzną, autor wielu wystaw indywidualnych w tym zagranicznych.

nawalnym otoczeniu dzielnicy Chełma Lubelskiego, Pilichonki. I właśnie to był zapis socjologiczny: tego miejsca i czasu. Wśród naszych autorów z Towarzystwa Fotograficznego ten rodzaj fotografii również się pojawiał, np. Janusz Witowicz⁷, który też był takim ukochanym fotografem Zosi Rydet, o którym bardzo często ciepło wspominała. Sam tytuł *Zapis socjologiczny* jednak należał do Zosi Rydet. Ona go umocniła i zgłębiła ten problem, a my jednak nie zrobiliśmy tego w takim stopniu. Popełniłam też taki zestaw niejeden. Pracowałam w redakcji i tego rodzaju zapis był bardzo ważny, bo jakieś tam strajki także były, nie tylko zapis dotyczący wyglądu mieszkania i jak ludzie dawniej mieszkali. Zosia natomiast zgłębiała ten temat przez wiele, wiele lat.

S.C.: *Rydet jest taka zaszufiadkowana i każdy mówi: O, Rydet to „Zapis socjologiczny”, a to jest zjawisko znacznie szersze, w które ona się wpisała.*

I.G.: Tak. My poznawaliśmy Zosię Rydet bardzo długo, te spotkania uniejowskie trwały bardzo długo. Jeździliśmy na plenery fotograficzne i my znamy Zosię także z wcześniejszych tematów, jej dwóch albumów. Bardzo ją zawsze interesował portret dziecka i robiła świetny reporterski portret dziecka, to znamy z albumów, ale późniejszy etap Zosi Rydet to była fotografia ze *Świata uczuć i wyobraźni*. Robiła montaż dawną metodą wycinania, naklejania, składania tematów. W ten sposób wypowiadała swoje uczucia, przekazywała je innym. I tak naprawdę w tych pierwszych latach uniejowskich myśmy stąd znali Zosię. Natomiast w Uniejowie temat fotografii reportażowej, fotografii socjologicznej zawsze wychodził w konkursach. Tematy Śląska były tu bardzo ważne. Później bardzo ważne były też tematy różnych przemian gospodarczych na Wybrzeżu, strajków, ale to też jest temat socjologiczny. Pamiętam, wyjechaliśmy kiedyś do Uniejowa właśnie z tymi chałupami z Markowej, które Zosia już z nami fotografowała, bo przyjeżdżała wcześniej w okolice Cmolasu, Markowej i wędrowała z Postępskim. Te tematy robiło wiele osób, ale myśmy je zostawili, robiliśmy jednostkowo, zostawiliśmy te chałupy, a Zosia penetrowała je przez wiele, wiele lat. I sfotografowała tak całą Polskę, zostawiając wspaniały materiał socjologiczny.

⁷ Janusz Witowicz (ur. 1937), fotografik, członek ZPAF, znaczącą część twórczości stanowi fotografia kreacyjna, uprawia również fotografię przyrodniczą w twórczym podejściu, autor wielu wystaw, laureat konkursów fotograficznych.

IRENA GAŁUSZKA (ur. 1949), absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego (Wydział Matematyki, Fizyki i Chemii, kierunek fizyka), w latach 1980–1992 pełniła funkcję prezesa Rzeszowskiego Towarzystwa Fotograficznego. W 1992 roku utworzyła Galerię Fotografii Miasta Rzeszowa i do 2017 roku pełniła funkcję dyrektora tej instytucji kultury. Od 1996 roku członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Uczestniczyła w ponad 120 wystawach zbiorowych oraz kilkudziesięciu plenerach fotograficznych na forum ogólnopolskim i międzynarodowym. Jej noty biograficzne ukazały się m.in. w 1993 roku w publikacji pt. *5000 Osobowości Świata* (American Biographical Institute), a w 2004 roku w edycji europejskiej *Who is Who*. W prasie lokalnej i ogólnopolskiej opublikowała ponad 2 tysiące fotografii. Jest autorką 23 wystaw indywidualnych. Zdjęcia jej autorstwa znajdują się w wielu wydawnictwach książkowych (m.in. *Almanach Polskiej Fotografii Artystycznej*, Warszawa 1979, 1984, 1988, 1990, 1991; *Mistrzowie Polskiego Pejzażu*, Kielce 2000; *Sztuka Fotografii*, Kielce 2009), *Nie od razu Rzeszów zbudowano* (Rzeszów 2011), *Stadion Miejski* (Rzeszów 2012), *Rzeszów – Inwestycje w latach 2002–2013* (Rzeszów 2013). Uhonorowana licznymi nagrodami za twórczość artystyczną i propagowanie sztuki fotografii, m.in.: Zasłużony Działacz Kultury (1985), Srebrny Medal Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych (1985), Brązowy Krzyż Zasługi (1987), Medal 40-lecia Związku Polskich Artystów Fotografików, Dyplom Honorowy Ministra Kultury i Sztuki (1988), Medal 150-lecia Fotografii (1989), Złota Odznaka FSF w Polsce (1991), Nagroda Województwa Podkarpackiego (2004), Złoty Krzyż Zasługi RP (2005), Nagroda Miasta Rzeszowa (2006), Krzyż Gloria Artis (2018).

(NIE) TYLKO AUTORKA ZAPISÓW SOCJOLOGICZNYCH...

Rozmowa zarejestrowana 1 lutego 2018

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Józwiak – K.J.

T.F.: *Chciałbym zacząć od momentu osobistego spotkania z Zofią Rydet. Chodzi mi o okoliczności spotkania, a także o aspekt biograficzny i personalny, o to jaka była Zofia Rydet w kontaktach z innymi osobami.*

LECH LECHOWICZ: Poznałem Panią Zofię Rydet właściwie na początku mojej pracy zawodowej, bo w roku 1977 zacząłem pracę w Muzeum Sztuki w Łodzi, w Dziale Fotografii i Technik Wizualnych. A pierwszy raz spotkałem się z, wówczas już szanowaną i wielkim autorytetem darzoną osobą, Panią Zofią Rydet na otwarciu wystawy *Fotografia polska 1839–1979*¹, która była przeniesieniem wystawy pokazanej po raz pierwszy prawie rok wcześniej, we wrześniu, jeśli dobrze pamiętam, 1979 roku w ICP (International Centre of Photography) w Nowym Jorku. Była to pierwsza historyczna wystawa, zrobiona zresztą za oceanem, w Polsce nie było takiej wcześniej. Kiedy Muzeum Sztuki przejęło tę wystawę w Polsce (drugim miejscem prezentacji była Zachęta w Warszawie)², na otwarcie przyjechali wszyscy ci, którzy mogli, a wśród nich Pani Zofia Rydet. Wtedy byłem bardzo młodym człowiekiem, bardzo nieśmiałym i mocno zażenowanym całą tą sytuacją (to dopiero był drugi rok mojej pracy, jak mówiłem), że tak wielkie postacie polskiej fotografii są tak blisko i mogłem z nimi rozmawiać. Ja już nie pamiętam, czy wtedy rozmawiałem, chyba nie. Pamiętam, że rozmawiałem po raz pierwszy z Dłubakiem³, ale czy z Panią Zofią? W każdym razie, poznałem ją już jako osobę, która była darzona wielką estymą i miała wielki autorytet nie tylko

1 22.04–27.05.1980 Muzeum Sztuki w Łodzi, ul. Więckowskiego 36.

2 07.03–30.03.1980 Galeria Kordegarda, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”.

3 Zbigniew Dłubak (1921–2005), malarz i fotograf, teoretyk sztuki, członek ZPAF (Związek Polskich Artystów Fotografików), redaktor naczelny magazynu „Fotografia” w latach 1953–1972. Jeden z najważniejszych współczesnych polskich twórców, wywierał znaczący wpływ na środowisko artystyczne, był niekwestionowanym autorytetem.

zresztą w środowisku fotografów, ale też wśród historyków i krytyków. Bardzo lubiana, zaprzyjaźniona z wieloma osobami, bowiem była to osoba, nawet wtedy, kiedy ją pierwszy raz spotkałem w 1979 roku, która chyba potrafiła nawiązać bardzo szybko taki ciepły, bezpośredni, serdeczny kontakt, chociaż wtedy była już dojrzałą kobietą. I to była pierwsza sytuacja. Drugi raz to już się wiązało z moją pracą w Muzeum Sztuki i wynikało z zakupów. Otóż po wystawie, jeśli dobrze pamiętam, właśnie w ICP, zakupiono sporo prac, które wróciły z tej wystawy, między innymi także jej prace. Na tej wystawie pokazane były tylko zapisy socjologiczne Zofii Rydet i chyba po wystawie zostały one zakupione. Później chcieliśmy, szczególnie Pani Urszula Czartoryska⁴, która kierowała Działem Fotografii i Technik Wizualnych, a która była zaprzyjaźniona od lat z Panią Zofią Rydet, uzupełnić zbiór o prace wcześniejsze, z lat 50. i 60., czyli te, które były między innymi przedstawione w *Małym człowieku*⁵, zarówno na wystawie w 1961 roku, jak i w książce z 1969, a także fotomontaże z przełomu lat 60. i 70., a więc prace, które zostały przedstawione w drugiej książce Zofii Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*⁶, do której zresztą napisała wstęp Urszula Czartoryska. Ja wtedy pojechałem, to był jeszcze czas stanu wojennego, tak sędzę, że 1982 rok, lato, jak pamiętam, ponieważ było bardzo ciepło w małym mieszkanku Pani Zofii Rydet i po podróży poszedłem umyć ręce do łazienki. Wchodząc do łazienki a jak to w takich małych mieszkankach, łazienka była nieduża, zobaczyłem ją całą zastawioną różnymi materiałami, sprzętem służącym do wywoływania zdjęć. Ona miała w tej łazience, jak wielu zresztą słynnych fotografów polskich wówczas, jedną ze swoich ciemni. Sędzę, że to nie była jej jedyna ciemnia, ale tam były wielkie kuwety, słoje z różnymi substancjami, to wszystko, co potrzebne jest, żeby na wannie ustawić powiększalnik i kuwety i wykonywać powiększenia. Przywiozłem wtedy właśnie do Muzeum duży zespół prac z różnego okresu, który dopełnił jej kolekcję właśnie o te prace wcześniejsze i w ten sposób troszkę zróżnicował także reprezentację jej twórczości w Muzeum Sztuki w Łodzi. W tamtych czasach, czyli na przełomie lat 70. i 80. i w latach 80. (w 1978 roku rozpoczęła *Zapis socjologiczny*) była głównie znana, uznawana i rozpoznawalna właśnie jako autorka zapisów socjologicznych. Troszkę zapomniano o fotomontażach, a prawie zupełnie był

4 Urszula Czartoryska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce współczesnej, w tym w fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, kierownik Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

5 *Mały człowiek* album ze wstępem Alfreda Ligockiego, ukazał się w 1965 roku.

6 *Świat uczuć i wyobraźni* album ze wstępem Urszuli Czartoryskiej, ukazał się w 1979 roku.

zapomniany *Mały człowiek*. Zresztą te fotomontaże miały w pewnym sensie dużo bezpośrednich obrazowych relacji i z *Małym człowiekiem* przez problematykę związaną z dość trudnymi czasami drugiej połowy lat 50. i początku lat 60. oraz obrazami raczej ubogich dzieci czy też zainteresowanie ludźmi starymi. Ważne jest więc, by spojrzeć na tę twórczość od tych początków, a wtedy tak nie patrzono, choć zaistniała w środowisku głównie dzięki *Małemu człowiekowi*. Należy również pamiętać, że premiera tej wystawy odbyła się w Galerii Krzywe Koło (w przedostatnim roku jej istnienia, ponieważ później zarówno klub, jak i galeria zostały zamknięte⁷). Galerię prowadził Marian Bogusz⁸ – bardzo ważna postać dla nowoczesnej sztuki. Pokazanie tam tego typu wystawy, która była całkowicie daleka od tego, czym się i klub, i galeria zajmowały, świadczyło też już wtedy o uznaniu dla jej twórczości. *Mały człowiek* pokazany w 1961 roku w Galerii Krzywe Koło reprezentował to, co u nas i również międzynarodowo zaczęto nazywać później „fotografią humanistyczną”⁹ jako pewną konsekwencję wystawy *The Family of Man*¹⁰, która została w Polsce pokazana w 1959 roku jako jeden z ostatnich jej przystanków. W Polsce tego typu fotografii nie było, w zasadzie nie było takiej tradycji, natomiast Zofia Rydet od początku się tym interesowała właśnie ze względu na swoją osobowość, pewną bardzo specyficzną wrażliwość, również taką wrażliwość ludzką, społeczną, co zresztą potem się potwierdziło w zapisach socjologicznych i było rozwijane, aczkolwiek miała też okresy eksperymentów. W drugiej połowie lat 50. brała udział w wystawie poświęconej abstrakcji w fotografii. Zaprezentowała wtedy jedną pracę, chyba *Granice abstrakcji*, gdzie eksperymentowała z formą, odchodząc od oczywistego przedstawiania w fotografii. To był pewien interesujący dla niej epizod, a w polskiej fotografii bardzo silny nurt w tamtym czasie, drugiej

7 Od 2017 wznowiono jej działanie, w latach 1956–1964 prowadzona przez Mariana Bogusza.

8 Marian Bogusz (1920–1980), uprawiał malarstwo, rysunek, rzeźbę, ważnym obszarem jego działalności była animacja kultury.

9 Rodzaj fotografii dokumentalnej, w której punkt ciężkości w jej klasycznej wersji – relacja z rzeczywistością, zostaje poszerzony o rozbudowanie silnego zainteresowania człowiekiem w jego codzienności. W formie podawczej jest bliska poetykom reportażu. Obecna we francuskiej fotografii XX wieku. Reprezentowana m.in. przez: Roberta Doisneau, Sabine Weiss, Edouarda Boubata, Willy'ego Ronisa.

10 Legendarna wystawa *The Family of Man* zorganizowana w Museum of Modern Art w Nowym Yorku w 1955 roku. Ponad 500 prac wybranych z około dwóch milionów zdjęć. Wystawa przez następnych 9 lat pokazywana była na całym świecie. W Polsce w 1959 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Wydano album: *The Family of Man*, created by Edward Steichen, The Museum of Modern Art, New York 1955.

połowie lat 50. i na początku lat 60. Zapisy socjologiczne również pojawiły się w dość specyficznym dla naszego kraju czasie – końcówce lat 70. Z jednej strony w sztuce związanej z mediami jest to kulminacja konceptualizmu i tu mamy bardzo ciekawą sytuację, gdy właśnie środowisko artystów, krytyków, także związanych z tym nurtem sztuki, tzn. neoawangardy opierającej się na mediach, od razu zaakceptowało zapisy socjologiczne ze względu na tę redukcję formy fotograficznej, jaka tam nastąpiła. Właściwie funkcja czysto dokumentalna była główną metodą tworzenia tego ogromnego cyklu fotografii. Ta szczególna sytuacja przejawiała się także przyjaźniami Zofii Rydet, bardzo odmiennymi z punktu widzenia zainteresowań artystycznych, właśnie z reprezentantami tego awangardowego nurtu medializmu polskiego, takimi jak chociażby Józef Robakowski¹¹ czy Andrzej Różycki¹², chociaż w przypadku Różyckiego są pewne wspólne cechy twórczości, które ich łączą.

T.F.: *Wróciłbym jeszcze do jednego momentu, a mianowicie samego zakupu zdjęć, kiedy Pan do niej przyjechał. Cała ta sytuacja jest bardzo ciekawa. Przyjeżdża ktoś, kto reprezentuje Muzeum, to ważne...*

L.L.: I to jeszcze tak młoda osoba jak ja, bo ja wtedy też młodo wyglądałem, czasami miałem z tym problemy.

T.F.: *Pojechał Pan z pewnymi wytycznymi i pewnym pomysłem, ale jak na to wszystko reagowała sama Zofia Rydet? Czy ona coś proponowała, czy po prostu rozwinęła to, co miała w domu? Interesuje mnie cały ten rytuał zakupu.*

L.L.: W każdej sytuacji i z każdym artystą jest inaczej. W przypadku Pani Zofii Rydet, pamiętam, to było prawie czterdzieści lat temu, zostałem przyjęty bardzo miło i sympatycznie. Ona nie miała, myślę, jakiejś specjalnej nabożności wobec takiej instytucji, jaką wówczas było Muzeum Sztuki w Łodzi, a szczególnie dział fotografii, który był przecież drugim działem, a właściwie jedynym o tak szerokim obszarze poszukiwań i zbiorów. Instytucja nie była więc raczej szczególnym powodem tego miłego przyjęcia. Pewne znaczenie mogła mieć w tej sytuacji znajomość Pani Zofii Rydet z Urszulą Czartoryską. One

11 Józef Robakowski (ur. 1939), artysta, historyk sztuki, autor filmów, cykli fotograficznych, zapisów video, rysunków, instalacji, obiektów, projektów konceptualnych; inicjator wystawy i akcji artystycznych, założyciel Grupy „ZERO-61”, współorganizator Warsztatu Formy Filmowej (od 1970), jeden z najwybitniejszych polskich artystów multimedialnych. Por. biogram na s. 262.

12 Andrzej Różycki (ur. 1942), fotografik, członek ZPAF, operator filmowy, reżyser, autor kilkunastu filmów krótkometrażowych, dokumentalnych, etnograficznych oraz z obszaru etnologii, sztuki i obrzędów ludowych, laureat kilkunastu festiwali, członek Grupy „ZERO-61” oraz formacji Warsztat Formy Filmowej (WFF) – awangardowej i artystycznej w Szkole Filmowej w Łodzi.

się od bardzo dawna znali, jeszcze od czasów Krzywego Koła. Być może to była właśnie jakaś inicjatywa Pani Urszuli Czartoryskiej, żeby zrobić tam wystawę Zofii Rydet. Wracając do Pana pytania i spotkania, które trwało, nie wiem, półtorej, dwie godziny. Wtedy jeszcze nie śmiałem jej zadawać pytań, w ogóle mi do głowy nie przyszło, żeby wziąć ze sobą magnetofon. Później już to robiłem, ale musiało minąć troszkę lat. Nie pamiętam szczegółów tej rozmowy. Mieliliśmy już, głównie Pani Urszula Czartoryska, pewien jakby zestaw prac, które chcielibyśmy kupić. Wcześniej jednak każda propozycja zakupu musi przejść procedury muzealne. Zawsze jadąc do artystów, zabiera się od nich prace, by przedstawić je na komisji zakupów. Część jest kupowana, część nie jest kupowana, czasami w ogóle nie są kupowane, a czasami wszystko jest kupowane. Jeśli dobrze pamiętam, w przypadku tego, co ja przywiozłem z Gliwic, wszystko chyba zostało kupione, ponieważ nie przypominam sobie, byśmy odsyłali czy oddawali te prace. Spotkanie było umówione telefonicznie, więc ona miała już oczywiście przygotowany zestaw fotografii. W tym małym pokoiku, gdzie mnie przyjmowała, były właściwie wszystkie sprzęty. Na środku był okrągły stół, bardzo typowy dla ówczesnego, nie chciałbym tu użyć tego określenia, bo ono jest traktowane pejoratywnie, mieszczańskiego wnętrza, ale w moim domu też tak stół wyglądał. Wszystko było rozłożone i przygotowane. Właśnie podejrzewam, że częściowo zostały wyjęte z łazienki, bo tam też widziałem takie duże pudełka na większe formaty. Fotomontaże są duże, mają 60 do 70 cm u podstawy. Wiem, że również miała prace w tapczanie, w jego skrzyni, to też jest metoda przechowywania większych rzeczy znana z tamtych czasów. I to było już częściowo przygotowane. Wydaje mi się, że w czasie naszego spotkania ona również coś wyciągała z tych starszych prac, bo była troszkę zaskoczona tym, że my chcemy od niej wziąć takie stare prace. Jak mówiłem, trwało to około półtorej godziny, oczywiście rozmawialiśmy, ale prawdę powiedziawszy, niewiele pamiętam z tej rozmowy, poza właśnie jej niezwykłą życzliwością i taką dużą otwartością na kontakty z ludźmi. To zresztą jej pomagało w pracy i wcześniej, i później.

T.F.: *Ta jej zdolność do nawiązywania kontaktów jest w ogóle niemal legendarna. Jestem ciekaw..., kiedy już zdjęcia zostały wybrane, to Pan je, że się tak wyrażę, „zgarnął do teczki” i pojechał z nimi do Łodzi?*

L.L.: Najpierw je zabezpieczyłem, poprzekładałem papierkami, które chyba miałem ze sobą...

T.F.: *Wypełnił Pan jakiś protokół ?*

L.L.: Tak, protokół, który jest częścią dokumentacji. Ten protokół na pewno jest w muzeum, chyba że minął czas archiwizacji, ale nie sądzę, bo to są bardzo ważne dokumenty – również artystyczne, nie tylko formalne. Myślę, że są też protokoły Komisji Zakupów. To były zresztą takie specjalne formularze, na których trzeba samemu to wypisać, co w moim wypadku było dość stresujące, bo mam bardzo niewyraźny charakter pisma i każda taka sytuacja, kiedy musiałem wypisywać na miejscu protokoły przekazania, starałem się więc to robić jak najbardziej czytelnie, a to zabierało troszkę czasu. Więc samo spisanie tego protokołu trwać musiało. Jak sądzę, trzeba by to było sprawdzić w dokumentacji Muzeum Sztuki, zostało wtedy kupionych co najmniej kilkanaście prac, jeśli nie więcej niż dwadzieścia. Samych fotomontaży jest kilka, może kilkanaście.

T.F.: *To był pierwszy zakup?*

L.L.: Nie, ten był drugi. Pierwszym był *Zapis socjologiczny*, który jeśli dobrze pamiętam, był zrealizowany po wystawie w ICP, to znaczy po dwóch pokazach w Polsce oprócz tych czterech pokazów zagranicznych. Pierwszy jest *Zapis...* – nawet z numerów inwentarzowych, które sprawdziłem, wynika, że to było właśnie około 1980 lub 1981 roku. Wiele prac, mimo że było wypożyczanych przez ICP, trafiło do nas, gdy wystawa została zlikwidowana, bo wielu autorów prosiło, żeby one u nas zostały a oni je sobie odbiorą. W ten sposób kupiliśmy też prace innych autorów, którzy brali udział w tej wystawie, a których prace mieliśmy. Oczywiście, te które można było kupić, ponieważ wystawa w dwóch trzecich miała charakter historyczny i to były prace wypożyczone, między innymi także ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi.

T.F.: *Przechodząc do tych wątków dotyczących historii i recepcji. Nasz projekt dotyczy głównie właśnie „Zapisu socjologicznego”, dlatego interesuje nas umiejscowienie tego monumentalnego dzieła w polskiej i światowej historii fotografii.*

L.L.: Moim zdaniem są trzy kluczowe aspekty, które pozwalają spojrzeć na samą osobę Zofii Rydet i miejsce *Zapisu socjologicznego* w jej twórczości. Jak mówiłem wcześniej, *Zapis socjologiczny* troszkę zasłonił całą dotychczasową twórczość Zofii Rydet. Natomiast dla mnie, on jest bardzo silnie związany z tym, co ona robiła wcześniej. Zresztą, kiedy ją poznałem, choć nie tak blisko, to również z takiego bardziej osobistego punktu widzenia wydawało mi się jeszcze bardziej wyraźne to powiązanie poszczególnych etapów jej twórczości. Później jest jeszcze *Nieskończoność dalekich dróg*, ale ona też mieści się w pewnym, by to najszerzej nazwać..., egzystencjalnym wątku jej twórczości, który jest bardzo silny od samego początku. Nawet fotografie dzieci są bardzo wyraźnie związane z tym

wątkiem. Tak więc, to jest ten pierwszy aspekt. I tu *Zapis socjologiczny*, moim zdaniem, bardzo dobrze mieści się w ewolucji twórczości Zofii Rydet i stanowi bardzo ważny jej element. Patrząc z kolei z perspektywy polskiej fotografii, jest on pewnym ewenementem, ponieważ ten sposób użycia fotografii – jako dokumentu w ogóle, ale również dokumentu pewnych zjawisk, spraw związanych z takim bezpośrednim, potocznym, codziennym życiem, ten rodzaj problematyki oraz takie treści właściwie w naszej tradycji rzadko występowały. Nie występowały one w okresie międzywojennym, poza pewnymi epizodami, ale to były epizody i to bardzo oderwane, bardzo krótkotrwałe i ilościowo niewielkie, tak niewielkie, że w zasadzie mogą być pomijane w takiej ogólnej ewolucji polskiej fotografii w okresie międzywojennym. Także po wojnie one również nie zaistniały z kilku powodów. Trzeba pamiętać, że Zofia Rydet wyszła ze środowiska lwowskiego, jej brat był przecież aktywnym fotografem. Niestety nie rozmawiałem z nią na ten temat, czego bardzo żałuję, myślę, że ona wyszła z estetyki piktorialnej¹³, a więc estetyki, która zwracała się ku estetyzacji świata, a nie ku jego dokumentacji. Z drugiej strony, również w polskiej fotografii, także po II wojnie światowej, nie było nigdy na przykład silnego nurtu..., powiedzmy, fotografii reporterskiej, która opisuje rzeczywistość. Oczywiście istniała w dużych ilościach tego typu fotografia, ale zjawisk ważnych i ciekawych za dużo tam nie było. Dopiero w drugiej połowie lat 50. one się pojawiają, a to jest także czas, kiedy Pani Zofia Rydet powoli wchodzi w życie artystyczne. Tendencje te były, właściwie widoczne u reporterów pracujących wówczas z bardzo ciekawymi pismami ilustrowanymi. Działania tego typu były jeszcze w latach 60. przez pewien czas kontynuowane. Natomiast w środowisku fotograficznym członków Związku Polskich Artystów Fotografików, który nawet w swojej nazwie ma korzenie piktorialne, stosunek do fotografii reporterskiej, do użycia fotografii raczej jako dokumentu z rzeczywistości, a nie estetyzacji jej obrazu, był zawsze ambiwalentny, żeby nie powiedzieć wręcz wrogi. Są takie teksty z różnych okresów, ale głównie z lat 50., 60., kiedy mówi się na przykład, że wystawa *The Family of Man* tak silnie wpłynęła i zniekształciła polską fotografię, że to jest coś szkodliwego. Natomiast chociażby pośrednio odegrała ona bardzo ważną rolę w historii

13 Piktorializm – artystyczny nurt w fotografii od 1890, w Anglii do około 1917 roku. Zdjęcia nie mogą być mechaniczną rejestracją obrazu rzeczywistości, powinny być wyrazem indywidualnej wizji artysty i efektem działań manualnych. W Polsce piktorializm wprowadzał Jan Bułhak (1876–1950), nestor polskiej fotografii, filozof i teoretyk fotografii, twórca koncepcji fotografii ojczystej.

polskiej fotografii. Właśnie nie wiem, czy Pani Zofia widziała tę wystawę, czy nie, trudno mi powiedzieć, to będzie trudne do zrekonstruowania. Na pewno o tej wystawie było głośno, było kilka, jeśli nie kilkanaście ważnych tekstów, kilka i to bardzo obszernych w miesięczniku „Fotografia”¹⁴, były później również chyba tłumaczenia różnych tekstów, które z tym się wiązały. Tak więc wystawa, *The Family of Man*, która zresztą w całej historii światowej fotografii jest bardzo ważna z różnych powodów: jako pewnego podsumowania, ewolucji fotografii w pierwszej dekadzie po wojnie, jak i również pokazania pewnych nurtów stosunkowo nowych, które ujawniły się w fotografii światowej po 1945 roku, a które w Polsce były bardzo mało znane. Tak naprawdę ta wystawa była chyba pierwszą dużą wystawą międzynarodową sprowadzoną z Zachodu do Polski, to był 1959 rok, czyli sama końcówka tego, co się nazywa „odwilż”, bo już zaczynało się pojawiać pewne zagrożenie cofnięcia tego wszystkiego. Myślenie piktorialne, czy myślenie piktorialistów wówczas jednak bardzo mocno obciążało polskie środowisko fotograficzne i w tym myśleniu nie mieściło się takie dokumentalne użycie fotografii. Zwykłe fotografie: ludzie siedzący naprzeciwko kamery, sami w sobie niezbyt interesujący, otoczenie też niezbyt ciekawe, fotografie są w bardzo prosty sposób wykonywane, często z pewnymi błędami, jeśli chodzi o czysto warsztatowe działanie. Jednak nie na tym to miało polegać. Myślę, że i sama Zofia Rydet była świadoma pewnych rzeczy, że to nie jest doskonała fotografia, jak na przykład zdjęcia Becherów¹⁵: perfekcyjne, ale zrobione w innym celu, innym sprzętem i przez kogo innego wykonywane. Jest różnica między wykonaniem ze statywu oraz z ręki, czyli tym, czym się posługiwała Pani Zofia Rydet.

T.F.: *Czyli tu mielibyśmy na razie dwa aspekty: ten pierwszy – związany z jej życiem, ten drugi – tradycją polskiej fotografii?*

L.L.: Tak, pomysł Zofii Rydet był pewnym zaskakującym ewenementem w polskiej fotografii. Niektórym to się nie podobało, inni byli wręcz entuzjastyczni i nagle Pani Rydet po raz kolejny w historii polskiej fotografii stała się

14 „Fotografia” – miesięcznik wydawany przez Wydawnictwo „Arkady” od lipca 1953 do grudnia 1974 roku, od stycznia 1975 zastąpiony przez „Magazyn Fotograficzny FOTO” (miesięcznik) i kwartalnik „Fotografia”.

15 Bernd i Hilla Becherowie, przedstawiciele „metody typologicznej” w fotografii, systematycznie, w ten sam sposób, wykonali seryjnie olbrzymi zbiór zdjęć architektury przemysłowej przełomu XIX i XX wieku, głównie w Niemczech. Stylistykę analogiczną stosowali także inni artyści, np. z Düsseldorfskiej Szkoły Fotografii. Oprócz Becherów należeli do niej Thomas Ruff i Andreas Gursky. W latach 70. XX w. charakterystyczne było wykonywanie w taki sam sposób serii zdjęć podobnych w sensie fotograficznym obiektów.

postacią ważną. I pamiętajmy, że latem 1981 roku w Bielsku-Białej Pan Andrzej Baturó zorganizował *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej*¹⁶ i powodem, dla którego ta wystawa powstała, inspiracją dla niej, były zapisy socjologiczne Zofii Rydet. Tam się pojawia ta nazwa, ona wcześniej nie funkcjonowała¹⁷.

T.F.: *Mówi Pan, że to jest w jakimś sensie pewne, że Baturó się jakby inspirował...?*

L.L.: On zresztą był u nas, kiedy zamknięto tę wystawę, na której pojawiły się inne, nie tylko socjologiczne rzeczy; to był 1981 rok, tuż przed stanem wojennym. Myślę, że tak, bo te inspiracje, teraz mi się przypomniało, one wpłynęły bezpośrednio na kilku fotografów, których byśmy w ogóle nie podejrzewali o tego typu zainteresowania. Początek twórczości Krzysztofa Cichosza¹⁸ to jest pewna seria prac, które są bardzo podobne w ogólnym zamyśle. Ja nie mówię, że on to naśladował, chociaż był bardzo młodym człowiekiem i dopiero zaczynał, ale one są dość bliskie takiemu myśleniu właśnie, że fotografia może być dokumentem nie tyle chwili bieżącej, ale pewnych zjawisk: socjologicznych, kulturowych, różnych. I ta wystawa, właściwie ten przegląd miał być pierwszy i potem miały być kolejne, bo wszyscy w to wierzyli, to był wielki entuzjazm, aż ja byłem wtedy zaskoczony, że właśnie tak wielu niedokumentalistów, kreacjonistów chciało w tym wziąć udział i brało udział. To zjawisko ujawniło się później w zupełnie innej sytuacji politycznej. W stanie wojennym nagle tacy fotografowie, którzy byli znani z zupełnie innej strony, czym innym się w fotografii zajmowali, zaczęli fotografować w ten sposób. Oczywiście wiele osób wówczas fotografowało, ja też mam zdjęcia z okna ze stanu wojennego, więc wielu fotografów, którzy przedtem z tego typu fotografią dokumentalną czy reportażową nie mieli nic wspólnego. To są często bardzo dobre reportaże. Być może więc jakieś otwarcie na ten nowy temat wtedy nastąpiło, choć nie przesadzałbym ze znaczeniem tego wydarzenia w Bielsku-Białej. Zresztą trzeba pamiętać o pewnym otoczeniu wystawy socjologicznej z Bielska-Białej, mianowicie całej serii prezentacji wystaw reporterskich z 1970 i z 1980 roku. One były pokazywane w Starej Galerii

16 Andrzej Baturó (1940–2017) był komisarzem całego wydarzenia; fotografik, aktywny działacz ZPAF, kierował galerią w Bielsku-Białej, autor wielu tekstów teoretycznych i esejów, założył oficynę: Wydawnictwo Baturó w Bielsku-Białej.

17 Więcej na ten temat: U. Czartoryska, *Zofia Rydet, Zapis Socjologiczny*, [w:] *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, tom 3, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006 oraz J. Busza, *Krótką refleksją na temat fotografii socjologicznej*, [w:] tegoż, *Wobec odbiorców fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1990.

18 Krzysztof Cichosz (ur. 1955), fotografik, członek ZPAF, uprawia fotografię kreacyjną, dokumentalną i socjologiczną oraz mediów elektronicznych, twórca i długoletni kurator Galerii FF (Forum Fotografii), działającej w Łodzi od 1983 r. Por. biogram na s. 185.

w Warszawie, a także w Muzeum Sztuki w Łodzi. My też zorganizowaliśmy na pierwszym piętrze dużą reporterską wystawę pokazującą te właśnie wydarzenia. Tak więc, jakby z powodów politycznych troszkę się przybliżyła środowisku fotograficznemu fotografia tego typu: reporterska, powiedzmy dokumentalna. I to być może wpłynęło także na ten pomysł, no tu oczywiście polityczny aspekt też miał znaczenie, no bo po tym czasie, kiedy właściwie o tych wszystkich mniej barwnych aspektach życia w PRL-u można było mówić i pokazać. Widocznie część fotografów jakby odrzuciła pewną autocenzurę, która istniała u wszystkich, i się zaczęli troszkę tym interesować.

T.F.: *Trwa pewnego rodzaju dyskusja na temat samej nazwy tego cyklu – „Zapis socjologiczny” i nie jest do końca jasne, kto ją wymyślił i kiedy się pojawiła?*

L.L.: Ja na to pytanie nie mogę odpowiedzieć. Słyszałem różne wypowiedzi na ten temat, że to nie był jej pomysł, że został przez kogoś zasugerowany i ona go zaakceptowała. Ja zetknąłem się już z tym działaniem pod taką nazwą. Prawdę mówiąc troszkę mnie to wtedy drażniło, że fotografia i *Zapis socjologiczny*, to przecież nie jest ten sam obszar. Jak to ze sobą pogodzić? Według mnie, wychowanego na dość ścisłym rozumieniu pewnych obszarów humanistyki, ta socjologia tu nie pasowała. Jest takie pojęcie *social photography*, które już wtedy funkcjonowało w Stanach Zjednoczonych i Europie. Zresztą tego typu działania, bardzo podobne do tych Zofii Rydet, pojawiają się szczególnie silnie pod koniec lat 70. w niemieckiej fotografii. Proste dokumentacje młodych wówczas fotografów, którzy obserwowali na przykład rodziny robotnicze albo rodziny tureckie, które jeszcze wtedy, teraz też, nie są do końca zasymilowane albo pewne obszary przemysłowe w Nadrenii, w północnej części Niemiec. To nawet miało pewną nazwę nadaną przez niemieckich krytyków, już sobie tego nie przypominę. Był nawet konkurs organizowany w Essen, organizowany i prowadzony przez Museum Folkwang w Essen, które posiada duży dział fotografii, którym kierowała wówczas Ute Eskildsen, a gdzie co roku nadawano nagrody. To jest końcówka lat 70., to była tego typu fotografia. Oczywiście to nie wiązało się w żaden sposób z jakimkolwiek naśladownictwem, ponieważ oni nawzajem o sobie nie wiedzieli. Recepcja *Zapisu socjologicznego* zaczyna się od 1979 roku. Są pewne takie zjawiska w historii fotografii zarówno po II wojnie światowej, jak i wcześniej, ale szczególnie po II wojnie światowej to jest bardzo wyraźnie widoczne, że niezależnie, w kilku środowiskach geograficznie oddalonych, które nie miały bezpośredniego wpływu na siebie, pojawiają się bardzo podobne działania. Takim przykładem jest fotografia subiektywna, która powstaje

w Stanach Zjednoczonych, prawie w tym samym czasie w Niemczech, a także pojawia się w Polsce. Bardzo ciekawe i bliskie są epizody fotografii socjologicznej w latach 1945–1948. Po przerwie związanej z socrealizmem znów ten nurt odżywa. Powrót do tych działań różnie można tłumaczyć, np. w kategoriach historycznych, pewnej reakcji pokoleniowej na doświadczenie II wojny światowej lub egzystencjalizmu w ogóle, bardzo silnego na Zachodzie i również nasilającego się wtedy w Stanach Zjednoczonych od czasów bitników, zarówno w tej pierwszej fazie San Francisco Renesans, jak i w tej drugiej na Wschodnim Wybrzeżu nowojorskim, gdzie egzystencjalizm jest odkrywany i przyswajany przez pewną grupę, oczywiście niewielką na tle całej sztuki amerykańskiej. Zainteresowanie egzystencjalizmem przeniosło się częściowo na fotografię amerykańską – to zupełnie oddzielny wątek. Czymś podobnym jest zainteresowanie dokumentalnymi możliwościami fotografii w drugiej połowie lat 70. nie tylko w Polsce, gdzie najbardziej spektakularny jest przykład Zofii Rydet. Później to się nie mogło rozwinąć, ponieważ zmieniły się bardzo radykalnie okoliczności polityczne ze względu na stan wojenny. Po stanie wojennym cała działalność środowiska była już troszeczkę inaczej zorientowana. Trzeba jednak pamiętać, że wtedy zaczyna swój *Fotodziennik* Anna Bohdziewicz¹⁹, powstają również bardzo ciekawe, też właściwie je można rozpatrywać w kategoriach dokumentalnych, bo one są takim opisem rzeczywistości, prace Mariusza Hermanowicza²⁰: od *Widoku z mojego okna*, poprzez chociażby *Podwórko*, które jest kwintesencją tego, czym był PRL. Tam nie ma kreacji, jedynym elementem kreacyjnym jest tekst, ale ten tekst też nie narzuca interpretacji widzowi. Zofia Rydet nie umieszczała tekstów, poza określeniem geograficznym, a właściwie etnograficznym, bo ona kierowała się takimi etnograficznymi regionami. Przypominam sobie, że często też próbowano mówić o spojrzeniu bardziej etnograficznym, antropologicznym, ponieważ socjologia tutaj w sensie dosłownym czy przymiotnik „socjologiczny” nie jest takim najpełniejszym określeniem.

T.F.: *Nie jest najpełniejszym także z punktu widzenia metodologicznego. Można by stawiać tu wiele zarzutów. „Zapis socjologiczny” wyglądałby w ten sposób, że Zofia Rydet odwiedziła by dosłownie każdą chatę we wsi, a ona jednak miała pewien filtr.*

19 Anna Beata Bohdziewicz (ur. 1950), fotograficzka, realizuje długie cykle fotograficzne, najśłynniejszy, to wykonywany od 1982 roku *Fotodziennik*, czyli *piosenka o końcu świata*. Podejmuje w nich własną wersję fotografii dokumentalnej. Por. biogram na s. 125.

20 Mariusz Hermanowicz (1950–2008), fotografik, członek ZPAF, początkowo uprawiał fotografię dokumentalną i reportaż, w II połowie lat 70. Twórczość jego ewoluowała wzbogacona o tendencje konceptualne, wciąż jednak z obecnymi pierwiastkami dokumentalnymi.

L.L.: Tak, wybierała. I ten wybór był bardzo subiektywny. To zresztą bardzo dobrze widać w filmie Andrzeja Różyckiego²¹. Ona i ci, którzy z nią pracowali, np. Pani Anna Bohdziewicz, która mimo ogromnej różnicy pokoleniowej była nią zafascynowana, opowiadali właśnie o tym fenomenie osobowości Zofii Rydet, która potrafiła nawiązać kontakt z różnymi ludźmi, z różnych kierunków sztuki czy twórczości i różnych pokoleń.

T.F.: *Jeszcze chciałbym wrócić do roli „Zapisu...” w historii polskiej fotografii.*

L.L.: ... i światowej, tak, słusznie. Jest jeszcze jeden aspekt, czas, kiedy nastąpiła bardzo ograniczona recepcja twórczości Zofii Rydet. To jest przełom lat 70. i 80., w fotografii dzieje się bardzo wiele, wszystko zmienia się radykalnie, całkowicie. Właściwie wyczerpuje się neoawangarda, pojawiają się nowe zjawiska, np. to, co później nazwie się fotografią okresu postmodernistycznego, czyli manipulacja i inscenizacja fotografii, a więc bardzo mało sprzyjający klimat artystyczny dla umocnienia się tego fenomenu odkrycia na Zachodzie polskiej fotografii, w tym także twórczości Zofii Rydet. Jeśli mówimy o tym ostatnim czasie, o roku 1979, trzeba też pamiętać, co zostało jeszcze pokazane na wystawie, właściwie prezentacji, *Fotografia polska 1839-1979*, głównie tego, czym była neoawangarda. Byli tam dokumentaliści, jeśli dobrze pamiętam, był również Tomasz Tomaszewski²² z taką kolorową serią przedstawiającą życie polskich Żydów. To była pierwsza taka sytuacja, gdy odkrywano ten aspekt rzeczywistości, tzn. obecność pewnych tradycji. To chyba się nazywało *Żydzi polscy*, taki był ten cykl. Na świecie to nie był czas, gdy interesowano się tego typu fotografią. Zarówno instytucje artystyczne: galerie, muzea, kolekcje, jak i pisma artystyczne czy nawet fotograficzne odchodzą już od takich problemów, jakie były charakterystyczne dla tego poprzedniego okresu. Można więc powiedzieć, że to poznanie *Zapisu socjologicznego* przez świat zewnętrzny trafiło na niezbyt sprzyjający okres, ale w Polsce też do końca to nie był najlepszy czas. Z jednej strony pozycję *Zapisu...* wzmacniał właśnie ten ruch dokumentalny, takiej spontanicznej, osobistej dokumentacji tych rzeczy, które działy się w rzeczywistości stanu wojennego i po stanie wojennym. Z drugiej strony trzeba pamiętać, że w polskiej fotografii też dokonuje się przełom w tych bardzo trudnych politycznie i artystycznie

21 *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A. D. 1989*, prod. WFO reż. Andrzej Różycki.

22 Tomasz Tomaszewski (ur. 1953), fotografik, członek ZPAF, uprawia oryginalną własną wersję fotografii prasowej, współpracownik magazynu „National Geographic”, autor wielu wystaw w kraju i za granicą oraz albumów z własnymi zdjęciami. Por. biogram na s. 92.

okolicznościach, gdy dochodzi do bojkotu oficjalnych instytucji państwowych w stanie wojennym. Kształtuje się wtedy polska odmiana fotografii odrzucającej zarówno cały ten intelektualizm neoawangardy, jak i czystość środków klasycznego nurtu *straight photography*²³ międzywojnia. Zaczynają się pojawiać młodzi ludzie nie z kręgu fotograficznego, ale absolwenci uczelni plastycznych, którzy sięgają właśnie po fotografię, po manipulację, po tworzenie przedmiotu do sfotografowania. Gdzieś tam Pani Zofia Rydet również odpowiedziała na to swoimi pracami, ale już znacznie później, bo *Suita śląska* powstała na przełomie lat 80. i 90., czyli to już jest troszkę inny okres.

Jak wspominałem recepcja zdjęć Zofii Rydet na Zachodzie była inna, odczytywano z nich głównie tę treść dokumentalno-etnograficzno-antropologiczną, na przykład te typy zupełnie inne, niewystępujące już wtedy na Zachodzie, wieś. Nawet w Niemczech, może niemiecka wieś, gdzieś wysoko w górach, na południu troszkę tak jeszcze wyglądała, nie chodzi mi o kulturę materialną, ale o wygląd ludzi, natomiast gdzie indziej tego już nie było. Poza tym ta straszna bieda, którą widać w niektórych zdjęciach, nawet wtedy, gdy ja to oglądałem, to nie zdawałem sobie sprawy, w jakich warunkach żyli starzy ludzie na wsi. Wychowałem się w mieście i nie wiedziałem tego. Ten temat był więc głównie dostrzegany na Zachodzie. Oczywiście, oni nie mieli świadomości ciągłości tej ewolucji, o której mówiłem wcześniej, że widać w niej pełną konsekwencję. *Zapis...* wyrwany z tego kontekstu może wyglądać jak coś zupełnie niepasującego do dotychczasowej twórczości Zofii Rydet. Tu chciałem przywołać historyczny przykład, Bernda i Hilli Becherów²⁴. Oni zaczęli również z powodów sentymentalnych. Becher był związany z okręgiem przemysłowym na pograniczu z Belgią, który wtedy już zaczynał powoli zamierać, dokonywały się bardzo duże zmiany szczególnie w przemyśle ciężkim. Podobna sytuacja zdarzyła się w Pensylwanii w tym samym mniej więcej czasie, na przykład w Bethlehem głównie przemysł hutniczy, ale i węglowy zamarł. Becherowie chcieli zachować obraz tego upadającego przemysłu, z którym Bernd Becher rodzinie, biograficznie był związany i zaczęli fotografować z żoną. Robili to bardzo

23 *Straight photography* (wymienne stosowana nazwa: *pure photography*), ukształtowany na początku XX wieku rodzaj estetyki fotografii, polegający na rejestrowaniu rzeczywistości z maksymalnym wykorzystaniem technicznych możliwości medium, tj. maksymalną definicją obrazu. Nazwa użyta przez krytyka Sadakichiego Hartmanna w magazynie „Camera Work”, kojarzona jako przeciwstawna piktorializmowi. Elementy tej estetyki odnaleźć można w pracach Alfreda Stieglitza, Paula Stranda, Edwarda Westona, Ansel Adamsa i innych.

24 Por. przypis 15.

konsekwentnie. I w pewnym momencie ich praca nie została odkryta przez środowisko fotograficzne niemieckie, ale właśnie rodzący się medializm oparty na metodzie konceptualnej dostrzegł w tym coś ciekawego: poprzez tę seryjność, poprzez to, że te fotografie bardzo łatwo mogą stać się ciągiem typologicznym. Zresztą to nie był pomysł Becherów, żeby nazwać to *Typologiami*, tak przy najmniej część historyków uważa. Oni zostali włączeni, nie wiem na ile byli wówczas tego świadomi, w zupełnie inny nurt fotografii – tej właśnie rodzącej się pod koniec lat 60. Pierwsze wystawy mieli w Stanach Zjednoczonych w ważnych później galeriach, następnie uczestniczyli w kilku ważnych wystawach w Stanach Zjednoczonych w Rochester, które właśnie ponownie wracały do takiego bardzo ścisłego, dokumentalnego widzenia, którego wcześniej właściwie też w fotografii amerykańskiej nie było. Być może, gdyby nie ta przemiana, która się dokonywała w fotografii na przełomie lat 70. i 80., Zofia Rydet mogłaby zostać umiejscowiona właśnie na tym obszarze fotografii, w którym znaleźli się Becherowie. Byłoby to jednak ze szkodą dla całej tej serii, ponieważ wtedy najważniejsza chyba część przesłania autorki pozostałaby niedostrzeżona. Nie znam jednak takich krytyków, którzy dzisiaj na podstawie Becherowskich fotografii próbują rekonstruować upadek przemysłu ciężkiego w Północnych Niemczech czy na przykład analizować pewne niuansy w konstrukcji wież ciśnień, wież wyciągów kopalni lub zbiorników gazu, a to tam jest. Podobnie jak u Zofii Rydet badacz kultury materialnej, czy to etnograf, czy antropolog, znajdzie również w tych zdjęciach materiał badawczy. T.F.: *Wychodząc poza te materialne funkcje, które mogą być rajem dla etnografa, czy w takim razie odnajdywałby Pan, powiedzmy, „wyższe znaczenie” tego cyklu właśnie w kategoriach egzystencjalnych?*

L.L.: Myślę, że tak. Ona zresztą mówiła, że dla niej to jest zatrzymanie czasu. Zatrzymanie tego, co nieodwracalnie przemienia. Zresztą ona już doświadczała tego, ponieważ wracała do niektórych miejsc, których już nie było. I zwracała na ten problem uwagę w rozmowach. Mówił mi o tym na przykład Andrzej Różycki, który bardzo zbliżył się już od czasów Grupy „ZERO-61”²⁵ z Zofią Rydet. Oni dzielili ze sobą podobny typ wrażliwości obrazowej i, powiedzmy, egzystencjalno-społecznej. Ona mówi też o tym w filmie Różyckiego. Bardzo dramatyczne

25 Grupa „ZERO-61” (1961–1969), założona w 1961 r. w Toruniu przez studentów Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika. W trakcie działalności należało do niej wiele osób, lecz zasadnicze jej działania wiązane są z Czesławem Kuchtą, Józefem Robakowskim, Jerzym Wardakiem, Wiesławem Wojczulanisem, Andrzejem Różyckim, Wojciechem Bruszewskim, Michałem Kokotem i Antonim Mikołajczykiem. Grupa miała zdecydowanie niezależną orientację awangardową, głosiła, że „tworząc, należy zacząć od zera”.

padają tam zdania na ten temat, bardzo silnie związane z własną egzystencją, więc myślę, że dla niej to miało taki sens. Chciała zachować coś, co znikало, co jest jedną z podstawowych funkcji fotografii, ale z perspektywy bardzo osobistej. Powiedziałbym nawet: intymnej. Mimo że czasami w tych dokumentacjach jej działania na planie zdjęciowym bywały różne, ale to właściwie nie miało większego znaczenia. Ważne było dla niej przede wszystkim zachowanie tego obrazu zmieniającego się świata. Widać to w tych zdjęciach i tej konwencji, takiej powtarzającej się troszkę jak w *Typologiach*, powtarzającego się pewnego schematu ujęcia, którego się trzymała. To są w zasadzie te same plany, to jest ten sam typ oświetlenia, choć z oświetleniem to różnie bywało, bo ona czasami posługiwała się też lampą, gdy już się nic nie dało zrobić. A sprzęt miała bardzo amatorski. Pamiętam, że zdziwiłem się, gdy kiedyś, już nie pamiętam przy jakiej to okazji, może to było w Gorzowie podczas Konfrontacji na początku lat 90., ona była z takim zupełnie amatorskim sprzętem. To był Olympus jakiś czy coś takiego. Nie mówiąc już o reporterach, fotografowie polscy mieli wtedy troszkę lepszy sprzęt. Oczywiście w latach 50., 60. fotografowano *Practicami*, *Flexaretami* czy jeszcze bardziej amatorskim sprzętem, ale wtedy chyba byłoby już ją stać, chociaż pamiętam, że kiedyś jej skradziono w jakiejś podróży sprzęt i to był bardzo duży problem. To od Pani Bohdziewicz taką historię słyszałem.

Wracając jednak do tego, jaki to ma sens. Dla niej miało sens bardzo osobisty, bardzo powiedziałbym, egzystencjalny, związany z przemijalnością, bardzo uniwersalny, jeśli mówimy o fotografii i jej funkcjach. Nawet w tych funkcjach, które przejawiają się formą kreacyjną, bo przecież te fotomontaże *Świata uczuć i wyobraźni*, *Mały człowiek* czy *Medytacje* też mają bardzo silny wątek egzystencjalny. Zwracają uwagę na pojedynczego człowieka i jego różne etapy życia. Nieprzypadkowe są też tytuły poszczególnych cykli całej serii fotomontaży, np. *Macierzyństwo* czy *Starość*. To też była jej prywatna starość. Poza tym ona miała troszeczkę problemów ze zdrowiem, była lekko przygarbiona. Myślę, że nie było jej łatwo w ogóle wykonywać zdjęcia, ale ona to konsekwentnie realizowała, więc jest w tym pewne przesłanie. Kiedy zobaczyłem te fotografie, musiałem później odtworzyć sobie moje własne przesłanie, by opisywać je w Muzeum. Kiedy kupi się dzieło, trzeba je później opisać w karcie katalogu naukowego, co jest działaniem tautologicznym, bo zdjęcia są wklejane, ale musi być opis zdjęcia. To jest niezwykle doświadczenie, bardzo ważne w mojej pracy zawodowej, wtedy inaczej się patrzy, bo odrzuca się właściwie to wszystko, co się wie i próbuje zanalizować treść zdjęcia. Dla mnie pokrywała się ona w zasadzie

z tą intencją zatrzymania czasu, której domyślałem się u Pani Zofii Rydet. Jak mówiłem, to było dla mnie takie nawet szokujące, gdy zacząłem się wgłębiać w te pojedyncze zdjęcia, kiedy widzieć, że tam jest jakaś polepa, nie ma podłogi, ci ludzie są na boso, właściwie leżą w barłogu. To jest dość silne doświadczenie rzeczywistości. I to się dzieje w tym czasie, to nie jest historyczne zdjęcie, to się dzieje teraz, w 1978 roku i w latach następnych. Dla tych, którzy pochodzili zupełnie z jakby innych obszarów sztuki, to było coś niezwykłego i cennego. Myślę, że być może dopiero teraz ja również tak rozmawiając o tym, w pełni to sobie uświadamiam. Jeżeli ktoś się zatrzymał nad tymi zdjęciami, natychmiast doceniał i rozpoznawał ich autentyczność i wartość. To też jest może powód, dla którego ona w tym środowisku, zupełnie obcym jej artystycznie, jak właśnie końcówka neoawangardy czy medializmu, była osobą darzoną naprawdę autentycznym szacunkiem i trwała przyjaźnią, która nieczęsto w tym środowisku występuje. Ona również przyjmowała tę sytuację w taki oczywisty, otwarty sposób, była tak samo zaprzyjaźniona z nimi, jak oni z nią.

K.J.: *Czy myśli Pan, że ten aspekt egzystencjalny był jej jakimś właśnie sposobem podjęcia kwestii medialistycznej?*

L.L.: Nie, nie w tym sensie. Ja myślę, że to tak bardziej... Każdy z nas ma w pewnym momencie myśli, które możemy w ten sposób określić, które dotyczą naszego istnienia tu i teraz oraz tego, co było przed nami i tego, co będzie później. Nie mówię o ostatecznych kwestiach naszego odejścia, ale o tym, jak nasze biografie są uwikłane w czas. Fotografia jest bardzo dobrym medium, nawet lepszym chyba niż ruchome obrazy, żeby to uwikłanie pokazać. W moim przekonaniu jako historyka fotografii główną wartością fotografii, docenianą w całej historii tej sztuki, także i dzisiaj, jest właśnie specyficzne świadectwo czasu. Obojętnie, jakie motywacje powodują autorem, kiedy wykonuje zdjęcia, nawet jeśli są to motywacje czysto estetyczne, to cechą fotografii jest jej dokumentalność. Zawsze rejestruje ona to, co fizycznie zaistniało w danym miejscu i czasie przed obiektywem kamery. Rejestruje również, w metaforycznym sensie czas – to, co było w tym właśnie momencie, czego nie było wcześniej, przed otwarciem migawki i czego już nie ma po zamknięciu migawki. Ja myślę, że wielu fotografów, w tym również Pani Zofia Rydet, ma bardzo silną świadomość tego fenomenu, chociaż nie zawsze to się tak bezpośrednio przekłada na ich twórczość.

T.F.: *Czyli z tego rozumiem, ma Pan takie przekonanie, że od jej pierwszych działań po te ostatnie wszystko układa się w całość?*

L.L.: Tak. Dla mnie tak. To jest bardzo konsekwentne. Nawet widać te same motywy. To się ikonograficznie łączy. Dlaczego jednak ona to zrobiła, tego nie wiem. To jest dla mnie pytanie otwarte. Niestety, nie poznamy już chyba odpowiedzi, bo ona, o ile wiem, nie pisała żadnych wspomnień.

T.F.: *Mamy możliwość wglądu do listów poprzez Fundację Zofii Rydet...*

L.L.: Może w listach to będzie: dlaczego tak naprawdę ona to zrobiła. Nie pamiętam już w jakiej wypowiedzi, ona wspominała, że powodem był właśnie czas, w jakim się znalazła pod koniec lat 70., co widziała w tej zmieniającej się rzeczywistości. Były tam też jeszcze jakieś dodatkowe okoliczności, chyba od gór się zaczęło, ona w jakiś sposób rodzinnie była związana z górami...?

T.F.: *Tak, w Rabce był dom brata.*

L.L.: Tak, ale w dalszym ciągu to do końca nie wyjaśnia, dlaczego odeszła od tych kreatywnych fotografii. Przed zapisami socjologicznymi są fotomontaże. Fotomontaż i *Zapis socjologiczny* wydają się być czymś zupełnie innym.

K.J.: *Jeszcze jest historia jej podróży, którą słabo znamy i pozostaje jeszcze nieopracowana, a to są gigantyczne zbiory zdjęć, które my mieliśmy okazję oglądać przynajmniej na negatywach. Za jakiś czas będzie po prostu wystawa, która odkryje może nie tyle inną stronę fotografii Zofii Rydet, ale poszerzy jeszcze to spektrum.*

L.L.: Tak, ale jest pytanie. Skoro ona tego nigdy nie upubliczniła, nigdy, swoją decyzją, nie uczyniła z tego przedmiotu twórczości, jaki jest sens? Ja znam tego typu zdjęcia z wielu generacji fotograficznych. Na przykład są podróżnicze albumy profesora Tadeusza Cyprian²⁶, od czasów przedwojennych córka to zachowała w Puszczykówku i one są w Muzeum Sztuki. Przywiozłem to z Puszczykówka właśnie jako pewien fenomen tego, co fotograf prywatnie robi i tego, z czego go nie znamy. To, co upublicznił i włączył do swojej twórczości, a z drugiej strony to, co jest też sferą fotograficzną, ale właśnie raczej prywatną. To problem etyczny, czy możemy temu nadawać lub nawet sugerować pewną rangę. Oczywiście to jest bardzo ciekawy problem badawczy porównania tych działań, które Zofia Rydet akceptowała jako twórcze z jej „codziennym” użyciem fotografii. U Lewczyńskiego²⁷ jest też coś takiego, jednak on to jakby włączył w pewnym momencie, już pod koniec swojego życia. Takie jego zdjęcia z Budapesztu, jeszcze skądś.

26 Tadeusz Cyprian (1898–1979), fotografik, członek ZPAF, w wieloletnim i bogatym dorobku fotograficznym osiągnął uznanie od zdjęć sportowych do fotografii pejzażowej. Autor pionierskich prac z dziedziny techniki i technologii fotografii. Był redaktorem naczelnym ważnych pism: *Polskiego Przeglądu Fotograficznego* i *Fotografa Polskiego*.

27 Jerzy Lewczyński (1924–2014), por. przypis 1 na s. 225.

K.J.: *Co wynika konsekwentnie z jego koncepcji?*

L.L.: Tak, ale to bardziej się wiąże z jego działaniem artystycznym, natomiast u Zofii Rydet to może być tak różne jak na przykład u Cypriana czy Bułhaka²⁸. To jest lepszy jeszcze przykład, gdzie mamy z jednej strony fotografię, a z drugiej strony to, co później stanie się „fotografią ojczystą” i te albumy, które on tworzył jeszcze przed wojną i po wojnie, gdzie spotykamy się z zupełnie innym Bułhakiem: fotografem bardzo nowoczesnym, bardzo interesującym.

T.F.: *Ale wracając jeszcze szybko do tych intencji artystycznych. Chciałbym zapytać, jak Pan je odczytuje, biorąc pod uwagę dzisiejszy sposób prezentacji „Zapisu socjologicznego” na wystawach?*

L.L.: Jak już powiedziałem, moim zdaniem ta jej intencja z jakichś biograficznych, podejrzewam, powodów nagle ujawniła się w określonej rzeczywistości. Zofia Rydet pochodziła z bardzo zamożnej lwowskiej rodziny. To byli ludzie zamożni.

K.J.: *Taka klasa średnia.*

L.L.: Oczywiście, ci wszyscy, którzy opuścili Lwów i pochodzili z tych środowisk, po 1945 roku nagle stali się ludźmi niezamożnymi, a wręcz biednymi. Sposób widzenia świata jednak kształtuje doświadczenie dzieciństwa. Ona mówiła o tym, że miała właśnie bardzo szczęśliwe i dostatnie dzieciństwo. I to jest może właśnie i ten aspekt, który znalazłem w jej zdjęciach, coś, z czego nie zdawałem sobie sprawy, a co mogłem zobaczyć, ale wcześniej nie dostrzegałem. Nie widziałem z różnych powodów: nie zwracałem na to uwagi albo nie miałem fizycznego, geograficznego kontaktu... Pod Łodzią też byśmy pewnie to znaleźli. Do tego należy dodać przede wszystkim to, czym ona się interesowała jako osoba fotografująca i do czego jej fotografie służyły. Wszystkie te okoliczności razem spowodowały, że nagle ten niezwykły fenomen, który pozornie w jej twórczości zdaje się do niczego nie pasować, a w fotografii polskiej również nie bardzo można dla niego znaleźć właściwe odniesienie, nagle zaistniał i stał się bardzo ważnym, chyba najważniejszym zjawiskiem w tym okresie twórczości Zofii Rydet. Co więcej, stał się też bardzo ważnym zjawiskiem w historii fotografii. Został on prawie od początku bardzo dobrze przyjęty i doceniony. Jak mówiłem, pojawiały się różne opinie na ten temat, ale generalnie myślę, że były pozytywne i dostrzegano w tym coś wartościowego. Myślę,

28 Jan Brunon Bułhak (1876–1950), nestor polskiej fotografii, filozof i teoretyk fotografii. Twórca koncepcji fotografii ojczystej (*Polska Fotografia Ojczysta*, Poznań 1939). Zwolennik piktorializmu. Piktorializm – artystyczny nurt w fotografii od 1890, w Anglii do około 1917 roku. Zdjęcia nie mogą być mechaniczną rejestracją obrazu rzeczywistości, powinny być wyrazem indywidualnej wizji artysty i efektem działań manualnych.

że nie wszyscy potrafili to wtedy zwerbalizować. Teraz dopiero, z perspektywy historycznej, ta wartość jest jeszcze większa i lepiej widoczna. Samoistna wartość tego zjawiska, która w dalszym ciągu jest częścią twórczości Zofii Rydet.

T.F.: *Nie jestem jeszcze na sto procent pewien, czy wyczerpaliśmy temat Pana relacji bezpośrednich z Zofią Rydet, bo wspominał Pan jeszcze o Gorzowie?*

L.L.: Tak, była jeszcze taka sytuacja w Gorzowie, zresztą ja już nie pamiętam, ale tam chyba były trzy wystawy. W jednej uczestniczyło chyba ośmiu autorów i tam pojawiły się prace Zofii Rydet z tymi już manipulacjami, jeśli dobrze pamiętam. To były chyba XXI Konfrontacje, pierwsze i jedyne, w jakich uczestniczyłem. Chodziło o to, jaka jest sytuacja w polskiej fotografii, a właściwie postawiono tam pytanie o młodą fotografię. Zresztą ja miałem tam referat, który został przyjęty bardzo niedobrze przez członków ZPAF-u, a który okazał się proroczy, ale nie miałem wtedy takich intencji profetycznych. I tam była chyba też wystawa Zofii Rydet, a także nowe prace Natalii LL²⁹, czyli zupełnie coś innego. Pojawiły się wtedy chyba te manipulacje wykorzystujące zarówno fotomontaże, jak i *Zapis socjologiczny*, a także inne zdjęcia Zofii Rydet, które robiła równolegle obok tego cyklu. Ona wykonywała bardzo dużo różnych zdjęć, na przykład drzwi. Jest cała taka ogromna seria. To chyba wtedy było. I kiedy jeszcze? Ach tak, oczywiście! W 1990 lub 1991 roku podczas *Konstelacji* w Galerii FF³⁰. To była pierwsza taka duża wystawa w Galerii FF. Zostałem poproszony, chyba pierwszy raz pisałem wstęp dla FF do tych *Konstelacji* i tam została pokazana *Suita śląska*, to był chyba 1993 rok, jeśli dobrze pamiętam. I tam było coś, to już zaskoczyło wszystkich, bo w tej głównej sali, wtedy inaczej troszkę Galeria FF wyglądała, na samym końcu była taka duża przestrzeń, duża – kilka metrów kwadratowych, na której stały, no właśnie, takie przez Zofię Rydet poklejone, trójwymiarowe, pozawijane, posklejane ze sobą elementy i pamiętam, że wiele osób przyjmowało to z pewnym kłopotem. Wtedy też ona była w Galerii i to chyba był ostatni mój bezpośredni kontakt z Panią Zofią Rydet, jeśli dobrze pamiętam. Ja nie pamiętam tego tekstu, prawdę mówiąc, co ja tam pisałem? Czy napisałem o Zofii Rydet? Tak, pisałem. Nie pamiętam jednak tego. Nawet tytułu nie pamiętam, a to był długi tekst. Więc tak, to chyba było moje ostatnie spotkanie z Panią Zofią Rydet. Być może jeszcze

29 Natalia LL (ur. 1937), wybitna postać polskiej sztuki współczesnej, artystka multimedialna, uprawia fotografię, grafikę i malarstwo, a także *performance*, wideo, instalacje, prace często bliskie konceptualizmowi, współzałożycielka Galerii i Grupy PERMAFO, najważniejszego ośrodka fotomedializmu.

30 Galeria FF (Forum Fotografii) założona w Łodzi w 1983 r. przez K. Cichosza, por. przypis 18.

kiedyś w Warszawie przy okazji jakiejś konferencji z Panią Bohdziewicz – one w pewnym okresie bardzo się przyjaźniły. Wydaje mi się, że je obie spotkałem, ale to był jakiś przelotny kontakt. Jak mówiłem, nigdy nie miałem niestety okazji porozmawiać dłużej i spytać o pewne rzeczy Pani Zofii Rydet, czego bardzo żałuję, ale to tym bardziej państwa praca jest tutaj ważna, jak i w ogóle zapisywanie tego wszystkiego, co odchodzi z czasem. Również pamięć, nie tylko ludzie.

K.J.: *W duchu Zofii Rydet pracujemy. Robimy „zapis”. Dziękujemy.*

L.L.: Ja również dziękuję. Musiałem sobie wiele rzeczy przypomnieć.

LECH LECHOWICZ (ur. 1952), doktor nauk humanistycznych. Zajmuje się historią i teorią fotografii oraz relacjami występującymi między tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi a nowymi mediami (fotografią, filmem, wideo, technikami cyfrowymi). Autor wielu publikacji oraz wystaw, katalogów dotyczących tych problemów. W latach 1977–1996 kustosz w Dziale Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi. Wykładowca w PWSFTviT w Łodzi (1992–2018), ASP w Łodzi (1992–2005), ASP w Poznaniu (1996–2009), The Center for Curatorial Studies at Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, USA (*visiting professor*, 1996). Uczestnik, organizator i współorganizator konferencji naukowych w kraju i za granicą. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki, współzałożyciel i członek Stowarzyszenia Historyków Fotografii (1989) oraz Naukowego Towarzystwa Fotograficznego (1998), a także członek nieformalnej, międzynarodowej grupy kuratorów fotografii ORACLE. Współzałożyciel i redaktor pisma teoretycznego „Obscura” poświęconego mediom (1981–1989). Kierownik grantu badawczego *Historia fotografii, cz. 1, 1839–1939* (NCN, 2009–2013). Stypendia: rządu francuskiego (1989 r.), British Council (1994), Arts Link (1996), Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2010). Przewodniczący Rady Artystycznej Centrum Sztuki Galeria w Elblągu (2010–2015).

MUSIAŁA UZYSKAĆ TO, CO CHCIAŁA...

Rozmowa zarejestrowana 6 stycznia 2017

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Józwiak – K.J.

JÓZEF ROBAKOWSKI: Fotografka Zofia Rydet zorganizowała ogólnopolską wystawę fotografii amatorskiej w Gliwicach. To wydarzenie z 1959 roku było na tyle ciekawe, że była to już dziesiąta ogólnopolska wielka wystawa amatorska usadowiona w niewielkim mieście. Rydet sama była amatorką, nie była na tyle znaną osobą, żeby się o niej wiele mówiło. Działała aktywnie w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym, współpracując już wtedy ze znanym fotografem Jerzym Lewczyńskim¹. Ich znajomość była sytuacją dość specyficzną. Bo oni gdzieś podskórnie ze sobą mocno, ale twórczo konkurowali. O tej konkurencji powiem później.

Mieszkałem wtedy we Wrzeszczu. W 1958 roku nie dostałem się do Łódzkiej Szkoły Filmowej i bałem się, że mnie wezmą do wojska, dlatego zapisałem się do studium nauczycielskiego, do którego uciekało się przed wojskiem. Tam też spotkałem Jerzego Wardak², co bardzo ciekawe, on już był absolwentem liceum fotograficznego w Orłowie, miał świetnych belfrów, Bolesławę i Edmunda Zdanowskich. To byli bardzo ciekawi starsi już nauczyciele z WIN-u³, którzy tam uczyli ambitnej fotografii. Razem z Jurkiem mieszkaliśmy w akademiku SN-u we Wrzeszczu i spędzaliśmy razem sporo wolnego czasu. Mieszkałem tu przez jeden rok. Chodziliśmy na tzw. niedziele artystyczne, dużo fotografując. Ja zajmowałem się bardziej nowoczesną sztuką a on raczej historyczną, w formach eksperymentalnych.

1 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*. Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

2 Jerzy Wardak (ur. 1938), fotografik, członek ZPAF, współzałożyciel Grupy „Zero-61”, uhonorowany tytułem *Artiste FIAP*, autor i uczestnik wielu wystaw fotograficznych indywidualnych i zbiorowych, także międzynarodowych, laureat licznych nagród, medali i wyróżnień.

3 Organizacja konspiracyjna Wolność i Niezawisłość działająca po II wojnie światowej.

Odkrywał wtedy symbolistów Arnolda Böcklina⁴ i Gustave'a Doré⁵, a mnie interesowały wpływy historycznego dadaizmu na współczesną sztukę. Mimo to, lubiłem z Wardakiem dyskutować o mistrzu Böcklinie, który mnie też fascynował po obejrzeniu jego fantastycznej grafiki *Wyspa śmierci*. Potwierdzał też wybitną osobowość tego artysty oglądany wcześniej przeze mnie interesujący film Normana McLaren⁶ pod tym samym tytułem. W 1959 roku wysłałem swoje dwa zdjęcia Janowi Sunderlandowi⁷, który jako poważny autorytet na łamach miesięcznika „Fotografia”⁸ analizował prace amatorów. Oceniał mnie raczej pozytywnie. Pojechałem do Warszawy, tam się z nim spotkałem i to był rodzaj mojego debiutu, dzięki temu kontaktowi dwie moje prace z wnikliwym omówieniem ukazały się w „Fotografii”.

I teraz pojawiła się następna szansa związana z wielką wystawą organizowaną przez Zofię Rydet. Wcześniej nie było dla nas początkujących takiej możliwości. Obaj, wraz z Wardakiem, wysłaliśmy do Gliwic nasze prace, przewidziana była chyba pula do sześciu zdjęć. Co ciekawe, ja do dzisiaj mam gdzieś to zaproszenie i ten katalog. To był właściwie mój ogólnopolski debiut. Po pewnym czasie otrzymaliśmy oczekiwane zawiadomienia zwrotne, niestety Wardakowi nie przyjęli żadnego zdjęcia, a moje cztery dopuścili do wystawy. Kuratorem, wtedy „komisarzem”, tej wystawy okazała się właśnie Zofia Rydet. Od tego momentu nazwisko Zofii zaczęło dla mnie być bardzo ważne. Zainteresowałem się jej twórczością fotograficzną o tematyce związanej z dziećmi. Była to w tamtym czasie jej specjalność, do około 1965 roku, kiedy wyszła pięknie opracowana graficznie książka *Mały człowiek*⁹. Ten rodzaj fotografii zbliżony do konwencji

4 Arnold Böcklin – szwajcarski malarz działający w drugiej połowie XIX wieku, współtwórca symbolizmu.

5 Gustave Doré – francuski grafik, tworzył w II połowie XIX wieku, głównie jako ilustrator książek i rysownik w poetyce z pogranicza romantyzmu i realizmu.

6 Norman McLaren (1914–1987), jeden z najważniejszych twórców niezależnego filmu animowanego w XX wieku. Szkot z pochodzenia, tworzył w Kanadzie, w okresie od 1933 do 1983 roku zrealizował kilkadziesiąt autorskich filmów animowanych, pełniąc w nich praktycznie wszystkie możliwe funkcje: reżysera, scenarzysty, producenta, autora muzyki, operatora zdjęć, montażysty itd. Laureat wielu prestiżowych nagród, w tym Oscara za film *Neighbours* (1952).

7 Jan Sunderland (1891–1979), fotografik, plastyk, członek ZPAF, także krytyk i teoretyk sztuki. Jeden z założycieli Związku Polskich Artystów Fotografików, posiadacz najwyższego, międzynarodowego tytułu w fotografii artystycznej: *Honoraire Excellence* FIAP niekwestionowany autorytet w dziedzinie estetyki fotografii, wiele publikacji z tej dziedziny.

8 „Fotografia” – miesięcznik wydawany przez Wydawnictwo Arkady od lipca 1953 do grudnia 1974 roku, od stycznia 1975 zastąpiony przez „Foto. Magazyn Fotograficzny” (miesięcznik) i kwartalnik „Fotografia”.

9 *Mały człowiek* album ze wstępem Alfreda Ligockiego, ukazał się w 1965.

*Rodziny Człowieczej*¹⁰ akurat mnie zupełnie nie interesował. Wardaka też nie, bo on był skrajnym symbolistą. Jej humanistyczna fotografia po prostu nie była zupełnie naszą fotografią. Zastanawiam się do tej pory, dlaczego akurat moje fotografie (nowoczesne) zostały przyjęte na tę dość klasyczną amatorską wystawę? W Gdańsku pojawiła się wtedy sytuacja bardzo ciekawej stylistyki, zaproponowanej głównie w filmie, np. zdjęcia operatora Jana Laskowskiego. Był to też czas, gdy w tym żywym mieście bardzo aktywnie działały studenckie grupy kabaretowe, Teatrzyk Bim Bom czy Cyrk Tralabomba oraz „Żak”¹¹ – wyśmienity filmowy klub dyskusyjny prowadzony przez Lucjana Bokińca¹². Związani z tym miejscem byli Zbigniew Cybulski, Bogumił Kobiela, Jerzy Krechowicz, Janusz Hajdun czy Jerzy Afanasjew, czyli zupełnie inne wartkie nowoczesne życie, pełne działań poszukujących już w świecie multimedialnym. Co ważne, w Gdańsku już mam upragnioną własną kamerę filmową. Pojawia się w klubie „Żak” ze swoimi eksperymentami kanadyjski filmowiec, Norman McLaren. Otwieram więc nową kartę. Własny film zaczyna odgrywać bardzo ważną rolę.

W 1961 roku studiuję wraz z Wardakiem sztuki piękne w Toruniu. Twórczo działa filmowy klub „Pętla” i grupa fotograficzna „Zero-61”¹³. Zorganizowaliśmy w 1962 roku I Festiwal Fotografii Studenckiej¹⁴. Komisarzem spotkania został najstarszy w grupie Czesław Kuchta¹⁵, który był dotychczas fotografem życia studenckiego. Tworzył rodzaj fotograficznej kroniki. Chodził z aparatem i dokumentował różne zdarzenia z naszego życia. Zawsze miał aparat przy sobie, czyli pstrykał, pstrykał i nikt tych zdjęć, mówiąc szczerze, nigdy nie widział, ale ciągle fotografował. Rzucał się w oczy, pracował w pracowni witraży i co bardzo ważne,

10 Niezwykle ważna, o legendarnym już znaczeniu, wystawa *The Family of Man* zorganizowana przez Edwarda Steichena w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1955 roku. Ponad 500 prac wybranych z około dwóch milionów zdjęć. Wystawa przez następnych 9 lat pokazywana była na całym świecie. W Polsce w 1959 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Wydany został album: *The Family of Man*, created by Edward Steichen, The Museum of Modern Art, New York 1955.

11 Klub Studentów Wybrzeża, działał od 1955 roku.

12 Lucjan Bokiniec, animator i działacz studenckiego klubu Kino Studyjne ŻAK i Dyskusyjny Klub Filmowy „ŻAK”.

13 Grupa „Zero-61”, założona w Toruniu, m.in. przez: Jerzego Wardaka, Józefa Robakowskiego, Andrzeja Różyckiego, Antoniego Mikołajczyka, Wojciecha Bruszewskiego; awangardowa grupa fotograficzna, działała w latach 1961–1969.

14 I Festiwal Fotografii Studenckiej, Dwór Artusa, Toruń 1962.

15 Czesław Kuchta (1936–2001), fotografik, członek ZPAF, jeden z założycieli Grupy „Zero-61”, uhonorowany tytułem *Artiste FIAP* (AFIAP), autor i uczestnik wielu wystaw fotograficznych indywidualnych i zbiorowych.

był wyśmienitym laborantem. Wiele się od niego można było nauczyć. Był od nas starszy, chyba rocznik 1936, dlatego ostatecznie wybraliśmy go na komisarza wystawy. Zaprosił, pewnie po wspólnych konsultacjach, trzy bardzo ciekawe panie jurorki: Zofię Rydet, Urszulę Czartoryską¹⁶ i Janinę Gardzielewską¹⁷, która była znaną, bardzo klasyczną fotografką w Toruniu. Pamiętam dokładnie, jak przebiegało selekcjonowanie tych prac i co one mówiły, bo byliśmy tam potrzebni do pomocy. W tej wystawie startował już na przykład mój przedmiot fotograficzny *Durszlak* z 1960 roku, który sam im wstawiałem przed oczy, to te kobiety bez jakiegokolwiek dyskusji wyeliminowały go w sekundę. Ja byłem wtedy w neodadaistycznej fazie fotografii, totalnie zbuntowany, na „nie”. Natomiast dla odmiany wpadły tym paniom w oko fotografie Natalii Lach-Lachowicz¹⁸, czyli później Natalii LL. To właśnie ona otrzymała jednogłośnie Grand Prix za taką dość klasyczną fotografię. Myśmy drwili, że Natalia uprawia właśnie takie ślepe zaułki, bliskie prac Janiny Gardzielewskiej. W wyniku tej nagrody Natalia została gwiazdą konkursu. Te trzy panie jurorki postawiły na swoim. Miały widocznie rację, bo zgodnie zauważyły w tej młodej dziewczynie wybitną artystkę. Przyjechało do Torunia bardzo dużo ludzi z całej Polski, ponieważ był to pierwszy festiwal studencki. Okazało się, że fotografia jest pasją wielu młodych. Przyjechał i Andrzej Lachowicz¹⁹, przyjechali też studenci z „Hybryd”, Klubu „Stodoła”, z Warszawy, z Krakowa, z Kielc Paweł Pierściński²⁰ i wielu, wielu innych wielbicieli tego mechanicznego medium. To spotkanie okazało się znakomitą okazją do wzajemnego poznania się już na zawsze. Była też jak najbardziej obecna Szkoła Filmowa, oni mieli wyśmienite zdjęcia reportażowe. Pamiętam prace

16 Urszula Czartoryska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce współczesnej, w tym w fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, kierownik Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

17 Janina Gardzielewska (1926–2012), fotograficzka, członkini ZPAF, posiadaczka honorowych tytułów AFIAP i EFIAP, autorka wielu albumów, uczestniczka licznych wystaw fotograficznych indywidualnych i zbiorowych.

18 Natalia LL (rocznik 1937), wybitna postać polskiej sztuki współczesnej, artystka multimedialna, uprawia fotografię, grafikę i malarstwo, a także *performance*, wideo, instalacje, prace często bliskie konceptualizmowi, współzałożycielka Galerii i Grupy PERMAFO, najważniejszego ośrodka fotomedializmu.

19 Andrzej Lachowicz (1939–2015), fotografik, członek ZPAF, także grafik, malarz, i teoretyk sztuki, liczne teksty dotyczące tego obszaru, współzałożyciel Grupy PERMAFO, autor kilkunastu wystaw indywidualnych, wiele z nich poza Polską.

20 Paweł Pierściński (1938–2017), członek ZPAF, czołowy przedstawiciel Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, autor ponad 200 wystaw indywidualnych, kilkunastu indywidualnych albumów fotograficznych, tekstów i opracowań krytycznych. Por. biogram na s. 152.

Jacka Tworka²¹, który był operatorem, on wyróżniał się świetnym reportażem. Był też chyba Bodzio Dziworski²². Same gwiazdy. Jest artykuł w „Fotografii” o tej sytuacji, napisany chyba przez jakiegoś przedstawiciela ZSP²³ od kultury, który też zasiadał w jury konkursu, nie pamiętam dokładnie jak się nazywa. Z naszej grupy ktoś tam dostał wyróżnienie, tylko Wiesław Wojczulanis²⁴ otrzymał zaszczytną drugą nagrodę. Nikt z nas nic więcej tam nie zdobył, ale było to bardzo ciekawe wydarzenie. Ważne na tamte czasy było bezpardonowe zamanifestowanie przez te trzy panie jurorki twardego stanowiska rodzącej się w Polsce sztuki kobiet. Jeśli więc dzisiaj ciągle się mówi, że nie miały one siły, to nieprawda. Okazuje się, że wybitnych kobiet artystek w naszej sztuce jest bardzo wiele, stanowią one o sile i wartości wielu absolutnie oryginalnych dokonań z terenu rzeźby, malarstwa, fotografii, muzyki, filmu, *performance’u* i często czysto technicznych prac multimedialnych. Tym jednoznacznym werdyktem panie chyba po raz pierwszy zamanifestowały swoją stanowczą, jak się później okazało, słuszną decyzję. Natomiast „czarne reportaże” ze Szkoły Filmowej przepadły z kretesem.

Do następnego spotkania z Zofią Rydet doszło, gdy już wstąpiła do Związku Polskich Artystów Fotografików. W jakiś sposób utrzymywaliśmy z nią kontakt, a ona okazała się naszą zwolenniczką, trochę jakby naszą mądrą starszą panią i przyjaciółką. Pamiętam, że przy jakiejś okazji, Wardak powiedział: „To ja ją nauczyłem tego fotomontażu” i tak faktycznie było. Niewątpliwie tak było, że ona w tym swoim świecie symbolicznych, metaforycznych działań była zapatrzona chyba najbardziej w Andrzeja Różyckiego²⁵, a może w Wardaka. We mnie to tam nie, bo nie byłem takim człowiekiem za bardzo serdecznym, byłem raczej oschły, a ona wymagała autentycznego ciepła. Za jej niesamowitą pasję do fotografowania bardzo ją do tej pory szanuję. Ona lubiła młodzież i starała się z nią utrzymywać stały kontakt. Pamiętam, gdy jechaliśmy pociągiem, to ją Różycki po wódkę

21 Jacek Tworek (ur. 1938), operator filmowy, ukończył w 1963 roku Wydział Operatorski PWSTiF w Łodzi.

22 Bogdan Dziworski (ur. 1941), fotografik, członek ZPAF, operator filmowy, reżyser, autor kilkudziesięciu filmów krótkometrażowych i dokumentalnych, współtwórca gatunku dokument kreacyjny, laureat kilkudziesięciu festiwali, w tym międzynarodowych, czołowy przedstawiciel artystycznego filmu w Polsce.

23 Zrzeszenie Studentów Polskich, w latach 70. przekształcone w Socjalistyczny Związek Studentów Polskich.

24 Wiesław Wojczulanis (1938–2015), fotografik, także malarz i grafik, współzałożyciel i aktywny członek Grupy „Zero-61”, autor i uczestnik wielu wystaw fotograficznych, indywidualnych i zbiorowych.

25 Andrzej Różycki (ur. 1942), por. przypis 12 na s. 232.

wysyłał, „Skocz Zośka po pół litra”, a ona miała zawsze więcej pieniędzy niż my i po prostu po tę wódkę w pociągu biegła. Co ciekawe, kiedyś w pociągu można było wódeczkę kupić. Pamiętam, że mieliśmy bardzo wcześnie w Gliwicach, około 1962 lub 1963 roku, wystawę Grupy „Zero-61”. To mogła być inicjatywa jej lub Lewczyńskiego, który nas też szanował i lubił. Podejrzewam jednak, że to mógł być jej pomysł. Ta wystawa miała bardzo ciekawy odzew, została nawet dobrze udokumentowana. Kiedyś Lewczyński dał mi, cały olbrzymi plik negatywów dokumentacji z tej wystawy. Gdzieś te negatywy mam. Wszyscy z „Zera” tam byliśmy. Pobyt w Gliwicach miał dla nas poważne znaczenie. Zaprzyjaźniliśmy się z nią jeszcze bardziej, a ona właśnie w tamtym czasie weszła akurat na teren naszych eksperymentów kreacyjno-montażowych. Porzuciła więc w pewnym sensie tę przyziemną realność, kreując nową, bardzo osobistą poetycką fotografię. Po tym spotkaniu miała miejsce jeszcze jedna interesująca sytuacja. Przyjechałem wtedy do Gliwic na jakieś prelekcje czy coś takiego i na początku miałem standardową wizytę u Lewczyńskiego. Mnie bardzo interesowała ich relacja Jerzy Lewczyński – Zofia Rydet. Gdy ktoś przyjeżdżał do Gliwic, to oczywiście musiał odwiedzić Zofię i Jerzego. Oni ze sobą trochę w skryty sposób konkurowali. Montowali sprytnie całą drogę funkcjonowania takiego gościa, czyli na ogół Lewczyński przyjmował pierwszy, a ona: „No to wieczorkiem już, jak będziesz miał czas Józiu, to wpadniesz do mnie i sobie pogadamy już bez żadnych tam gości”. I urządziła dla mnie taki wieczorek. Był to wieczorek fenomenalny, który warto opowiedzieć. Niewielki stolik był już zastawiony, co było charakterystyczne, stała na nim wielka litrowa flaszka z wódką, ale tej wódki było bardzo niedużo. Butelka była jeszcze z czasów wojny albo może nawet przedwojenna. Miała taką bardzo długą szyjkę, zapchana korkiem z jakiejś starej niemieckiej gazety. Gdy ona przygotowywała mi jakieś łakocie kolacyjne, to mówiąc szczerze, ta butelka mnie bardzo zainteresowała. Zofia wiedziała, że ja lubię pić wódkę, więc przygotowała co trzeba, wielką flachę. Siadamy, ona mi opowiada o swoich planach, wszystko jest fajnie, ale nagle proponuje toast: „Józiu, nastał już czas, aby wypić maleńki kieliszeczek”... No to przechyliłem. A tu się okazało, że ta wódka z czasów II wojny światowej wyzbyła się prawie całkowicie procentów i była potwornie zwietrzała. Udawałem, że wszystko jest OK! W tej sytuacji do końca wizyty wypilem z Zosią do samego dna tę dziesięcioprocentową wódkę. Wcześniej z zainteresowaniem obejrzałem jej warunki pracy, miała szalenie trudno, to wszystko było jakieś maleńkie, pokój i te tysiące negatywów. Imponowała mi, że ma już za sobą tyle tych zdjęć. Rozmawialiśmy o wszystkim, także o polskiej sztuce.

Wtedy właśnie, fotografia się mocno zmieniała, bo to były już konceptualne lata siedemdziesiąte.

Jeszcze trochę powiem o początkach lat sześćdziesiątych, gdy powszechnie panowała na świecie fotografia humanistyczna pokazująca te godne współczucia dzieci – neorealizm urzekający, wszyscy chodziliśmy na włoskie filmy. One szczególnie wyraziście niosły to humanitarne przesłanie. Ja jeszcze często płakałam na filmach hinduskich. Po prostu nic dziwnego, że coś takiego wystąpiło też mocno w Polsce, bo to było takie trochę rozczulenie komunistyczne. Ten nurt był u nas bardzo życzliwie przyjmowany nawet przez władzę, kapitalizm się kruszył..., stąd te filmy o biednych włoskich dzieciach pozostawionych sobie bez opieki starszych. Pamiętam, że masowo płakaliśmy jak bobry na wybitnie rozczulającym filmie *Mężczyzna w spodenkach*²⁶. To po prostu były tzw. wyciskacze łez. Zofia Rydet, fotografowała na szczęście trochę inaczej, surowo. Inscenizowała dziecinne sytuacje na opuszczonych, brudnych podwórkach, gdzie przenikały się poważne problemy tych małych osamotnionych istot.

Równolegle z nami, po ważnej wystawie *Fotografia subiektywna* (1968 r.), w latach 70. Zofia ujawnia oryginalne zainteresowanie fotografią konceptualną. Aranżuje przy pomocy fotografii przestrzeń galerii. Wycina figury. Rządzi nimi jak w teatrze. Ten fragment działań jest dla nas mniej interesujący, natomiast pierwsze prace dokumentacyjne budzą wielkie zainteresowanie. Artyści z Warsztatu Formy Filmowej²⁷ też „wchodzą w rzeczywistość”, analizują ją przy pomocy narzędzi rejestrujących. Wiadomo, że Różycki niesamowicie polubił te jej prace i zbliżył się do niej, został jej bliskim przyjacielem, oddanym powiernikiem jej wrażliwości. Zaczęli robić wspólny film, który ma znamiona arcydzieła, bowiem wyraża fantastyczne zespolenie dwojga wybitnych artystów.

T.F.: *Jakim aparatem fotografowała w tamtym czasie?*

J.R.: Pamiętam, miała aparat, Pentacon Six²⁸, takim aparatem fotografowała cykl z życia artystów, ale też fotografowała w pewnych okolicznościach aparatem małoobrazkowym. Była u nas w Łodzi, bo kontynuowała cykl z artystami. Z tej sesji zdjęciowej są trzy czy cztery zdjęcia zrobione w dwóch pokojach w domowej

26 Film Glauco Pellegriniego z 1958 r. – *L'uomo dai calzoni corti*.

27 Warsztat Formy Filmowej – grupa awangardowa założona w początku lat 70. XX wieku m.in. przez Józefa Robakowskiego, Andrzeja Różyckiego, Wojciecha Bruszewskiego, Zbigniewa Rybczyńskiego, Pawła Kwieka, Ryszarda Waśko przy PWSFTviT w Łodzi.

28 Niemiecki aparat średnioformatowy, format negatywu – błona zwojowa o szerokości 6 cm, klatki kwadratowe – 6x6 cm poziomo ułożone wzdłuż taśmy.

Galerii Wymiany²⁹ i w sypialni na tle dużego, pięknego obrazu Fryderyka Pautscha z 1911 roku. W galerii była kiedyś tablica informacyjna, mam jedno zdjęcie na jej tle. Kolejne, zrobione w sypialni, gdzie pozujemy razem z moją żoną, Małgosią Potocką³⁰, długo nie były pokazywane. Dzisiaj, pewnie dlatego, że są bardzo ciekawe, upowszechniono je w Internecie, bowiem były mocno lansowane na wystawie dorobku Zofii Rydet w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie³¹. Jedno z tych zdjęć wykonanych w sypialni ma swoją tajemnicę. Polegała ona na tym, że miałem jeszcze z lat 50. opanowany pewien greps, który czasem dla zgrywy uprawiałem, aby zaskoczyć fotografującego. Ten chwyt uruchomiłem i tym razem. Mam takie stare zdjęcie jeszcze z Torunia, gdzie pozuję w kapeluszu mojego brata z opadłą powieką lewego oka. Ciekawił mnie bardzo moment, w którym Zofia zareaguje na tę interwencję. Podczas jej kolejnej wizyty mówię: „Słuchaj, już minął rok, a ty mi do tej pory nie wręczyłaś tych dzieł, które zrobiłaś onegdaj w Łodzi. Jestem niezmiernie ciekawy, jak wyszły?”, a ona odpowiada: „Wiesz Józek, ja mam cholera jakiegoś pecha, bo nie udały mi się te zdjęcia”, a ja na to: „Ale co się nie udało?”, na to ona: „No, bo tak jakoś ci dziwnie opadła powieka, źle bardzo na nich się prezentujesz”. Ta sprawa została naszą tajemnicą. A to był dość perfidnie zamierzony łobuzersko-performerski gest, który ja robiłem bardzo często portretującym mnie fotografom. Mam taką dużą pracę, obraz, gdzie tam jest tych grepsów ze dwadzieścia, ułożonych od dawna w jeden fotograficzny cykl. To zdjęcie otrzymałem niedawno od Różyckiego, on je przechowywał kilka lat w swojej kolekcji. Jest dziwnie poplamione. Uległo zabiegom chemicznym. Pewnie autorka chciała je subiektywnie uatrakcyjnić.

T.F.: *Gdybyśmy mogli wróci jeszcze do spotkań z Zofią Rydet...*

J.R.: Innym razem byliśmy razem z Zosią, gdzieś na plenerze pod Poznaniem, gdzie niesamowicie się z wielu „młodymi” zaprzyjaźniła. Była tam też Ewa Zarzycka³², wielka orędowniczka tej fenomenalnej fotografki. Ostatnie już bardzo ciekawe spotkanie było później tutaj, w Łodzi. Ona miała wtedy dużą

29 Założona w Łodzi w 1978 r. przez Józefa Robakowskiego autorska galeria sztuki współczesnej, ma charakter prywatny, mieści się w mieszkaniu artysty.

30 Małgorzata Potocka (ur. 1953), reżyserka i aktorka, występowała w kilkudziesięciu filmach fabularnych.

31 Zofia Rydet. *Zapis 1978–1990*, najobszerniejsza prezentacja projektu *Zapis socjologiczny*, 25.09.2015–10.01.2016. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Emilia, ul. Emilii Plater 51.

32 Ewa Zarzycka, artystka związana z konceptualizmem, uprawia m.in. *performance*, jest twórczynią rysunków i instalacji, autorką kilkudziesięciu wystaw, wystąpień, pokazów i instalacji.

monograficzną wystawę u Krzysztofa Cichosza³³, w FF-ie³⁴. To była olbrzymia wystawa i uroczystość, na której pojawiła się Urszula Czarторыska, był też Krzysztof Jurecki³⁵ i wszyscy inni. Była już wtedy totalną gwiazdą. Cieszyła się ogromnym powodzeniem wśród młodych, którzy mogli podziwiać jej nowe kolorowane kolaże traktowane raczej jako foto-przedmioty. Doklejała do oprawionych w ramkach zdjęć kolorowe szmatki, kwiatki, jakieś dziwne rzeczy; pomysł ryzykowny, ale bardzo interesujący jak na tamte czasy, bo kicz w Polskiej sztuce współczesnej występował raczej rzadko. Te prace zostały specjalnie wydzielone i stanowiły kuriozalny swobodny gest. Ona wtedy koniecznie chciała mnie odwiedzić. Umówiliśmy się w Galerii Wymiany. Była już bardzo schyloną osobą, schorowaną, ale sama przyszła. Zajmowałem się wtedy szczególnie wideo, więc jej pokazywałem takie różne „fiki miki” na ekranie, które wtedy luzacko robiłem. Bardzo tymi pracami wideo była zafascynowana. Powiedziała: „O Jezu, Józku kochany, szkoda, że ja nie mam kamery, bo ja też bym chciała coś takiego robić”. Ale ona już była totalnie złamana, zgięta, z nisko schyloną głową i nie było żadnej możliwości, by mogła wykonać te energetyczno-witalne ćwiczenia. Pasja w niej była, ale siły już nie starczało. Pokochałem ją za ten artystyczny żar i „temperament”, który rozplątał się w fizycznej niemożności. Właśnie wtedy przyszedł mi do głowy genialny pomysł, żeby się z nią umówić na drugi dzień w FF-ie, by zrobić tam w korytarzu wywiad wideo, około pięćdziesięciu minut. Około siedem minut udostępniłem, ale reszta naszej rozmowy drzemie w moim archiwum i przyjdzie dzień, kiedy go ujawnię innym wielbicielom Zofii Rydet. To bardzo ciekawy wywiad, w którym widzimy jej osobę i słyszymy jej interesujące opowiadanie o wielu planach. Ujawnia Zofia też swoje poglądy, spory ze Zbigniewem Dłubakiem³⁶, który chyba jest autorem tytułu jej ważnego cyklu.

33 Krzysztof Cichosz (ur. 1955), fotografik, członek ZPAF, twórca Galerii FF (Forum Fotografii) działającej w Łodzi od 1983 r. i długoletni jej kurator, tworzy fotografię dokumentalną i kreacyjną, autor kilkudziesięciu wystaw krajowych i zagranicznych, laureat wielu nagród i wyróżnień. Por. biogram na s. 185.

34 Mowa o Galerii FF w Łódzkim Domu Kultury.

35 Krzysztof Jurecki, krytyk i historyk sztuki, kurator, członek honorowy ZPAF oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, jest autorem kilku książek oraz licznych tekstów o fotografii i historii sztuki.

36 Zbigniew Dłubak (1921–2005), malarz i fotograf, teoretyk sztuki, członek ZPAF, redaktor naczelny magazynu „Fotografia” w latach 1953–1972. Jeden z najważniejszych współcześnie polskich twórców, wywierał znaczący wpływ na środowisko artystyczne, był niekwestionowanym autorytetem.

T.F.: „Zapis socjologiczny”?

J.R.: *Zapis...*, tak. Myślę, że to była jego sugestia. Może trzy lata przed śmiercią sygnalizowała mi, że właściwie już nic nie może, że ma tyle tych nieobrobionych negatywów. Mówiła, że ma jakieś bramy, które wymagają przestrzennej realizacji, ale już nie da rady ich wystawić w Szczecinie. Wszystkie te opowieści były niesamowicie przygnębiające. Czułem jej kompletne załamanie. Miała w sobie żar, ale sił już nie starczało, czyli to był jej ostatni czas, gdy była dalej wyjątkowo ciekawą osobą, fantastyczną, szalenie lubianą i poważaną przez następców. Mam też zapisany na wideo niesamowicie śmieszny wernisaż, gdzie ona ma już taką małą posturkę, a przy niej stoi wysoki młody Cichosz, który z góry na nią spogląda. Tam jest dyrektor ŁDK-u, który wygłasza ze swadą „okrągły” wstęp do wystawy. Wygląda to prowincjonalnie i oglądając ten unikalny zapis, można po prostu upaść ze śmiechu, ale w sumie jest to coś bardzo interesującego. Zebrany tam tłum wielbicieli potwierdza jej klasę. W tym tłumie widać gdzieś w oddali wybitną krytyczkę Urszulę Czartoryską, która, jak wiem, ją bardzo szanowała. Zofia z kwiatami w ręku na tych charakterystycznych zdjęciach jest bardzo szczęśliwa, ponieważ tyle ludzi przyszło, potwierdzając swoją obecnością i autentycznym zainteresowaniem wartość jej niesłuchanego dorobku.

Może jeszcze na koniec dodam, że jej monograficzną wystawę³⁷ przygotowywała Jola Ciesielska³⁸ w Muzeum Sztuki w Łodzi. Niestety, ostry konflikt z kustoszem Krzysztofem Jureckim doprowadził do zwolnienia jej z pracy. Projekt przejął i zrealizował już Jurecki. Jola Ciesielska pewnie do tej pory cierpi z tego powodu, ponieważ to był jej wyszukany, ważny pomysł. Wydarzenie to było chyba największą wystawą tej wybitnej artystki, absolutnie potwierdzając jej klasę w tak fantastycznym miejscu, jakim jest Muzeum Sztuki. Zofia miała też udziały w wielu wystawach zagranicznych oraz różne wyjazdy plenerowe do miast francuskich. Zawsze dawała sobie radę z tym wszystkim. Opowiada o tych wyjazdach w tym moim wywiadzie. A to nie były łatwe czasy dla naszych artystów. Na tej taśmie wideo też zostały zarejestrowane jej opowieści o plenerze w szczecińskiej stoczni, mówi, że nic ją tam nie interesowało, ale gdzieś przypadkowo odkryła jakąś wielką bramę, która była powodem do następnego

37 Wystawa Zofia Rydet. *Fotografie według pomysłu Urszuli Czartoryskiej* odbywała się w Muzeum Sztuki w terminie 02.06.–31.07.1999, kurator wystawy – Krzysztof Jurecki.

38 Jolanta Ciesielska (ur. 1951), zajmuje się krytyką sztuki, głównie polską sztuką współczesną, kuratorka wielu wystaw i projektów prezentujących sztukę.

pomysłu, by stworzyć olbrzymi cykl przestrzenny właśnie z tymi kilkoma szczecińskimi bramami. Chyba nie został on zrealizowany, gdyż w czasie tamtej naszej rozmowy był jeszcze zaledwie projektem. Opowiada też w tym wywiadzie bardzo dużo o pejzażu, że ona jest też szalenie zainteresowana pejzażem, że ma w swoim archiwum tysiąc zdjęć na ten temat. I tak żarliwie wyrzucała z siebie kolejne cykle, które są już nie do zrealizowania z powodu szybko upływającego czasu. To było bardzo charakterystyczne w jej postawie. Gdyby nie to, że już nie ta energia i brak siły, to jeszcze pragnęła pracować do ostatniej chwili.

Była taka wystawa, nie pamiętam dokładnie, w którym roku, może to były już lata 80., chyba w Bielsku-Białej, na temat fotografii socjologicznej³⁹. Organizatorzy przysłali do mnie zaproszenie, żeby im pokazać film *Z mojego okna*, a ja uznałem, że to nie jest film socjologiczny i odmówiłem udziału. Zofia Rydet była tam „królową” całej wystawy. Jest katalog na ten temat, tylko dokładnie nie pamiętam, kto go zrobił. Temat fotografii socjologicznej był już wcześniej zauważony w Szkole Filmowej. Byłem wtedy wykładowcą Zakładu Fotografii i pamiętam, iż na przykład Krzysztof Krauze⁴⁰ ze swoim kolegą z roku Markiem Łebkowskim zajmowali się właśnie taką fotografią już od 1974, realizując wystawę BLOKI ze specjalnym wydawnictwem-broszurą, która jest w zbiorach Galerii Wymiany. Przy okazji następnej podobnej wystawy ci studenci odwiedzali różnych ludzi w ich mieszkaniach. Rozmawiali z nimi, robiąc wnikliwą dokumentację fotograficzną. Na Wydziale Operatorskim był jeszcze jeden student, którego interesował nieco inny rodzaj fotografii „socjologicznej”. Chodzi tu o Władysława Grochowskiego⁴¹, którego może znacie. On w latach 1974–1975, na trzecim roku, interesował się monidłami – miał ich od groma i zrobił pierwszą w szkole wystawę na ten temat. A następną chyba w Galerii ŁTF-u⁴². Te wystawy znamionowały koniec fotografii kreatywnej czy subiektywnej, która stała się już *de mode*. Jeszcze niektórzy studenci po „Zero-61” coś takiego robili m.in.

39 *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej* zorganizowany w 1980 roku w Bielsku-Białej przez Andrzeja Baturo, który był komisarzem całego wydarzenia. Andrzej Baturo, fotografik, aktywny działacz ZPAF.

40 Krzysztof Krauze (1953–2014), reżyser i scenarzysta filmowy, na początku działalności zawodowej realizował filmy krótkometrażowe i dokumentalne, od 1996 roku fabularne m.in.: *Dług, Mój Nikifor, Plac Zbawiciela, Papusza*.

41 Władysław Grochowski (ur. 1952), studiował na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej w Szkole Filmowej w Łodzi w latach 1973–1977, obecnie zajmuje się działalnością biznesową i (lokalnie) polityczną.

42 Galeria Fotografii Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego im. Eugeniusza Hanemana.

Jacek Koprowicz⁴³. W szkole od początku roku siedemdziesiątego pojawiło się spore zainteresowanie sprawami zwykłych ludzi. Myśmy ten problem mocno postawili już wcześniej w Warsztacie⁴⁴, tzn. uprawialiśmy „kino naturalne”, zapisy dokumentacyjne z naturzszczykami w głównej roli, wchodziliśmy w „rzeczywistość”, bowiem codzienne życie nas bardzo interesowało. Później, po Warsztacie, w ten problem analitycznie weszła też Grupa „T”⁴⁵, czyli: Janusz Kołodrubiec, Andrzej Paruzel, Piotr Wejchert, Tomek Konart i Janusz Szczerek. Wydawali oni różne materiały, w których dość dokładnie omówione są ich analityczne poszukiwania z terenu socjologii. Na koniec trzeba wspomnieć Mariusza Hermanowicza⁴⁶, którego wybitna twórczość wymaga osobnego wnikliwego opracowania. Ten problem kina dokumentującego w 1978 roku nazwałem „kinem własnym”. Robiłem wtedy cykl zdjęciowy pt. *Z mojego okna* oraz rozpocząłem w tym samym roku realizację filmu 16 milimetrowego z okna kuchni na łódzkim Manhattanie. Pamiętam, że około 1980 roku we Wrocławiu, w galerii Jerzego Olka odbyła się zorganizowana przez niego konferencja na temat reportażu⁴⁷. Podczas tego sympozjum właśnie pokazywałem z podkładanym na żywo komentarzem pierwsze fragmenty filmu *Z mojego okna*. Stan wojenny spowodował wyjątkowe zainteresowanie filmem dokumentacyjnym. Fotografowanie i filmowanie z ukrycia było naszą specjalnością. Przypominam sobie cykl niezmiernie interesujących zdjęć kolejek przed sklepami w czasie stanu wojennego Małgosi Potockiej robiony z ukrycia w samochodzie. Własne zdjęcia z tzw. pochodu głodowego mieszkańców Łodzi na ulicy Piotrkowskiej. Te zdjęcia robiłem z okna mojej ciotki przy Piotrkowskiej 136. Właśnie ten rodzaj dokumentacji, bez żadnych upiększeń był dla nas piekielnie ważny. Powstawały też w tym czasie najróżniejsze filmy dokumentacyjne robione kamerą 16 mm

43 Jacek Koprowicz (ur. 1947), studiował w latach 1970–1979, obecnie reżyser filmowy i scenarzysta, filmy: *Medium*, *Alchemik*, *Mistyfikacja*.

44 Warsztat Formy Filmowej – por. przypis 27.

45 Chodzi o grupę artystyczną Zespół T założoną w II połowie lat 70. w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, do której należeli Janusz Kołodrubiec, Andrzej Paruzel, Tomasz Konart, Janusz Szczerek i Piotr Weychert.

46 Mariusz Hermanowicz (1950–2008), fotografik, członek ZPAF, początkowo, w II połowie lat 70., uprawiał fotografię dokumentalną i reportaż. Twórczość jego ewoluowała wzbogacona o tendencje konceptualne, wciąż jednak z obecnymi pierwiastkami dokumentalnymi.

47 Jerzy Olek (ur. 1943), artysta plastyk działający na obszarze fotografii i sztuki multimedialnej. Współtwórca fotografii ekspansywnej i medialnej – lata 70. oraz fotografii elementarnej – lata 80. Autor wielu publikacji teoretycznych, założyciel w 1977 roku Galerii Foto-Medium-Art we Wrocławiu.

określane jako notacje prosto z życia. No i jeszcze bardzo istotny fotograficzny notatnik-dziennik Anny Beaty Bohdziewicz⁴⁸, wystawiany na wielkiej wystawie pt. *Lochy Manhattanu* w 1989 roku⁴⁹. Ta miłość Zofii Rydet do tego tematu jeszcze w latach 70. gdzieś się tutaj z nami niewątpliwie zazębiła. A w stanie wojennym ta metoda zapisów była już dla nas obowiązująca.

Teraz jeszcze o kiczu w jej sztuce. Pytam ją w czasie wywiadu: „U ciebie w ostatnich pracach występuje kicz?”, a ona taka trochę speszona mi odpowiada, jak ona rozumie użycie kiczu. Właśnie tutaj na wystawie w Łodzi, gdy pokazała te kolorowe obrazki, to jak mnie przekonywała, twórczo weszła w kicz. Ja chciałem sprawdzić, na ile ona jest świadoma tego zabiegu. Następnie Zofia wyrzucała z siebie dość chaotycznie przedstawione mi kolejne pomysły. Pewnie dlatego Dłubak ją namawiał do żelaznej dyscypliny. To było bardzo ciekawe, jak ona się często Zbyszkowi wymykała, bowiem on strasznie nie szanował jej, ale i naszej dawnej fotografii metaforycznej.

T.F.: *Ufała wam?*

J.R.: Ależ tak. Nie wolno jej było nigdy zdradzić ani obrazić. To była święta osoba. I myśmy ją za to kochali. Dla fotografowanych ludzi, by osiągnąć swój cel, bywała też sroga. Dość często podporządkowywała fotografowanych, potrafiła w pracy być nawet bezwzględna i represyjna, ale warto było. Musiała uzyskać to, co chciała. Pewnie dlatego tak wiele osiągnęła. Robiąc zdjęcia artystom, też po swojemu wynajdywała miejsca, sugestywnie nakazywała: „a teraz proszę tutaj”, „a wasza sypialna jak wygląda? No to teraz idziemy tam”. Po prostu twar- do i celnie reżyserowała... Bardzo chętnie się jej poddawaliśmy, bo to był cały wielki urok z nią tak bezwzględnie pracować. Podobnie pracuje się w Szkole Filmowej i kinematografii, bowiem każdy dobry reżyser to manipulator. Musi podporządkować całą ekipę swojemu celowi, inaczej nie powstałyby żadne wybitne filmy. Bardzo ciekawie kokieteryjnie wabiła, sugerując pozującym, że te jej fotografie sam Papież Jan Paweł II będzie oglądał; a to prawda? [śmiech].

48 Anna Beata Bohdziewicz (ur. 1950), fotograficzka, realizuje długie cykle fotograficzne, naj- słynniejszy, to wykonywany od 1982 roku *Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata*. Podejmuje w nich własną wersję fotografii dokumentalnej. Laureatka wielu prestiżowych nagród i odzna- czeń, w tym, m.in. Zasłużony Działacz Kultury (1998). Por. biogram na s. 125.

49 Właściwie: *Lochy Manhattanu*, czyli sztuka innych mediów. Wystawa-instalacja, odbyła się w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 182 (w garażach bloków tzw. Manhattanu). Inicjatorem przedsię- wzięcia był Józef Robakowski.

JÓZEF ROBAKOWSKI (ur. 1939), profesor, artysta, historyk sztuki. Studiował zabytkoznawstwo i historię sztuki na Uniwersytecie Toruńskim oraz sztukę operatorską w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, gdzie od 1970 do 2018 był wykładowcą, prowadząc m.in. Pracownię Działań Multimedialnych. Jego praktyka artystyczna koncentruje się wokół filmu, fotografii i innych mediów wizualnych. Od końca lat 50. zajmuje się fotografią, eksperymentując z technologiami zapisu fotograficznego, tworzy obiekty i instalacje fotograficzne. Analityczno-konceptualne serie prac z lat 70. są wyrazem jego zainteresowania uwarunkowaniami percepcji i możliwościami rejestracji fotograficznej. W latach 80. realizował cykle zdjęć powstałych ze sfotografowanych obrazów telewizyjnych. Od początku lat 60. zajmuje się tworzeniem filmów eksperymentalnych. Nowatorskie analizy struktur przekazu filmowego z lat 70. zaliczane są do klasyki kina strukturalnego. W latach 80. m.in. przy użyciu techniki wideo realizował koncepcję „kina własnego” – autorskich, często autobiograficznych zapisów i rejestracji działań performatywnych. Równocześnie rozwijał wątek krytyczny dotyczący polityki mediów i mechanizmów manipulowania widzem w zideologizowanych środkach masowego przekazu. Ważną częścią jego praktyki są dokumentacje filmowe i wideo poświęcone sztuce współczesnej i jej awangardowym tradycjom. W ostatnich latach pod hasłem „Fotomanii” tworzy monumentalne kompozycje z własnych wizerunków funkcjonujących w Internecie oraz mentalne archiwum multimedialne „Krew Facebooka”. Współzałożyciel grup artystycznych podejmujących eksperymentalne działania, m.in.: „Oko” (1960), STKF „Pętla” (1960–1966), „Zero-61” (1961–1969), „Krag” (1965–1967). Współtwórca grupy Warsztat Formy Filmowej (1970–1977) oraz Telewizyjnej Grupy Twórczej „Stacja Ł” (1991–1992). Od 1978 roku prowadzi (założoną wspólnie z Małgorzatą Potocką) Galerię Wymiany w Łodzi. Inicjator licznych wydarzeń artystycznych, kurator i współkurator kilkudziesięciu wystaw, wydawca, autor tekstów i publikacji. Mieszka i pracuje w Łodzi.

Piotr Tomczyk

SAMA WYCHODZIŁA KOMUŚ NAPRZECIW...

Rozmowa zarejestrowana 27 stycznia 2017

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Józwiak – K.J.

PIOTR TOMCZYK: Ponieważ już jako młody człowiek interesowałem się fotografią, dlatego nazwisko i w pewnym zakresie twórczość jednej z najbardziej znanych polskich fotografów nie były mi obce. Jako jeden z członków Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego bywałem na sympozjach Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych, które odbywały się co roku w Uniejowie. Spotkania te wymyślił prezes Federacji¹, który jednocześnie był prezesem ŁTF. Były to zjazdy, które przyciągały absolutną czołówkę wszystkich najlepszych fotografów i krytyków w Polsce.

T.F.: *Od którego roku zaczęły się zjazdy w Uniejowie?*

P.T.: Wszystko zaczęło się w 1973 roku i trwało tak do 1988. Ponieważ byłem wiceprezesem do spraw artystycznych w ŁTF, stałem się też wraz z naszym prezesem współodpowiedzialny za organizację tego wydarzenia. Dzięki temu mogłem więc trochę bliżej przyglądać się wszystkim spotkaniom. Przyjeżdżali tam sami najlepsi, więc także Pani Zosia Rydet była stałym uczestnikiem wszystkich zjazdów. Na początku wyglądało to tak, że ona była w tym gronie ważnych ludzi, a ja gdzieś tam z drugiej strony jako amator, który nie miał śmiałości podejść bliżej i o coś zapytać ją lub Zbigniewa Dłubaka². Okazało się jednak, że pierwsze oficjalne rozmowy z Zofią Rydet od razu przyjęły formę bardziej bezpośredniego kontaktu. Sama też często podchodziła do kogoś i pytała

1 Zbyszko Rzeźniacki (1923–2000), fotografik, posiadacz tytułów: *Artiste FIAP* (*Artiste de la Federation Internationale de l'Art Photographique*) oraz *Excellence FIAP*, przewodniczący Prezydium Rady Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce, autor i uczestnik wielu wystaw fotograficznych krajowych i zagranicznych.

2 Zbigniew Dłubak (1921–2005), malarz i fotograf, teoretyk sztuki, członek ZPAF (Związek Polskich Artystów Fotografików), redaktor naczelny magazynu „Fotografia” w latach 1953–1972. Jeden z najważniejszych współcześnie polskich twórców, niekwestionowany autorytet, wywierał znaczący wpływ na środowisko artystyczne.

o coś, czym była zainteresowana. Dlatego myślę, że ta jej łatwość nawiązywania kontaktów przełożyła się później na jej fotografię socjologiczną. Dzięki temu jej sposobowi bycia my także jakoś tak zwyczajnie zbliżyliśmy się na tych spotkaniach. Zresztą zjazdy w Uniejowie nie były tylko jedynymi okazjami do rozmów o fotografii. Po jakimś czasie ciężar gatunkowy spotkań z całą czołówką fotografów przeniósł się do Gorzowa Wielkopolskiego. Organizował je Stefan Wojnecki³ przy okazji Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych. Zaczęły się one w 1963 roku i polegały głównie na tym, że do Stowarzyszeń Fotograficznych z całej Polski wysyłano zaproszenia do udziału w konkursie, na którym wyłaniano laureatów, a przy tej okazji prowadzono też trochę odczytów. Wojnecki w 1978 roku zainicjował zapraszanie tych wszystkich najważniejszych artystów na prezentacje autorskie, wykłady i tam właśnie cała czołówka ponownie się pojawiła. Uniejów odbywał się gdzieś tak na jesieni, Gorzów w maju. I właśnie tam przeniósł się punkt ciężkości życia fotograficznego. Uczestniczyłem w tych spotkaniach wielokrotnie, nawet dostałem medal za długoletnie uczestnictwo. Zawsze spotykałem tam Panią Zosię. W czasie tych spotkań, co zrozumiałe, byłem bliżej tej grupy z Łodzi, którą tworzyli: Józef Robakowski⁴, Andrzej Różycki⁵, Antoni Mikołajczyk⁶. Myśmy razem tam nawet jeździli samochodem, tworząc zaprzyjaźnioną grupę uczestników. Jak wiadomo takie zjazdy polegają na tym, że oprócz tych wystaw, wykładów i tak dalej, śpi się w tym samym hotelu, a wieczorami ludzie po prostu spotykają się i rozmawiają, nie zawsze przy herbacie, więc... Później do naszej grupy dołączyło jeszcze paru krytyków, m.in. Jerzy Busza⁷, i zawsze też przychodzili do nas Jerzy Lewczyński⁸ i Pani Zosia. Mimo tego, że dzieliła nas jednak duża różnica wieku, Pani Zosia była ode mnie starsza o 35 lat, siedziała z nami prawie do rana i rozmawiała jak równy z równym, więc te kontakty były również mniej formalne. I tak myślę,

3 Stefan Wojnecki (ur. 1929), fotografik, członek ZPAF, otrzymał tytuł *Artiste FIAP*, wybitna postać polskiej fotografii, niekwestionowany autorytet artystyczny.

4 Józef Robakowski (ur. 1939), por. biogram na s. 262.

5 Andrzej Różycki (ur. 1942), por. przypis 12 na s. 232.

6 Antoni Mikołajczyk (1938–2000), artysta multimedialny (fotografia, instalacja, *performance*), członek ZPAF i Związku Polskich Artystów Plastyków, członek grup artystycznych: „Zero-61” i Warsztatu Formy Filmowej.

7 Jerzy Busza (1947–1997), krytyk i teoretyk sztuki, autor książek i artykułów głównie dotyczących fotografii, aktywny uczestnik licznych sympozjów, prelekcji o tematyce fotograficznej.

8 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*. Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

że się troszkę z nią polubiłem. Kiedyś właśnie w Gorzowie, mieszkaliśmy wtedy jeszcze w starym hotelu Stilon, tak się zdarzyło, że któregoś popołudnia do pokoju, w którym spałem z Grzegorzem Bojanowskim⁹, przyszło sporo ludzi, między innymi Marek Janiak i Andrzej Kwietniewski z „Łodzi Kaliskiej”¹⁰, jeszcze parę dziewczyn i ktoś z nich, już nie pamiętam kto, zamknął nam pokój i wyrzucił ten klucz przez okno, w każdym razie sytuacja była beznadziejna, bo to był taki czas, kiedy nie było telefonów, żeby zawiadomić recepcję i byliśmy jakby skazani, by w tym samym gronie spędzić całą noc. I wiadomo, gdy tak wszyscy siedzieli razem, zrobiła się z tej sytuacji po prostu bardzo ostra zabawa do samego rana, dopiero później ktoś nas uwolnił, gdzieś chyba około piątej rano, i wszyscy goście mogli wyjść. Myśmy się jeszcze przesпали ze trzy godziny i spotkaliśmy wychodzącą jednocześnie z pokoju obok Zosię Rydet z Marią Wołyńską¹¹. Zosia nagle na mnie popatrzyła i powiedziała z wyrzutem: „I to Pan?!”, czyli tak, jakby chciała powiedzieć, że miała o mnie dotąd bardzo porządne mniemanie, a tu się okazało, że ja taki numer jej wyciąłem. Miała nam za złe, gdy raz nie była w pokoju, w którym odbywała się impreza. Oczywiście przeprosiłem się z nią bardzo szybko i byliśmy później też w dobrych stosunkach.

Właśnie niedawno, u mojego kolegi dotarłem do książki wydanej przez Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne¹². Na jednym z zamieszczonych zdjęć widzimy Zosię podczas spotkania w Gorzowie, która siedzi o tutaj, po środku w trzecim rzędzie, a ja tutaj, w piątym, drugi od prawej. Gdyby przyjrzeć się bliżej, to są tutaj także: Stefan Wojnecki (I rząd od lewej), Jerzy Lewczyński (III rząd od lewej), Zbigniew Dłubak (IV rząd od lewej) i Piotr Tomczyk (IV rząd drugi od lewej), cała ta „śmietanka” [fot. 4].

I mamy tu jeszcze książkę, *Dni Fotografii w Świdnicy*¹³, gdzie również pojawia się Zosia. Była cały czas obecna na tych spotkaniach, a nawet gdy nie mogła, to...

9 Grzegorz Bojanowski (ur. 1946), fotografik, członek ZPAF, autor blisko 200 wystaw indywidualnych i uczestnik zbiorowych w kraju i za granicą, publikował wiele tekstów analitycznych i krytycznych w magazynach branżowych oraz w katalogach, laureat wielu wyróżnień i medali za twórczość fotograficzną.

10 Awangardowa grupa artystyczna „Łódź Kaliska”, założona w 1979 r. należeli do niej: Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik i Andrzej Wielogórski.

11 Maria Wołyńska (1927–2004), fotografka, członkini ZPAF, autorka i uczestniczka wielu wystaw w kraju i za granicą, aktywnie uczestniczyła w działalności ZPAF.

12 B. Panek-Sarnowska, *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet*, Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne, Zielona Góra 2005.

13 J. Czerniak, *Niech żyje fotografia! 20 lat Dni Fotografii w Świdnicy*, Świdnicki Ośrodek Kultury, Świdnica 2007.

w tej książce jest reprodukcja listu, który ona przysyła organizatorom, z prośbami, że nie może przyjechać, bo podczas fotografowania upadła i ma pęknięte żebra, pisze: „Troszkę jestem poszkodowana, ale aparat cały. No, ale nie mogę przyjechać”¹⁴. Była już wtedy naprawdę w podeszłym wieku, ale gdy tylko mogła, to zawsze pędziła na te wszystkie spotkania, na różne wieczory autorskie.



Fot. 1-2. P. Tomczyk, wystawa Zofii Rydet z 1990 roku zorganizowana w ŁTF-ie po powrocie Z. Rydet z Douchy-les-Mines

W ŁTF-ie byłem jednocześnie kierownikiem salonu fotograficznego, czyli musiałem po prostu organizować od podstaw wszystkie wystawy, łącznie z własnoręcznym powieszeniem prac, wydaniem jakiegoś skromnego katalogu. Zabiegałem, żeby Pani Zofia również u nas zagościła. Zgodziła się i w 1990 roku zorganizowaliśmy jej wystawę, na której przedstawiła część *Zapisu socjologicznego* z Douchy-les-Mines we Francji [fot. 1-2]¹⁵. Zająłem się organizacją jej pobytu.

¹⁴ Tamże, s. 146.

¹⁵ Wcześniejsza wystawa w Douchy-les-Mines, w której brała udział Z. Rydet, odbyła się w 1988 roku pt. *Aspects de la photographie Polonaise. Zofia Rydet, „Zapis socjologiczny”*.

Zdjęcia przyszły wcześniej, może koleją, już nie pamiętam jak. W każdym razie ona przyjechała na sam wernisaż, więc musiałem ją odebrać, później do hotelu, bardzo miło to wszystko wyglądało. Tutaj mam nawet dokumentację z tej wystawy w naszym salonie. Może Panowie wiedzą, jak ten *Zapis...* z Douchy wyglądał, na koniec ona umieściła tam portrety ludzi [fot. 2].



Fot. 2

Miałem jeszcze z Panią Zofią pewien epizod artystyczny, może mało znany w jej twórczości. Z kolegami, Grzegorzem Bojanowskim i Romanem Michalczykiem¹⁶ w 1976 roku wymyśliliśmy projekt artystyczny, który się nazywał *Akcja Dzieło*. Polegał on na tym, że wykonaliśmy sobie sto takich samych negatywów, gdy stoimy w trójkę pod ścianą. Wysłaliśmy je następ-

16 Roman Michalczyk (ur. 1947), fotografik, od 1970 r. członek Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, uczestnik dorocznych wystaw ŁTF w latach 1972–1977, na nich laureat wyróżnień i medali. Brał udział w kilku prestiżowych wystawach Towarzystwa, m.in. *Skrzyżowanie*; *Akcja dzieło*; *Chęciny*; *Przed koncertem*. Od 1978 r. mieszka w Holandii.

nie do stu słynnych, naszym zdaniem, fotografów, między innymi do Pani Zofii, żeby zrobili z tego dzieło. Z tych stu zaproszonych odpowiedziało około trzydziestu, a wśród nich właśnie Zosia, która zrobiła nawet nie jedno, a trzy dzieła [fot. 3]. To są jej prace, które nigdzie nie były publikowane.

T.F.: *To dla nas niebywała sytuacja. Nie wiedzieliśmy o tych pracach.*

P.T.: Tak, tak. Nawet jeszcze dzwoniła do nas w tej sprawie... Chyba jeszcze oprócz tych zrobiła jedną pracę. Później zdecydowała się pokazać nam tylko te. Gdy tak oglądam te zdjęcia, nie mówię tylko o *Zapisie socjologicznym*, ale jeszcze o tym okresie, gdy np. robiła te znaki (fotografowała znaki malowane na jezdni), to myślę: „że też ja na to nie wpadłem”. Tak to już jest w tej twórczości, że jak najbardziej brałem jej prace pod uwagę. Zastanawiałem się nad nimi, ale przecież nie będę robił tak samo jak Zosia czy jakiś inny artysta.

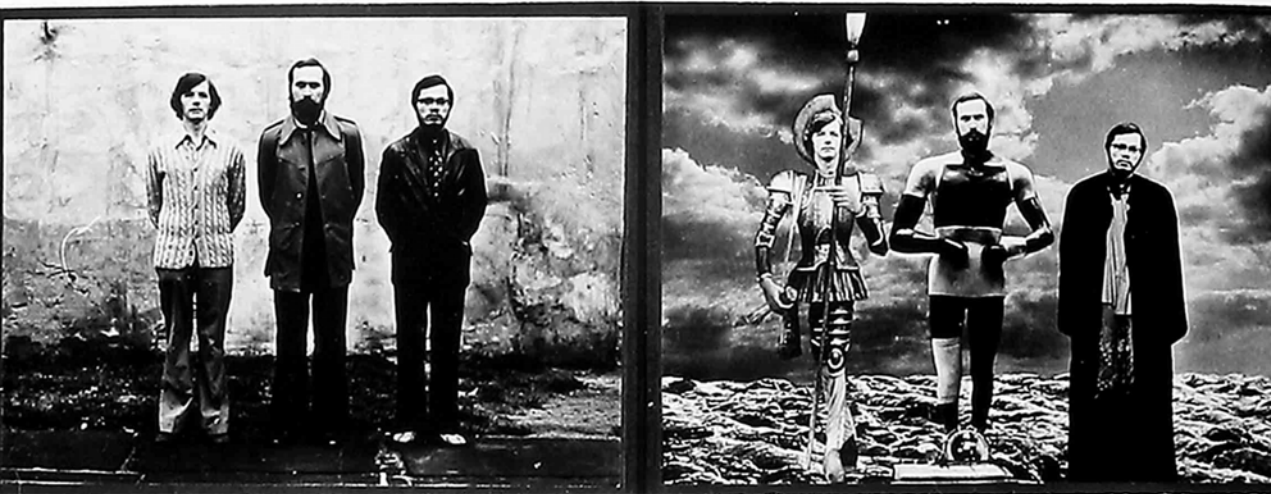


Fot. 3. Z archiwum P. Tomczyka, praca wykonana przez Zofię Rydet w ramach projektu *Akcja Dzieło*. Koncepcja autorska projektu: Grzegorz Bojanowski, Roman Michalczyk, Piotr Tomczyk

Mogę tutaj podać jeszcze jedną sytuację z Panią Zofią. Gdy artyści amatorzy chcą mieć jakiś status, to dążą do tego, żeby się dostać do Związku Polskich Artystów Fotografików. Kiedyś postanowiłem zdawać do tego związku i byłem na tyle beczelny, że poprosiłem Zosię Rydet, by była moim członkiem wprowadzającym. I ona się oczywiście zgodziła, podpisała mi tę deklarację. „Jak najbardziej tak. Jasne, należy ci się” – tak mi wtedy powiedziała. Drugim wprowadzającym był jeszcze Paweł Pierściński¹⁷. Niestety bardzo trudno było dostać się wtedy do

¹⁷ Paweł Pierściński (1938–2017), członek ZPAF, czołowy przedstawiciel Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, por. biogram na s. 152.

Związku. Tylko status członka Związku dawał dostęp do zleceń i pozwalał zarabiać duże pieniądze na fotografii. Nie miałem problemów z tą częścią artystyczną. Regulamin mówił jednak, że trzeba było się jeszcze wykazać fotografią reklamową i te moje próby, które tam pokazywałem, zostały odrzucone. Co zresztą okazało się absolutnie słuszne. Gdy później, z perspektywy czasu, popatrzyłem na to, co tam pokazywałem, to stwierdziłem, że mieli oczywiście absolutną rację, zgodną z artystyczną misją Związku. Mówię tu o takiej wewnętrznej, łódzkiej komisji. Ostatecznie jakoś się tak zniechęciłem, że przestałem o to zabiegać i w końcu uznałem, jak to się mówi, nie ma tego złego... Dostałem się ostatecznie w końcu 1999 roku, jednak w związku z tym, że odeszła już Pani Zofia, musiałem się postarać o innego członka wprowadzającego. Nie mam więc niestety jej oficjalnej deklaracji.



T.F.: *Jak Pan dziś ocenia tradycję i znaczenie tamtych regularnych spotkań środowiska fotograficznego?*

Tego już teraz nie ma. Ta specyfika spotkań w Uniejowie, a szczególnie taka największa integracja, która miała miejsce właśnie w Gorzowie Wielkopolskim [fot. 4], gdzie naprawdę ci wszyscy artyści, krytycy i zwykli uczestnicy, byli po prostu jakby zupełnie wymieszani. Na przykład, razem tam siedzieliśmy z Urszulą Czartoryską¹⁸, z artystami, ze wszystkimi, oprócz normalnych

¹⁸ Urszula Czartoryska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce

paneli dyskusyjnych jeszcze wieczorami były zawsze różne dyskusje, podczas których wszyscy się zgadzali lub kłócili. Naprawdę to było coś, co już chyba się nie powtórzy, bo teraz, gdy są jakieś konferencje, to na jeden określony temat i nie ma już takich zjazdów jak tam.



Fot. 4. Z archiwum P. Tomczyka, *Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne*, lata 70. W pierwszym rzędzie – Stefan Wojencki; w trzecim, po środku – Zofia Rydet; w czwartym, pierwszy od lewej – Jerzy Lewczyński; w piątym, drugi od prawej – Piotr Tomczyk

W Świdnicy, to też jest ciekawe, mam tę książkę wydaną na dwudziestolecie tych *Dni Fotografii w Świdnicy*¹⁹ i tutaj jednak o Zosi jest cały rozdział. Opisane są różne spotkania, refleksje ludzi, którzy w nich uczestniczyli, jest nawet ten list, o którym mówiłem, przysłany przez nią, gdy nie mogła przyjechać, bo dla niej każde spotkanie było tak ważne. Zofia, gdy tylko mogła, miała siłę, to zawsze...

współczesnej, w tym w fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, kierownik Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

19 J. Czerniak, *Niech żyje fotografia!...*, s. 142–147.

Zresztą też chyba ze dwa razy, teraz nie mogę sobie przypomnieć dokładnie kiedy, ona była proszona do jury, organizowanego przez nas w latach 80. w Łodzi *Biennale Ogólnopolskiej Fotografii Artystycznej*. O jego istotnym znaczeniu świadczyły zgłoszenia z całej Polski, a także szczególny skład jury, w którym zasiadali na przykład: Edward Hartwig²⁰, Lewczyński i dwukrotnie, jak wspomniałem, Zofia Rydet.

I była taka... Naprawdę taka otwarta do wszystkich, tak jakby sama wychodziła komuś naprzeciw i gdyby mogła, to by pomogła we wszystkim.

PIOTR TOMCZYK (ur. 1946), fotografią zajmuje się od 1968 roku. Członek Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, w którym przez wiele lat sprawował funkcje wiceprezesa, jednocześnie przez kilka kadencji był członkiem zarządu Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych. Od 1971 roku brał czynny udział w ogólnopolskich i międzynarodowych wystawach fotografii. Do chwili obecnej wystawił swoje prace na ponad 100 wystawach, gdzie zdobył 28 medali, nagród i wyróżnień. Początkowo zajmował się fotomontażem, a od 1974 roku zaczął wykorzystywać do własnych prze-myśleń dokumentalne funkcje fotografii. Zawodowo zajmuje się studyjną fotografią reklamową, portretem i fotografowaniem dzieł sztuki. Wykłada w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików, pełni funkcję wiceprezesa Okręgu Łódzkiego ZPAF. Mieszka i pracuje w Łodzi. Wybrane wystawy: *Akcja dzieło ŁTF*, Łódź, BWA-Sopot (1976); 51 42 00, 19 27 00-19 31 00 – wystawa indywidualna, Galeria GN, Gdańsk (1978); *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych*, Arsenał, Poznań (1988); *Fotografia reklamowa*, wystawa indywidualna ŁTF, Łódź (1998); *Europalia 2001 Polska*, wystawa fotografii ZPAF, Galeria Maalbeek Bruksela, Belgia (2001); wystawa Okręgu Łódzkiego ZPAF z okazji 55-lecia istnienia ZPAF, Stara Galeria ZPAF, Warszawa (2002); wystawa fotografii Okręgu Łódzkiego ZPAF z okazji Jubileuszu 50-lecia, Miejska Galeria Sztuki, Łódź (2003); *Łódź Fotografii. Dwie dekady w kręgu Galerii FF*, Instytut Polski – Paryż, Francja i Galeria FF Łódź (2003/2004); ogólnozwiązkowa wystawa fotografii – ZPAF, Stara Galeria ZPAF – Warszawa (2005); Wystawa *Weryfikacja tożsamości*, Cafe Foto Club, 102 Studio, Łódź (2005); VI Międzynarodowy Fotofestiwal – wystawa *Tryptyki*, Moravska Trebova, Czechy (2006). Prace w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii BWA w Świdnicy i Archiwum ŁTF.

20 Edward Hartwig (1909-2003), członek ZPAF, wybitny fotografik, w latach 30. bliski piktorialistom, w ogromnym dorobku znajdują się niemal wszystkie tematy fotograficzne, wywarł wielki wpływ na fotografię w Polsce w latach 60. i 70. XX wieku.

FOTOGRAFIA GENERATYWNA

Rozmowa zarejestrowana 5 marca 2018

Rozmawiali: Stefan Czyżewski – S.C., Mariusz Gołąb – M.G.

M.G.: *Jak Pan Profesor przypomina sobie pierwsze spotkanie z Zofią Rydet? W jakich okolicznościach się odbyło i co dla Pana z niego wynikało?*

ZBIGNIEW TOMASZCZUK: Spotkałem się z publikacjami Zofii Rydet, zanim spotkałem się z nią osobiście. To wydaje mi się ważne, ponieważ kiedy miałem już przyjemność być w miejscu, gdzie Pani Zofia Rydet prezentowała prace, to wiedziałem, kim jest i co robiła. Było to na spotkaniu zorganizowanym przez Stefana Wojneckiego¹ w dniach 25–30 listopada 1985 roku w Skokach pod Poznaniem, w Domu Pracy Twórczej poznańskiego ASP. Spotkanie nosiło tytuł *Fotografowie filozofujący*. Stefan Wojnecki, pełniący wówczas funkcję przewodniczącego Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Fotografików, zaprosił wybrane osoby do udziału w kuratorowanej przez niego wystawie *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych*². Kolejny raz spotkałem Panią Zofię Rydet w Gorzowie Wielkopolskim. To były chyba *XXI Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne*. Wiem, że gdzie indziej prezentowała swoje fotografie czy diaporamy, tam nie pokazywała prac. Spotkałem jedynie osobę, którą znałem z literatury, albumów, po prostu ją zobaczyłem.

M.G.: *Wspomniał Pan o tym, że Zofia Rydet była Panu znana z prac wykonanych przed „Zapisem...”. Co zostało do dziś z tej wcześniejszej estetyki?*

Z.T.: Pierwszym albumem, który kupiłem, był *Świat wyobraźni Zofi Rydet*³. Moje pierwsze spotkanie dotyczyło prac, które nie są wpisane w najważniejsze osiągnięcia tej artystki. Fotografie tej książki łączy podobna konwencja, w której

1 Stefan Wojnecki (ur. 1929), fotografik, członek ZPAF, otrzymał tytuł Artiste FIAP, wybitna postać polskiej fotografii, niekwestionowany autorytet artystyczny. Por. biogram na s. 210.

2 Wystawa, o której mowa, odbyła się w 1988 r. w Poznaniu. Wraz z Wojneckim jej współkomisarzem był także Wojciech Makowiecki.

3 *Świat wyobraźni Zofii Rydet*, album ze wstępem Urszuli Czarторыskiej, ukazał się w 1979. Istnieje też katalog Zofia Rydet. *Świat wyobraźni*, Galeria Fotografii „PIK”, Gliwice, listopad 1993.

człowiek jest w centrum zainteresowania. Ciekawy jest sposób wykonania prac – fotomontaż. Nie było takiej publikacji wcześniej. W tym samym czasie kupiłem też *Fotografikę*⁴ Edwarda Hartwiga⁵. Zaczynałem wtedy przygodę z fotografią i te dwa albumy otwierały nową perspektywę. Takie uplastycznienie fotografii wydało mi się ciekawe. Później poznałem inne prace, między innymi związane z projektem socjologicznym wykorzystanym w książce *Obecność*⁶. Zofia Rydet zamieściła w niej fotografie wnętrz mieszkań, w których pojawia się wizerunek papieża, świadczący o, jak pisała w tej książce Józefa Hennelowa, zadomowieniu się Jana Pawła pod polskimi dachami. Wtedy właściwie ten kontekst fotografii społecznej zaczął dominować w moim myśleniu o fotografii Zofii Rydet. Natomiast z pierwszym albumem *Mały człowiek*⁷ zetknąłem się stosunkowo późno, dopiero po zapoznaniu się z jej fotomontażami i fotografią dokumentalną z cyklu *Zapis socjologiczny*. Nagle okazało się, że to wszystko łączy się w całość, którą jest opowieść o człowieku.

M.G.: Czy widzi Pan jakieś podobieństwa między „Światem wyobraźni...” a tym, co stało się później w twórczości Zofii Rydet, gdy zaczęła robić swój „Zapis socjologiczny”? Czy coś się zmienia? Jakie cechy późniejszej twórczości wskazują na kontynuację, zerwanie lub też rozwinięcie tej wcześniejszej estetyki?

Z.T.: Z dzisiejszej perspektywy trochę inaczej odczytuję działania Pani Zofii Rydet. W obu przypadkach najistotniejszy wydaje mi się skończony kształt tych projektów. Mimo że *Zapis socjologiczny* można ciągnąć w nieskończoność, to można też powiedzieć, że oba stanowią wyjątkowo zwarte realizacje. Chociaż *Świat uczuć i wyobraźni* jest stworzony za pomocą innej strategii fotograficznej – nazwijmy to postprodukcją, czyli tworzeniem obrazów z gotowych, wcześniej wykonanych elementów – ona wykonywała montaż z własnych prac. Mimo że w dorobku Zofii Rydet są szersze plany, krajobrazy, mniejsze fragmenty krajobrazów, jak np. w projekcie *Nieskończoność dalekich dróg*⁸, to jednak pierwszoplanowy pozostaje człowiek. Niezależnie od tego, czy przyjmiemy koncepcję

4 Autorski album Edwarda Hartwiga wydany w 1960.

5 Edward Hartwig (1909–2003), por. przypis 20 na s. 271.

6 Album *Obecność* ukazał się w 1988 z tekstem Józefy Hennelowej (ur. 1925, dziennikarka, publicystka).

7 *Mały człowiek* album ze wstępem Alfreda Ligockiego, ukazał się w 1965. Alfred Ligocki (1913–1984), krytyk i historyk sztuki, autor kilkudziesięciu publikacji o sztuce, plastyce i fotografii oraz prac analitycznych i biograficznych.

8 Projekt *Nieskończoność dalekich dróg* wystawiany m.in. w Galerii GN, ZPAF (Wojewódzki Ośrodek Kultury, Gdańsk).

analizy prac związaną z projektem montażowym, czy właśnie późniejszym, mają one też oparcie w indywidualnym użyciu aparatu. Można powiedzieć, że to jest pewien styl. Gdy pracowałem w Centralnym Ośrodku Metodyki Upowszechniania Kultury i organizowałem dla instruktorów fotografii różnego rodzaju spotkania, warsztaty, plenery, uderzyło mnie to, że sprawy techniczne, które były dla początkujących fotografów najważniejsze, pozostały gdzieś z boku w przypadku prac Rydet. Można powiedzieć, że dziś bardziej doceniam te prace, które jak mi się wydawało, są nie do końca technicznie poprawne, że wymykają się konwencji technologicznej. Wydaje mi się, że z tego powodu ta fotografia była autentyczna. Liczył się obraz, a nie to, w jaki sposób go zrobić. Nie to, co sfotografować, ale to, dlaczego się fotografuje. To bardzo ważne. Dlatego uważam, że te prace się bronią. Gdybym miał wytłumaczyć, czym jest autorskość prac Zofii Rydet, to jest to przyjęta konsekwencja fotografowania określonego tematu. Zofia Rydet zaczynała wtedy, kiedy w fotografii panował kult Bułhakowskiego piktorializmu⁹. Jednak gliwickie środowisko, w którym ona pracowała, było jednym z pierwszych, które przez działalność choćby Jerzego Lewczyńskiego¹⁰ prezentowało fotografię nowoczesną. To, co jest charakterystyczne we współczesnej fotografii, to mniejszy nacisk na samą refleksję techniczną nad obrazem, ale także nad pewnymi emocjami, które mogą z niego wynikać. Bardzo trudno jest powiedzieć, jak można określić styl, autorski ślad fotografa. Malarz ma styl przez sposób malowania. Fotograf ma aparat. Styl jest więc sposobem podejścia do fotografii. Każdy z cykli Zofii Rydet jest projektem, do którego można zadać pytanie: „dlaczego fotografuję?”, co wydaje mi się bardzo ważne. W tym przypadku były to pierwsze prace, które miały zwartą strukturę. Gdy się te zdjęcia ogląda można nagle zobaczyć ważne cechy fotografii, relacje między kolejnymi obrazami. Dla człowieka, który zaczynał przygodę z fotografią, to była sytuacja dydaktyczna. Nagle widziało się, że można inaczej traktować fotografię niż jako nostalgię za tym, by w malarski, piktorialny sposób zinterpretować rzeczywistość. Okazało się, że są także inne możliwości, ważniejsze niż tradycja „fotografii malarskiej”.

9 Jan Brunon Bułhak (1876–1950), nestor polskiej fotografii, filozof i teoretyk fotografii. Twórca koncepcji fotografii ojczystej (*Polska Fotografia Ojczysta*, Poznań 1939). Zwolennik piktorializmu. Por. przypis 28 na s. 246.

10 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*. Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

M.G.: Zwrócił Pan uwagę, że strona techniczna u Zofii Rydet schodzi na plan dalszy, a ważniejsza jest „autorskość”. Gdybyśmy mogli rozwinąć to określenie, na przykład zastanawiając się, jak wygląda „świadomość kadru”, że zacytuję tytuł Pana książki, w relacji do tematu, który podejmuje Zofia Rydet?

Z.T.: W tym znaczeniu, które przyjąłem, pojęcie „świadomość kadru” byłoby związane z bardzo precyzyjnym obrazem kadru, który powstaje w czasie i właściwie na tym się kończy. W przypadku Zofii Rydet, chociażby w projekcie *Świat wyobraźni...*, obraz był tworzony w późniejszym etapie montowania poszczególnych elementów. *Zapis socjologiczny* ma natomiast charakter dokumentalny i zapewne pozbawiony jest postprodukcji w znaczeniu kadrowania w ciemni. Z tego, co mówiła Zofia Rydet, choćby w filmie Andrzeja Różyckiego¹¹, ważne jest napięcie związane z koniecznością wykonania zdjęcia w określonym miejscu i czasie, to, że koniecznie chcę zrobić to miejsce, że bardzo ważny jest właśnie ten człowiek, a także tło, które go otacza, bo te szczegóły mówią o człowieku. Wyczuwalny jest element spontaniczności. Czasem patrzymy na niektóre zdjęcia *Zapisu...* i myślimy: „dlaczego jest lekko w prawo, lekko w dół? Dlaczego jest tak, a nie inaczej wykadrowane? Jednak później, kiedy patrzymy na serię zdjęć, nie ma to większego znaczenia. Ja bym zwrócił uwagę na to, że wiele prac Zofii Rydet jest związanych z seryjnością. Ona miała inne rozumienie kadru w kontekście kompozycji. Szczególnie w tej mniej opisaney pracy, *Nieskończoność dalekich dróg*. Nie przywiązywałbym wagi do mojego określenia świadomości kadru jako czegoś, co musi być bardzo precyzyjnie od początku do końca zaplanowane. Wyczuwam, że intencja tamtych prac wynika raczej z tego, że to określone miejsce nagle zdeterminowało powstanie obrazu, a nie tak, jak się to często dzieje, wymyślono sobie coś po to, żeby to sfotografować. Wydaje mi się, że u Zofii Rydet można znaleźć indywidualne, autorskie podejście we wszystkich jej realizacjach, nawet tych najwcześniejszych. Gdy zajrzałem do jej albumu *Mały człowiek*, to siłą rzeczy porównałem go z katalogiem towarzyszącym wystawie Karla Pawka¹² o dzieciach. Była to ostatnia (czwarta) kuratorowana przez niego tzw. wystawa światowa, tym razem pod tytułem *Dzieci tego świata*. Wcześniej stworzył ekspozycje: *Kim jest człowiek*, *Kobieta* i *W drodze do raju*. Uważam, że zdjęcia dzieci wykonane przez Zofię Rydet powstały z inspiracji znaną wystawą Edwarda Steichena pt. *The Family*

11 Film: *Nieskończoność dalekich dróg*. Podpatrzona i podstuchana Zofia Rydet A. D. 1989, prod. WFO, reż. Andrzej Różycki. A. Różycki (ur. 1942), por. przypis 12 na s. 232.

12 Wystawa *Kim jest człowiek* z 1965. Karl Pawek (1906–1983), działający w Niemczech teoretyk fotografii oraz fotograf reprezentujący tendencje socjologiczne.

of *Man*¹³, a potem recepcją i odpowiedzią Pawka na tę wystawę. Chodzi więc o kwestię ukazania charakteru osoby, którą fotografujemy. W zdjęciach Rydet dominują zbliżenia na twarze, grymasy, ważne jest zachowanie dziecka. Intencją autorki było pokazanie, że świat dziecięcy nie różni się od świata dorosłych. M.G.: *Jak widziałby Pan konflikt lub kompromis między fotografią jako aktem rzeczywistości a kreatywnym aspektem fotografii w przypadku Zofii Rydet? Jeśli mówimy o cykliczności, o tym, że rozpoznajemy pewien sens tematu w ramach cyklu, to jak wygląda tutaj relacja między tym, co jest powinnością reportera a kreatywnymi aspektami fotograficznej drogi Rydet?*

Z.T.: Należy zauważyć, jaki rodzaj myślenia o fotografii funkcjonował wtedy, kiedy Zofia Rydet realizowała swoje projekty. Po pierwsze było to podejście reporterskie, które obecne jest w jej książce *Mały człowiek*. Podejście to przyjęło się w ogólnej opinii jako kreatywne i istotne z tego powodu, że wcześniej w Polsce pojawiła się wspomniana wystawa *The Family of Man*, która sprawiła, że uznano gatunek fotografii reporterskiej za twórczy. Wcześniej pojęcie twórczej fotografii identyfikowano u nas z tzw. fotografią reprezentowaną między innymi przez członków Związku Polskich Artystów Fotografików, kontynuującego tradycje przedwojennego Fotoklubu Polskiego. W przypadku dokumentu nie mówiło się o roli kreatywnej fotografa, bo nie mieściła się ona w pojęciu dokumentu. Kiedy fotografowała Zofia Rydet, podejście do dokumentu było nieprzychylnie. Pamiętam rozmowy z niektórymi fotografami starszego pokolenia, którzy mówili, że sama wystawa *The Family of Man* pozwoliła im lepiej się poczuć, ponieważ okazało się nagle, że fotografia reporterska może być działaniem bez tłumaczenia, czy jest to kreatywność, czy nie. Alfred Ligocki, który bardzo pozytywnie odnosił się do prac Zofii Rydet, także w swoich książkach np. *Fotograficznych penetracjach*¹⁴, mówi, że to jest sztuka, bo sztuką jest sztuka widzenia. Samo widzenie może być sztuką. Ale dla szerszego grona, na przykład dla struktury Związku Polskich Artystów Fotografików, był to duży dyskomfort. Niektórzy komentatorzy np. Jan Sunderland¹⁵, dyskutowali

13 Niezwykle ważna, o legendarnym znaczeniu, wystawa *The Family of Man* zorganizowana przez E. Steichena w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1955 roku. Ponad 500 prac wybranych z około dwóch milionów zdjęć. Wystawa przez następnych 9 lat pokazywana była na całym świecie.

14 A. Ligocki, *Fotograficzne penetracje* praca wydana w 1979 roku, poświęcona estetyce i teorii fotografii.

15 Jan Sunderland (1891-1979), fotografik, plastyk, członek ZPAF, także krytyk i teoretyk sztuki. Jeden z założycieli Związku Polskich Artystów Fotografików, posiadacz najwyższego,

z Ligockim i innymi, mówiąc: „przecież Bułhakowska teoria fotografiki piękna doskonale wpisuje się w to, czym jest ideał sztuki”. A tutaj nagle coś, co jest zrobione w sposób mechaniczny, bo tak traktowano dokument czy reportaż, ma być ważne, jakie to ma znaczenie dla sztuki (?). Zofia Rydet pojawiła się w sytuacji tej wyraźnej dyskusji o tym, czy fotografia, która odzwierciedla rzeczywistość, ma znamiona kreacyjności. Teraz nie mamy wątpliwości, że każdy rodzaj fotografii może być określony tą nazwą, ale w tych czasach funkcjonowała fotografia jako fotografika. Można powiedzieć, że ten konflikt nie był dla autorki istotny. To nie było dla niej ważne, ale istniał pewien konflikt odbiorcy. Przypominam sobie takie zdanie, ponownie cytuję Ligockiego, gdy pisał o wystawie i albumie *Mały człowiek*, że były zastrzeżenia, że te sfotografowane przez Rydet dzieci nie są uśmiechnięte, a powinny być, nie są radosne, a powinny być. A dlaczego są smutne? W czasach tamtego ustroju i cenzury ten sposób pokazywania dzieci był trudny do zaakceptowania. Ligocki sam zresztą poddał się tej sytuacji. Mnie rozśmieszyło, gdy mówił, że „Były zastrzeżenia, ponieważ te dzieci się nie uśmiechają”, ale potem dopisał w nawiasie: „ale to dzieci bułgarskie czy rumuńskie”. W taki sposób sam więc usprawiedliwiał formę tych zdjęć, tłumacząc, że były to dzieci ze Wschodu. Nawet w tym prostym projekcie czuło się wyraźnie oddech cenzury i znaczenie tematu, który powinien być prawomyślny ustrojowo. Gdy dziś patrzymy na te zdjęcia, to odbieramy je nostalgicznie. Jerzy Busza¹⁶ mówił, że u Zofii Rydet panuje rodzaj specyficznego sentymentalizmu, który wobec dyskusji o tym, czy dzieci się uśmiechają, czy nie i co jest prawomyślne, dotyczył kompletnie innej kwestii. W tamtych czasach dokument nie był pokazywany w galerii. Dlatego nazwanie projektu zapisem socjologicznym miało umotywować wprowadzenie takiej fotografii do przestrzeni wystawienniczej. Nazwa socjologiczność nadawała inny wymiar zestawowi, w każdym razie usprawiedliwiała pokazywanie go w artystycznej przestrzeni. Pomijam tu reportaż jako rodzaj fotografii opartej na micie „decydującego momentu”¹⁷ spod znaku twórczości Henri Cartier-Bressona, uznany wcześniej jako wartościowy kreacyjnie, który był obecny na wspomnianej wystawie

międzynarodowego tytułu w fotografii artystycznej: *Honoraire Excellence* FIAP, niekwestionowany autorytet w dziedzinie estetyki fotografii, wiele publikacji z tej dziedziny.

16 Jerzy Busza (1947–1997), redaktor biuletynu „Obscura”, krytyk sztuki, publicysta, autor kilku książek i wielu artykułów dotyczących fotografii.

17 Koncepcja Henri Cartier-Bressona, głównego założyciela agencji Magnum (od 1947 roku), jednego z najwybitniejszych francuskich fotoreporterów XX wieku, twórcy „teorii momentu decydującego” (album *The Decisive Moment*, wyd. I w 1952 roku).

The Family of Man. Nie jestem jednak pewien, czy u nas przyjęłyby się wtedy Robert Frank z *Amerykanami*¹⁸, gdzie problem estetyki nie leży w decydującym momencie. O ile więc reportaż mieścił się w kategoriach możliwych do zaakceptowania, to dokument, który przecież jest istotą *Zapisu...*, musiał jeszcze długo na akceptację czekać. W tej sytuacji zdjęcia Rydet jakoś przełamywały ograniczenia cenzury. O ile dobrze gdzieś przeczytałem, wykonała ponad 30 tysięcy fotografii. To już stanowiło o potędze tego projektu, w którym widać także konsekwencję w sposobie wykonywania zdjęć. Przypominam jednak, że to ta „socjologiczność” musiała bronić i dowartościowywać jej pracę w środowisku fotografów, które przecież kształtowało opinię o tym, czym jest fotografia artystyczna, a czym nie jest.

S.C.: Z drugiej strony Stefan Wojnecki ją zaprosił.

Z.T.: Jeżeli chodzi o kuratorowaną przez niego wystawę *Polska fotografia intermedialna*, to dopiero w 1988 roku¹⁹ i z projektem, w którym autorka wykorzystywała fragmenty *Zapisu...* do tworzenia swoistych obiektów-ołtarzyków, aby jej realizacje mogły wpisać się w koncepcję wystawy.

S.C.: Musiało minąć dziesięć czy piętnaście lat.

Z.T.: Były takie osoby jak Urszula Czartoryska²⁰, która nie wątpiła w wartość pracy Rydet, wiedząc, że to decyzja fotografa kreuje rzeczywistość. Gdybyśmy sięgnęli do jakichś biuletynów informacyjnych z tamtych czasów, czy w ogóle opisywano prace Zofii Rydet? Myślę, że wyróżniano jakieś piękne krajobrazy, a inne prace nazywano dziwnie, np. psychologicznym portretem. Ktoś się uśmiechnął i niby dlatego zdjęcie ma być psychologiczne (?). A tu rzeczywiście jest portret psychologiczny w *Małym człowieku*. Intencją Zofii Rydet było pokazanie, że świat dziecięcy nie różni się od świata dorosłych. Też są problemy, może nie te same, ale są istotne. I one determinują zachowania. To nie tak, że ważna jest piękna buzia i ładne dziecko na fotografii. Myślę, że wiele fotografii opartych na takiej powierzchownej estetyzacji straciło na znaczeniu. W przypadku fotografii Zofii Rydet tak nie jest. Chociażby projekt *Nieskończoność dalekich dróg*, który był dość zaskakujący. Pamiętam, że pokazałem te prace z katalogu Galerii „Gn”

18 R. Frank, *The Americans*, album wydany w roku 1958 jest ważnym osiągnięciem zarówno pod względem artystycznym, jak i przede wszystkim ze względu na zawarte w nim przesłanie społeczne. W fotografii reporterskiej uznawany za najbardziej wpływowy projekt XX wieku.

19 Chodzi o wystawę *Polska Fotografia Intermedialna lat 80-tych* z 1988 roku, por. przypis 2.

20 Urszula Czartoryska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce współczesnej, w tym fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, była kierownikiem Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

z Gdańska (w 1980 roku). Nie wiadomo o co chodzi. Przypominam przy okazji, że Galerię „Gn” Związku Polskich Artystów Fotografików przy Wojewódzkim Ośrodku Kultury prowadził w latach 70. XX w. Leszek Brogowski²¹ wraz z Marcelim Bacciarellim²², Pawłem Borkowskim²³, Wojciechem Leszczyńskim²⁴ i Witoldem Węgrzynem²⁵. Dzisiaj, gdy patrzymy na przykład na typologiczne prace spod znaku małżeństwa Becherów²⁶ z Düsseldorfskiej Szkoły Fotografii²⁷, to można powiedzieć, że Zofia Rydet swoim cyklem *Nieskończoność dalekich dróg* reprezentowała podobny konceptualny projekt.

M.G.: Który z cykli Zofii Rydet uważa Pan dziś za najważniejszy?

Z.T.: Muszę się tutaj odnieść do swojego działania dydaktycznego. Często, kiedy próbuję wzbudzić pasję do fotograficznego medium, a uważam, że to niezbędne, by fotografia stała się dla studenta czymś ważnym, to przywołuję fragment filmu Andrzeja Różyckiego, w którym Zofia Rydet mówi, że długo nie miała pomysłu jak zrobić fotomontaż, by oddać to, co czuje i w pewnym momencie wpadła na ten pomysł z rozdarcie i ptakami. Pada tam zdanie: „i to był jeden z najszcześniejszych dni w moim życiu”. I mówię do studentów zobaczcie – najszcześniejszy dzień w życiu – znalezienie koncepcji na zdjęcie! To coś, co wydaje się dziś absurdalną sytuacją. Ale to świadczy o tym, że w każdym z tych cykli zawarty jest rodzaj cytatu, który mówi o wadze sztuki. Ona mówi: „źle się czuję, jestem schorowana, a gdy wchodzę do ciemni, to wszystko mi przechodzi”. „Rany Julek!”, znajdźcie sytuację, by fotografia czy sztuka powodowała, że zajęcie się tym medium pozwala na takie stwierdzenie.

21 Leszek Brogowski (1955–2014), profesor estetyki i teorii sztuki, szeroka działalność kuratorska i publicystyczna, autor wielu wydawnictw z zakresu sztuki współczesnej.

22 Marceli Witold Bacciarelli (1939–1996), publicysta, krytyk sztuki, członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA – Association International des Critiques d'Art), prowadził działalność wystawienniczą, główny nurt jego zainteresowań to plastyka współczesna i fotografia.

23 Paweł Borkowski, członek ZPAF, związany ze Studium Fotografii Artystycznej w Gdańsku.

24 Wojciech Leszczyński (ur. 1950), członek ZPAF, z M. Bacciarellim, L. Brogowskim, P. Borkowskim i W. Węgrzynem prowadził w latach 1978–1981 Galerię GN w Gdańsku. Jako jeden z pierwszych w Polsce interesował się matematycznym przekształcaniem struktury obrazu fotograficznego, w 1978 roku zaprezentował na ten temat indywidualną wystawę w Galerii GN.

25 Witold Węgrzyn (ur. 1945), członek ZPAF, bardzo szeroki zakres uprawianej fotografii, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*, uczestnik wielu wystaw w tym międzynarodowych, laureat licznych nagród i wyróżnień.

26 Bernd i Hilla Becherowie przedstawiciele „metody typologicznej” w fotografii, systematycznie, w ten sam sposób, wykonali seryjnie zbiór zdjęć architektury przemysłowej przełomu XIX i XX wieku, głównie w Niemczech.

27 Oprócz Becherów należeli do niej Thomas Ruff i Andreas Gursky. W latach 70. XX w. charakterystyczne było wykonywanie serii zdjęć podobnych obiektów w taki sam sposób.

M.G.: Przytoczone przez Pana zdanie o znalezieniu pomysłu na zdjęcie jako najszcześniejszej chwili w życiu brzmi jak wprowadzenie w tajniki warsztatu Zofii Rydet. Czy każdy z tych cykli, „Świat wyobraźni...”, a także „Zapis socjologiczny”, zawierałby w związku z tym pewnego rodzaju początkową metaforę, sugestię inicjującą dalszą pracę, czy też inaczej by Pan to rozumiał?

Z.T.: To pojęcie metafory, które wiąże się z romantycznym podejściem do fotografii jest wyraźne w *Świecie wyobraźni...* Nie miałem okazji widzieć diaporam, które były wcześniej. Słyszałem tylko, że cieszyły się dużą popularnością. Jerzy Lewczyński mówił, że na jakimś spotkaniu w Uniejowie nie było końca oklaskom. To by świadczyło o randze tej realizacji. Można powiedzieć, że znalezienie pomysłu jest zasadnicze. Pojęcie metafory idealnie pasuje do projektu *Świat wyobraźni...* Jednak w przypadku *Zapisu socjologicznego* jest to pewien rodzaj, ja bym to nazwał, programu, który autorka tworzy. Nawet sposób fotografowania jest związany z tym programem, na przykład sam fakt użycia lampy błyskowej. W środowisku fotografów, którzy traktowali obraz w profesjonalny sposób, bardzo znaczące było np. użycie lampy błyskowej tak, by tworzyła nie tylko warunki eksponometryczne, ale przez rozproszenie światła dawała mniej kontrastowe oświetlenie. A Zofia Rydet wchodzi do pomieszczenia z lampą umieszczoną na aparacie i bezpośrednio kierowanym błyskiem, więc wszystko jest płaskie, powstaje przykry cień, ale to nie ma znaczenia dla estetyki zdjęcia w kontekście pięknej fotografii, a właściwie tworzy własną estetykę, zakładającą prymat treści nad formą, ponieważ celem jest stworzenie dokumentalnej kolekcji. Wyraźnie *Zapis socjologiczny* tworzony jest jako kolekcja, w której coraz większa ilość zdjęć wzmacnia jej znaczenie. Oprócz znanych zdjęć mieszkańców we wnętrzach Rydet fotografowała np. pojedyncze postaci stojące przed domem lub różne przedmioty i z tych fotografii też można ułożyć zestawy, które miałyby metaforyczne znaczenie. Można by dokonać przesunięcia części tych prac z kategorii fotografii dokumentalnej w stronę fotografii o dużym subiektywnym zabarwieniu. Z punktu widzenia przyjętej strategii fotografowania *Zapis socjologiczny* jest bardzo współczesny, wpisuje się we wspomnianą wcześniej koncepcję fotografii typologicznej. Upływ czasu sprawia, że my interesujemy się jego warstwą informacyjną, bo nie ma już dzisiaj takich wnętrz i przedmiotów, ale gdybym mówił o całości, to absolutnie cała praca Zofii Rydet, jak wcześniej powiedziałem, traktuje o człowieku. Pojawia się mały człowiek, potem jest starość w drugim projekcie, a następnie te montaże od narodzin, zagrożenie śmiercią, wojną. *Zapis...* – absolutnie człowiek. Fragmenty zestawu do książki

Obecność, gdzie wybiera tylko te fotografie, na których obecny jest papież, na fali tej euforii, że papież jest nasz, u nas – i człowiek pojawia się też w tej książce, aż wreszcie w *Nieskończoności dalekich dróg*. Bez komentarza intencja fotografowania drogi nie jest dla odbiorcy czytelna, jednakże stanowi wyraźną metaforę życia człowieka od jego narodzin do śmierci, a na końcu pojawia się zdjęcie symbolizujące życie po życiu²⁸. Stefan Wojnecki, który zaprosił Zofię Rydet do fotografii intermedialnej, sam zrealizował bardzo ciekawy projekt audiowizualny zatytułowany *Ku nirwanie*, również związany z ideą życia po życiu, która była inspiracją dla wielu twórców. Ten symbol zawarty w takim prostym dokumencie opartym na fragmentach drogi jest właśnie metaforyczny.

M.G.: *Wróciliśmy więc do metafory. Skoro ona jest jednym z problemów tej twórczości, to zapytałbym w takim razie – metafora czy narracja? Jak daleko od metafory do narracji w tej twórczości? Kiedy staje się ona bardziej narracyjna? A może ta narracyjność jest w dalszym ciągu metaforą?*

Z.T.: Zacznę od tego, że istnieje też ciekawy przykład zestawu zdjęć w analogicznej do *Zapisu socjologicznego* konwencji, wykonany przez Krzysztofa Cichosza²⁹. Nosi on tytuł *Metryka świadomości*, dotyczy mieszkańców (sąsiadów) kamienicy autora. Zestaw ten powstał, jak twierdzi autor, bez wcześniejszej wiedzy o projekcie Rydet. Nie przypominam sobie, żeby pojawiało się pojęcie narracji wobec fotografii w czasie, kiedy powstawały te prace. Mogło być stosowane w specyficznych rodzajach fotografii, np. wobec sekwencji Duane'a Michalsa³⁰. Fotografie traktowano, jak mówiła profesor Alicja Kępińska³¹, jako „zatrzymany obraz w kulturze płynności”, była wpisana w inny rodzaj komentowania rzeczywistości, jako „cięcie przez czas” czy „balsamowanie czasu”. Współcześnie pojęcie narracji jest bardzo ważną ideą sztuki. Nagle okazuje się, że my możemy obecne nazewnictwo przyłożyć do wcześniejszych prac.

M.G.: *Które z tych określeń by Pan zastosował, próbując określić poetykę Rydet w perspektywie „Zapisu...” albo „Świata wyobraźni...”? A może dałoby się obu ich użyć, zastanawiając się nad tajemnicą ewolucji tej twórczości?*

28 Nawiązanie do słynnej publikacji Raymonda A. Moody'ego relacjonującego wywiady z osobami, które przeżyły śmierć kliniczną (*Life After Life*, 1975). „Osoby te, wszystkie bez wyjątku, określają swe przeżycia jako nie do opowiedzenia, jako «niewyrażalne»”, R. A. Moody, *Życie po życiu*, przeł. I. Doleżał-Nowicka, b.w., Warszawa 1979, s. 22.

29 Krzysztof Cichosz (ur. 1955), por. przypis 33 na s. 257, a także biogram na s. 185.

30 Duane Michals (ur. 1932), amerykański fotograf, w swoich pracach wprowadzał nowatorskie formy „foto-sekwencji”, często komentowanych tekstami psychologicznymi lub filozoficznymi.

31 Autorka pracy *Sztuka w kulturze płynności*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań 2003.

Z.T.: Trochę się chyba wykię z odpowiedzi, bo twórczość Zofii Rydet opisałbym pojęciem narracyjności, ponieważ pojawia się wyraźna historia, która od narodzin do śmierci opisuje życie. Narracyjność rozumiana jako opowieść o człowieku spełnia się bez względu na to, jakim narzędziem estetycznym będę opowiadał. Gdybyśmy analizowali jej projekty ze względu na zawartość idei, to podzieliłbym je na zawierające kontekst romantyczny, zawarty w zestawie *Świat wyobraźni...*, i pozytywistyczny, zawarty w cyklach *Mały człowiek* i *Zapis socjologiczny*. Ja odbieram narrację jako rodzaj ciągu. Coś się zaczyna, coś się rozwija, coś się kończy, ale przecież opowieść może być również zawarta w jednym zdjęciu.

M.G.: Czy w związku z „Zapiskiem socjologicznym” dałoby się zastosować to ujęcie, którego Pan używa: „coś się zaczyna, coś się rozwija, coś się kończy”?

Z.T.: Ja bym to nazwał rodzajem fotografii generatywnej. Generatywnej w tym sensie, że można wygenerować nieskończoną ilość zdjęć opartych na założonym programie, co się zresztą w wielu zestawach Rydet dzieje. Również współcześni fotografowie odwołują się do Zofii Rydet i dzisiaj realizują tę samą ideę. Znany jest na przykład ciekawy zestaw Łukasza Skąpskiego³² pt. *Wypoczynek*, składający się z trzydziestu barwnych zdjęć właścicieli domów w ich wnętrzach. On pisze w komentarzu, że miał świadomość istnienia prac Zofii Rydet. Byłoby dziwne, gdyby on o tej świadomości nie mówił, bo każdy to rozpoznaje. Zofia Rydet niewątpliwie jest osobą, która inspirowała powstawanie jego prac, ale on po pierwsze używa koloru, a to już jest inny rodzaj estetyki. Po drugie zakłada, że istotne będzie, jak zmienia się rodzaj pomieszczenia, czyli izba. Kiedyś był podział na izbę ciemną i izbę jasną. On szuka tych jasnych izb. Inni, którzy chcieliby podjąć się tego zadania, mogliby pójść tropem Zofii Rydet. Wiele prac studenckich powstaje w ten sposób. Często wykładowca chce, by student sfotografował jakieś miejsce w konkretnej konwencji. W rozmowie o dydaktyce z Vladimirem Birgusem ze szkoły w Opawie³³ albo z Wojtkiem Bartkiem, nie pamiętam dokładnie, padło zdanie, że studenci z Opawy dostają temat pt. *Zofia Rydet* i realizują poszczególne wsie, miasteczka w tym stylu w Czechach. To by znaczyło, że można przyjąć taką strategię dla wielu realizacji. Przypominam sobie, że Zofia Rydet pojechała do Francji na zaproszenie kogoś z muzeów i też zrobiła „projekt socjologiczny” o tej miejscowości, w której była. To jest rodzaj fotografii, który powstaje ze względu na strategię, ale nie ma końca. Tu pojęcie narracyjności nie sprawdza się, bo gdzie się zaczyna, a gdzie się kończy?

32 Łukasz Skompski (ur. 1958), artysta multimedialny – obiekty, filmy wideo i fotografia.

33 Uniwersytet Śląski w Opawie, Instytut Fotografii Kreatywnej Wydział Filozoficzno-Przyrodniczy.

Zwłaszcza, że ona już potem nie notowała, gdzie i jak to było, bo miała tak dużo zdjęć. Nas to nawet tak bardzo nie interesuje, ponieważ patrzymy na to epokami. Te fotografie i tak dotyczą pewnej epoki. Ja bym to tak odczytywał. Widzę, że może to być w dalszym ciągu fantastyczny projekt, nie tylko studencki, ale te prace później mogą się wpisać w kolejną kolekcję, a kolejne pokolenia będą poznawać świat przez fotografię nazwaną socjologiczną.

M.G.: *W tym znaczeniu osoba Zofii Rydet kojarzy się z pewnym rodzajem wytworzonej przez nią stylistyki. Indywidualizowanej i na tyle charakterystycznej, że chętnie powtarzanej, używanej jako rodzaj cytatu czy strukturalnego zabiegu.*

Z.T.: Można sobie zaprogramować sposób i powiedzieć, że to jest w stylistyce Zofii Rydet. Tak, jak się mówi, że jest stylistyka fotografii portretowej Augusta Sandera³⁴. I wykładowca mówi: „proszę zrobić projekt w konwencji Sandera” i jest to czytelne dla studentów. Te projekty mogą spełniać rolę dydaktyczną w nauczaniu fotografii.

M.G.: *Zaczęliśmy naszą rozmowę od tematu „człowiek”. Jak Pan widzi prace Zofii Rydet w perspektywie biografii samej autorki? Czy można rozumieć jej zdjęcia jako pewnego rodzaju opowieść o własnym życiu, jako nurt nieco autobiograficzny, zwłaszcza w tych formach układania kolejnych cykli z powracających w nich motywów i tematów poddawanych rekontekstualizacji? Na ile we wszystkich tych operacjach widać ukrytych związków fotografii z życiem?*

Z.T.: Myślę, że takie wnioski można wysnuć z kilku powodów. Proszę zwrócić uwagę, że kiedy mamy do czynienia z biografią Zofii Rydet, to na pierwszym planie pojawia się pojęcie samotności. Ona spędziła życie samotnie. Oczywiście, wcześniej wychowała się w określonym środowisku, potem prowadziła sklep. Była osobą, która w środowisku fotografów zaczęła funkcjonować nagle. Fotografia pojawiła się u niej w dość późnym wieku. Przeprowadza się do Gliwic i jest sama. Środowisko gliwickie jest miejscem, gdzie można spotkać się z innymi osobami, ale kończy się spotkanie, wracamy do siebie. Myślę, że sam fakt niezakończenia rodziny coś znaczył. Lewczyński powiedział „zamieniłem życie na fotografię”, ale może w odniesieniu do Zofii Rydet jest to bardziej adekwatne. Samotność jest widoczna. Ona nie szuka osób wesołych. Ma świadomość, że miejsce, które fotografuje zostanie zalane, wieś przestanie istnieć. To rodzaj powiedzenia, że życie jest pewną drogą, która kiedyś się skończy. Ta *Nieskończoność dalekich*

34 August Sander (1876–1964), niemiecki fotograf, autor m.in. nieukończonego cyklu *Menschen des 20. Jahrhunderts* [Ludzie XX wieku], portretów różnych warstw społecznych ówczesnych Niemiec. Wybór 60 zdjęć tego cyklu pt. *Antlitz der Zeit* [Oblicze czasu] ukazał się w 1929 roku.

dróg polega na tym, że są nakazy, zakazy, ale jako definicje, a my i tak mamy jedną drogę, którą możemy przejść. Owszem, pojawiały się u Zofii Rydet sytuacje towarzyskie, ale wiązały się na przykład z otwieraniem wystaw. Kwestia samotności to np. samotność w ciemni, samotność przy konstruowaniu tych prac. I proszę zwrócić uwagę na te prace, o których nie wspominaliśmy. Kiedy ona powraca do *Świata uczuć i wyobraźni*, kiedy te zdjęcia dokumentalne zaczyna obudowywać, przykleja suszone kwiatki. Pamięć? Nostalgia za tym, co było? Z rozmów wynikałby może inny rodzaj żalu za czymś, ale to pojęcie samotności jest tutaj widoczne. Budowanie ołtarzyków z fotografii... Jednak świadomość wagi tej fotografii powoduje, że ona czuje się dobrze. Ma dużą świadomość tego, że fotografia jest ważna. Wiele osób w ogóle nie uważało fotografii dokumentalnej za coś istotnego. Poprzez swoje prace ona mówi: „nie wyrzucajcie tego, to jest ważne”, ale taka postawa skutkuje samotnością. Myślę, że osoby, które były z nią bliżej, mogłyby więcej powiedzieć, ale wyczuwamy tę sytuację. Ja bym w ten sposób określał łączenie biografii ze sposobem fotografowania. Zawsze pojawia się tu ukryty problem: dziecko, później cykl o dorosłych osobach. Dziś powiedzielibyśmy, że to bardzo aktualne, gdy zwracamy uwagę na problem seniorów. Mimochodem dotykała pewnych problemów ponadczasowych.

M.G.: *Używa się czasem takiego określenia w odniesieniu do literatury „pisanie sobą”. Czy w przypadku Zofii Rydet można by spróbować zaadaptować to określenie, opisując jej twórczość i powiedzieć, że jest to fotografowanie sobą czy tworzenie sobą w taki bardzo intensywny sposób?*

Z.T.: Myślę, że tak. Jestem w miarę ostrożny, jeśli chodzi o przypisywanie cech psychologicznych twórczości. Ona raczej może być widoczna w samym działaniu twórczym, sposobie życia, tym, jak my tę osobę postrzegamy. Fotografia to pewien gest. Na przykład teraz, kiedy rozmawiamy, gdyby ktoś robił bardzo krótkimi sekwencjami zdjęcia mojej twarzy, to pewnie znalazłby wiele takich grymasów, które świadczyłyby o tym, że chyba nie do końca facet wie o czym mówi, skoro ma taką głupią minę. Inaczej mówiąc, sama forma tworzy jakiś psychologiczny obraz, ale gdy patrzę na zdjęcia z projektów Zofii Rydet, myślę, że ona ułatwiała poprzez zdjęcie zrozumienie sytuacji. Dzieci z pracy *Mały człowiek* patrzą w obiektyw, ale nie pozują. W odniesieniu do dzieci to jeszcze jest łatwe. Trudniej o takie ujęcie wobec dorosłych. Oni w pracach Zofii patrzą w obiektyw, ale również nie pozują. Psychologiczny aspekt fotografii to umiejętność (uchwycenia) tego momentu, kiedy rzeczywiście odpływa wszystko, co jest poza. Ten fragment filmu Różyckiego, któremu Zofia robi zdjęcie i mówi

„nie uśmiechaj się, żadne uśmiechy, ty przechodzisz do historii”. Wypowiada te słowa tak poważnie, że gdy pokazuję to studentom, to oni wierzą, że ona tak uważa, że uśmiech to strywializuje. To ma być sytuacja szczerza i taka jest w fotografii Zofii Rydet. Pisanie sobą to umiejętność, o której marzą fotografowie tego typu. To nas przekonuje, bo w sztuce chyba szczerłość jest najważniejsza. Wiemy, że hochsztaplerstwo powoduje takie czy inne wykrzywienie idei sztuki. Autentyczność się czuje, czy tego chcemy, czy nie. Jeżeli człowiek jest starszy, to tym bardziej wyczuwa autentyczność. Zaczyna dostrzegać, że tricki, którymi się kiedyś zachwycał, były przyporządkowane modzie. Zofia Rydet szła przeciwko modzie. Tworzono prace konceptualne, ale ona robiła swoje. To jest czytelne też dla osób niezajmujących się fotografią. Rozmawiałem wczoraj z żoną i mówiłem, że spotykam się tu z panami i mam pewne wątpliwości, o czym mam mówić. A żona na to, że „jak to, przecież ta fotografia sama w sobie mówi”. W ten sposób osoby z zewnątrz wyczuwają istotę fotografii Zofii Rydet, ich autentyzm. Najtrudniejsza jest ta postkonceptualna *Nieskończoność dalekich dróg*, ale staje się czytelna, kiedy zobaczymy wcześniejsze prace. Gdyby zrobiła ten projekt na początku, to byśmy nie wiedzieli, o co chodzi. Tutaj jest ta konsekwencja. Mamy start, mamy życie i to, co wiemy, że kiedyś skończymy naszą egzystencję. I jest jakaś tajemnica, ona w to wierzyła. Ta tajemnica powoduje, że mamy wiele albumów, raz położymy na półce i nic, a czasami do takich czarno-białych, często marnie wydanych, jeszcze raz człowiek wraca, przegląda, odstawi, ale za pewien czas znów wróci. To wydaje mi się fantastyczne.

M.G.: *Zaczęliśmy rozmowę od człowieka, ale po drodze pojawił się przedmiot, szczegóły tła. Jakie jest miejsce detalu w twórczości Rydet?*

Z.T.: Myślę, że warto się tu skupić na projekcie *Zapisu socjologicznego*. Jurek Busza twierdził, że samą nazwę tego cyklu zaproponowała Urszula Czarторыska, ale że on pierwszy użył słów „fotografia socjologiczna” w jednym ze swoich tekstów³⁵. Jak już powiedziałem, to słowo pojawiło się w sytuacji, kiedy cenzura blokowała wszystko, co było niezgodne z linią partii. A tu nagle fotografia pod przykrywką naukowego terminu socjologii próbowała pokazać wolną od „radosnej” propagandy rzeczywistość. Pojęcie „zapisu socjologicznego” stało się w ten sposób charakterystyczne dla polskiej fotografii lat 80. jako próba przemycenia pod szyldem

35 J. Busza, *Krótką refleksja na temat fotografii socjologicznej*, [w:] *Wobec odbiorców fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1990. U. Czarторыska, Zofia Rydet „Zapis Socjologiczny”, [w:] *też*, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, tom 3, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

naukowości takich aspektów fotografii rzeczywistości, które ze względu na prezentowane w niej treści zostałyby w innym przypadku przez cenzurę odrzucone. Tego typu realizacje prezentowane były na zorganizowanym w 1980 roku w Bielsku-Białej przez Andrzeja Baturo³⁶ I *Ogólnopolskim Przeglądzie Fotografii Socjologicznej*. Pojawiły się tam fotografie, które na przykład nie były pokazywane w prasie. W 1981 roku odbył się w Starej Galerii ZPAF w Warszawie II *Ogólnopolski Konkurs Fotografii Socjologicznej* i w tym samym roku bardzo ważna impreza *Sztuka faktu 1979–1980* w BWA w Bydgoszczy.

Te szczegóły w projekcie Zofii Rydet, te makatki, obrazy, świadczą o człowieku, a co najważniejsze o jego przywiązaniu do tradycji. To, że ktoś tego nie wyrzuca, mimo że nam się to wydaje takie banalne. Wiele osób miało wątpliwości, chyba Lewczyński uważał, że Zofia Rydet nadużywa słowa „ładne” w stosunku do kiczu. Ona się zachwyca, chce koniecznie mieć zdjęcie, widzi, że to jest sytuacja kiczowata, ale z powodu *Zapisu socjologicznego* jest bardzo ważna, więc mówi: „jakie to ładne”. Pojawiło się takie zastrzeżenie, że oszukuje tych ludzi, ale my traktujemy to teraz podobnie jak Zofia Rydet, w kategoriach zapisu stanu rzeczy. Dla nas to właśnie jest istotne. Od tego czasu pojęcie kiczu ewoluowało. W tym sensie rola przedmiotu czy otoczenia ma tutaj ważne znaczenie. W fotomontażach *Świata wyobraźni...* mnie interesowały takie prace, gdzie ona kopiowała na przykład w różnych miejscach tę samą głowę manekina, którego gdzieś sfotografowała. W innym miejscu jest człowiek, są też tam jakieś fragmenty rzeźby i inne elementy. Zdjęcia, które dotyczą konkretnego miejsca i czasu nagle stają się uniwersalne. Gdy przedstawia zdjęcia dzieci, może nasuwać się pytanie, po co mi to pokazuje? To może miłe dla rodziców, dziadków, a dla mnie? I nagle fotografia dziecka staje się pretekstem do fotografii uniwersalnej. Nie interesuje nas to, że jest to zdjęcie prywatne, ponieważ nabiera wagi symbolicznej, z sytuacji lokalnej staje się interesujące globalnie. W dobie montażu cyfrowych taka ręczna praca, w której trzeba się zmagać nie tyle z nożyczkami, a z planami, które trzeba poukładać, których nie można poprawić *ad hoc*, wydaje mi się niezwykle ciekawa. Myślę, że nastąpi powrót do takich fotomontaży i to będzie opór wobec tego, że w programie mogę zrobić wszystko, a tutaj muszę zdać się na niedokładność. Nawet gdy mi się coś nie udało, niech będzie, bo być może to stanowi o wartości. To chyba Różycki zrobił wystawę, *Nożyczki a Zofia Rydet*³⁷ i pokazał te niedokładności. I to jest bardzo ciekawe.

36 Andrzej Baturo (1940–2017), fotografik, aktywny działacz ZPAF.

37 Wystawa pt. *Nożyczki a Zofia Rydet* zawierała głównie fotomontaże, Łódź, Galeria 87.

To jest jeden z tych aspektów, na który warto zwrócić uwagę, kiedy mówi się o twórczości Zofii Rydet.

M.G.: *Wspomniany przez Pana motyw manekina, pojawił się też w „Zapisie...”. Pośród fotografii z Rzeszowszczyzny jest kilka takich, na których ktoś trzyma głowę manekina, rzeźbę lub przyjmuje postawę upozowaną na jakąś figurę. Pewne motywy plastyczne z poprzedniego okresu wracają więc w tym, wydawałoby się, wyłącznie socjologicznym projekcie „Zapisu...”.*

Z.T.: Pojęcie nostalgii tego typu fotografii gdzieś tam znajduje swoje miejsce w konkretnych realizacjach. Ale jest moment, na który chcę zwrócić uwagę. Ona mówiła, że robi zdjęcia i że dobrze by było wrócić po jakimś czasie, by je powtórzyć. W sytuacji, gdy chciała sfotografować tak duży obszar Polski, to było raczej niemożliwe. Prace te mogłyby być pretekstem do ponownego podjęcia tego tematu. Wydaje mi się, że ciekawa byłaby taka strategia, gdy ktoś przyjeżdża co jakiś czas i stara się sfotografować zachodzące w tych samych miejscach zmiany. To byłby rodzaj puenty w stosunku do prac Zofii Rydet. Ona intencjonalnie dała jakiś rodzaj wskazówki dla takiego podejścia do jej pracy.

M.G.: *Pokazała albo wręcz sformułowała rodzaj zadania rzuconego przyszłym pokoleniom. Zadania, którego cel tkwi w kontynuacji. Mówiliśmy o przedmiotach, czasami wydaje się, że są marginalne, skoro człowiek jest w centrum tych zdjęć. A co z równie „marginalnym” tematem krajobrazu?*

Z.T.: Na filmie Różyckiego pojawia się taki moment, w którym Zofia Rydet mówi, że ma pomysł inwentaryzacji krajobrazu. Wydaje się więc, że mogłaby powstać seria takich prac, gdzie krajobraz byłby oddzielnym tematem. Przyznam się, że nie znam takich prac, poza tymi, które wysyłała może na jakieś zaproszenia do udziału w wystawach, gdzie krajobraz byłby tym podstawowym motywem fotografii. Kiedy ona fotografuje ludzi, a potem chałupy i ich fragmenty, siłą rzeczy krajobraz jest obecny. Sądzę jednak, że krajobraz rządzi się innymi prawami w podejściu do tematu. To jednak pojęcie człowieka jako osoby, z którą ona rozmawia, czy której wręcz dotyczy, stanowiło podstawowy, napędzający element jej pracy. Co nie wyklucza, że w jakimś momencie o człowieku mogłaby mówić poprzez przestrzeń, skoro myślała o tej inwentaryzacji. To byłoby ciekawe, ponieważ przestrzeń chyba jeszcze szybciej się zmieniała niż zmienili się ludzie. W montażach znajdują się prace, które są wynikiem wyjazdów, plenerów, podróżowania i wtedy te ogólniejsze plany pozwalają wkopiować w nie człowieka. Myślę, że krajobraźcy raczej by jej nie wpisali do swojego towarzystwa. Chociaż taka kwestia z filmu, gdy ona mówi: „pewnie ludzie się zdziwią, co ja takiego robię,

że wszystko fotografuję”. Prawdopodobnie ta idea inwentaryzacji krajobrazu wynikała u niej z przekonania, że wszystko mówi o człowieku i z pewnością w tym sensie byłoby to ciekawe. Natomiast wystarczające dla fotografii dokumentalnej jest podejście, które pokazuje człowieka w takich zwartych kadrach, bo widzimy jak się człowiek ubierał, jak się czesał. Wszystko mówi o tych zmianach, które świadczą, że człowiek istnieje w konkretnej rzeczywistości. Mnie się krajobraz kojarzy z tym, z czym ona być może walczyła. A może nie ona, a osoby, które o niej pisały, jak chociażby Ligocki, który krajobraz przypisywał raczej do Jana Bułhaka i nostalgii za piktorialnym podejściem, a nie do prac Zofii Rydet. Widzę tutaj jednak ciekawy moment porównania. Gdybyśmy wyciągnęli tylko te prace Bułhaka, które są inwentaryzacją, a szczególnie te zaginione w czasie wojny szklane klisze z Wilna, to przecież podstawą było tam totalne dokumentowanie, świadomość, że to znika. W tym sensie postawa Bułhaka nie byłaby już tak odległa od postawy Zofii Rydet, o czym mówi gdzieś Adam Sobota. Bułhak fotografował architekturę, a to jest ta sama droga, by śledzić zmiany w otoczeniu człowieka. Te podobieństwa między nimi są bardzo wyraźne, kiedy mówimy o totalności. Bułhak miał pomysł na totalność, zinwentaryzował przecież Ziemię Zachodnią, wcześniej Wileńszczyznę. Ja bym jednak czytał prace Zofii Rydet bardzo szeroko. Wbrew pozorom podobieństwo polega na tym, że czas upływa, a dokumentowanie jest immanentną cechą fotografii, pełni ona formę pamięci. W pewnym sensie jest to sytuacja uniwersalna. Zrobiłem kiedyś doświadczenie ze studentami. Zapytałem, czym jest pamięć. Czy dajecie *pendrive’a* na pamiętkę? Dajecie CD na pamiętkę? A może dajecie zdjęcie na pamiętkę? Ta pamięć w tradycyjnej fotografii jest głęboko zakorzeniona. Ideą pracy Zofii Rydet jest przywoływanie tej pamięci. Andre Bazin mówił, że fotografia mumifikuje czas³⁸. Czas upływa, a jeśli sfotografuję, to go złapałem, jeśli nie zdążę, to nie mam obrazu jako świadectwa konkretnego miejsca w określonym czasie. M.G.: *W takim razie krajobraz, ale nie tylko on, byłby w twórczości Zofii Rydet taką próbą określenia tożsamości społecznej, narodowej, jednostkowej. Czy tak można do tego problemu podejść?*

Z.T.: Bułhak twierdził, że idea „fotografii ojczystej” jest ważna. Część osób mówi, że to takie wyświechtane. Nie do końca. Kto lepiej sfotografuje warszawską Pragę

38 Andre Bazin (1918–1958), francuski teoretyk filmu. Tu nawiązanie do jego koncepcji: „Albowiem fotografia nie tworzy, jak sztuka, wieczności; balsamuje tylko czas, ratując go przed samozniszczeniem”. André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, [w:] tegoż, *Qu'est ce que le cinema?*, 1958; wyd. pol. *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, WAiF, Warszawa 1963.

niż człowiek, który mieszka na Pradze? I w tym sensie „ojczysta” polega na tym, że nie mam powodów, jak mówił Duane Michals, jechać i fotografować Eskimosów, bo ci na miejscu lepiej to robią. I pojęcie „fotografii ojczystej”, gdybyśmy je nieco inaczej określili teoretycznie, byłoby bardzo adekwatne do myślenia Zofii Rydet. I gdybym spekulował, jaki rodzaj fotografii krajobrazowej by u niej powstał, to właśnie taki, że żyję w tym miejscu i dlatego ta fotografia jest moja, a nie wtedy, gdy pojadę do Afryki i zrobię tam ciekawe zdjęcia. Czyli ja bym tutaj zauważał nadal ciągłość pewnej wizji u Bułhaka i Rydet. Niezależnie od ich późniejszych preferencji teoretycznych, pojęcie „ojczysta fotografia” wiązałoby się z przywiązaniem do własnego miejsca, do tego, że lepiej to pokażę, bo tutaj mieszkam, mam większą świadomość funkcji tego miejsca. W tym sensie opisanie człowieka przez krajobraz byłoby tak samo możliwe i skuteczne, jak przez ludzi tam mieszkających. Mógłbym spekulować, jaki był wtedy rodzaj fotografii związanej z pewnym konsekwentnie realizowanym ciągiem. Wszystko jakoś logicznie się układa, gdy chodzi o przywiązanie do konkretnego wizerunku miejsca, a także o to, jak ten wizerunek zatrzymać dla potomności.

M.G.: *Geografia i miejsce, krajobraz, miałyby pełnić podobną funkcję u Zofii Rydet?*

Z.T.: To jest rodzaj spekulacji, wynikający z prowadzonych z nią krótkich wywiadów. Związek polegający na tym, że wszystko co nas otacza, fotografia tnie przez czas, czyli wydobywa ten plasterek czasu, zatrzymuje dla potomności. To byłoby podejście do fotografii krajobrazu. Zatrzymanie konkretnego widoku, który tak szybko się zmienia. Tylko to medium najbardziej opisze przemiany. Ważny jest moment, w którym zrobiliśmy zdjęcie. Fotografia zawsze powstaje z tego, czego już nie ma. Ten moment naciśnięcia migawki już się skończył. Nawet w tej jednej tysięcznej sekundy. Fotografia nigdy nie pokazuje tego, co jest, bo zawsze się to już skończyło w tym momencie naciśnięcia spustu migawki. Pewnie teoretycy filmu by to lepiej powiedzieli. Myślę, że ten rodzaj próby zatrzymania czasu jest chyba podstawą całej twórczości Zofii Rydet.

M.G.: *Czy spotkał się Pan z szerszym odbiorem tej twórczości za granicą, albumami, opracowaniami, w których Zofia Rydet byłaby prezentowana jako przedstawicielka jednego z nurtów światowej fotografii?*

Z.T.: Wielu naszych fotografów zasługuje na to, by zweryfikować historię fotografii współczesnej. Brak było nie tylko opracowań, ale też swego rodzaju promocji, co np. udawało się Czechom, którzy rzeczywiście funkcjonują w wielu

wydawnictwach. Poza Uniwersytetem Śląskim w Opawie, gdzie Jindřich Štreit³⁹, który zajmuje się fotografią dokumentalną, czy Vladimir Birgus wciąż mówią studentom o Zofii Rydet, sędzę, że w innej przestrzeni jest nieobecna. W ogólnych zagranicznych opracowaniach na pewno brakuje Zofii Rydet, podobnie jak brakuje innych ważnych polskich fotografów. Dam przykład, kiedy w Polsce wychodziła książka *Historia fotografii światowej* Naomi Rosenblum⁴⁰, książkę tłumaczyła Inez Baturo. I choć ta książka ze względu na koszty miała pewien schemat, to Pani Baturo postarała się, aby był w niej Witold Dederko⁴¹, bo uważała, że piktorializm, Dederko i fotonit⁴² są unikalnymi tematami. I w tej polskiej wersji mamy te informacje. Dopóki nie zadba się w takich książkach również o miejsce dla Rydet, Lewczyńskiego i innych, to trudno mówić o recepcji tej twórczości na Zachodzie. Co prawda, gdyby pojawiały się wystawy, których rzeczywiście brakuje, wystawy historyczne, na których przywołujemy po raz kolejny pewne problemy fotografii polskiej, to sędzę, że sytuacja wyglądałaby podobnie do tej, o której czytałem w tekstach dotyczących wystawy polskiej fotografii zorganizowanej w Nowym Jorku (1979 r.) przez Baturo, Czartoryską i Antoninę Smolarz⁴³. Dziwiono się wtedy, że w Polsce są tacy fotografowie, którzy robili zdjęcia jak Marcel Duchamp – pięciokrotny portret, a tu jakiś Wacław Szpakowski⁴⁴ to robił (?), że byli jacyś fotomontażyści, a tu Aleksander Krzywobłocki⁴⁵, że tam mają Ansela Adamsa⁴⁶, a tu jest Awit Szubert⁴⁷.

Pomocne mogą być takie projekty jak Państwa o Rydet, zbierające i sumujące różne informacje. Bardzo dobrze, że dzieje się to także w kręgu akademickim, bo on daje nam różne możliwości szerszego obiegu. Pozwalałyby one mówić

39 Jindřich Štreit przedstawiciel czeskiej fotografii dokumentalnej interesował się tematyką fotografii społecznej. Wykłada w Instytucie Fotografii Twórczej w Uniwersytecie Śląskim w Opawie.

40 Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biała 2005.

41 Witold Dederko (1906–1947), fotografik, członek ZPAF, wynalazca fotonitu, autor kilkunastu książek bardzo szeroko obejmujących dziedziny fotografii. Występował jako niezawodowy aktor w wielu filmach.

42 Jedną z fotograficznych technik specjalnych, polega na retuszerskim opracowaniu pozytywu i finalnym skopiowaniu go na drodze fotograficznej.

43 Antonina Smolarz (1943–2014) w latach 80. (w okresie stanu wojennego) związana ze środowiskami wystawiającymi fotografie m.in. w podziemiach warszawskich kościołów.

44 Autoportret wielokrotny – przy użyciu luster, pięć portretów na jednym zdjęciu; wykonany w 1912 roku.

45 Aleksander Krzywobłocki (1901–1979), twórca metaforycznych fotomontaży bliskich poetyce surrealistycznej.

46 Ansel Adams (1902–1984), jeden z najważniejszych przedstawicieli fotografii pejzażowej w Ameryce. Zasłynął czarno-białymi fotografiami parków narodowych, autor książek o fotografii.

47 Awit Szubert (1837–1919), uprawiał fotografię portretową i krajobrazową.

o naszych fotografiach związanych z fotografią społeczną typu Zofii Rydet, podobnie jak robi się to na świecie np. w przypadku Lewisa Hine⁴⁸ czy Jacoba Riisa. Ja bym tak to widział. Dzisiaj festiwale sztuki czy fotografii są związane jednak z pojęciem nowości. Oczekuje się sytuacji, które się teraz dzieją. Przy okazji takich wystaw ważne byłyby prezentacje retrospektyw indywidualnych twórców. Całe szczęście, że fotografia weszła w obieg recepcji humanistycznej. Kto ma o tym mówić, jeśli nie humaniści? Oni dają szansę innego spojrzenia na fotografię. Fotografowie o fotografii też teoretyzują, ale kiedy socjologia odkryła fotografię, to stała się socjologią wizualną. Antropologia odkryła fotografię i stała się antropologią wizualną. Dla nas to oczywiste, ale się okazuje, że to było nie tak dawno. Te prace Zofii Rydet mogą być użyte w naukowych dyskursach na temat socjologii wizualnej czy też antropologii, czy innych obszarów badawczych. Kiedyś miałem cykl wykładów na polonistyce i myśle: „co ja tam będę mówił?”, a chwilę później: „mów, bo może ktoś zechce o tym pisać”. Brakuje osób, które piszą o fotografii. Choć i to na szczęście pozytywnie się zmienia.

M.G.: *Czy Pan może pamiętać, jakimi aparatami fotografowała Rydet? Czy były jakieś dyskusje na ten temat?*

Z.T.: Ja pamiętam, że była mowa o aparacie 6 na 6⁴⁹. Nie wiem, czy to był Flexaret, ale na pewno używała tego formatu. Bardziej mobilny jest aparat małoobrazkowy. O ile sobie przypominam, na ten temat mówiła chyba Pani Anna Bohdziewicz. Wydaje mi się, że chyba najważniejszym aparatem był Nikon FM2⁵⁰. Waldek Jama się chwali, że ma aparat po Zofii Rydet. Dla mnie ten aparat Nikon FM2 ma o tyle ciekawe konotacje, że kiedy wreszcie miałem jakieś pieniądze na aparat lepszy niż Zenit⁵¹, to przeczytałem taką reklamę „kup FM2, to twój wnuk będzie fotografował”. I do dzisiaj go mam. Oczywiście nie fotografuję nim, bo mam teraz inny sprzęt, ale ja kojarzę Zofię Rydet z małoobrazkowym aparatem, na pewno Praktyką, może Olimpusem na początku. Z pewnością Nikon FM2 to niezawodny aparat. Nie muszę się przejmować jak w Zenicie, że mi nie odpali, albo nałożą się klatki. To bardzo ważne, bo wyobrażam sobie sytuacje, że Zofia Rydet wraca

48 Lewis Hine (1874–1940), amerykański fotograf, z zawodu socjolog, dokumentował fotograficznie imigrantów przybywających na początku XX wieku do USA oraz pracę dzieci w przemyśle tkackim i wydobywczym.

49 Format negatywu – tzw. błona zwojowa o szerokości 6 cm. Klatki kwadratowe – 6x6 cm.

50 Nikon FM2 – półprofesjonalny, aparat małoobrazkowy typu *single-lens reflex* (SLR), 35 mm film perforowany, 24x36 mm klatka.

51 Zenit, produkowany w ZSRR amatorski aparat małoobrazkowy typu *single-lens reflex* (SLR) 35 mm film perforowany, 24x36 mm klatka.

z jakiegoś wojazdu, wywołuje negatywy i tam ma ponakładane klatki. Można się pochorować. Tutaj wbrew pozorom relacja ze sprzętem jest ciekawa. Niedawno na ten temat rozmawialiśmy. Kiedyś był nacisk na aparat jako coś personalnego, albo Nikon, albo Canon. Słuchało się Beatlesów albo Rollingstonesów; albo nosiło się buty beatlesówki, albo rollingstonsówki. Ja miałem rollingstonsówki i wygrałem, bo Mick Jagger nadal skacze. Trzeba było wybrać muzykę. Wybranie tego Nikona FM2 to też jest na całe życie. Z takim sprzętem kojarzę Zofię Rydet: prosta lampa błyskowa, która zapewnia wystarczające warunki ekspozycji, którymi nie muszę się przejmować. Jak powiedziałem, na początku chyba to był Flexaret. S.C.: *Ona fotografowała takim aparatem, bo jest zdjęcie, na którym patrzy z góry na matówkę, więc to był albo Flexaret*⁵².

Z.T.: Rolleiflex, bo wiesz ci, którzy byli w związku mogli w pewnym momencie takie aparaty kupić.

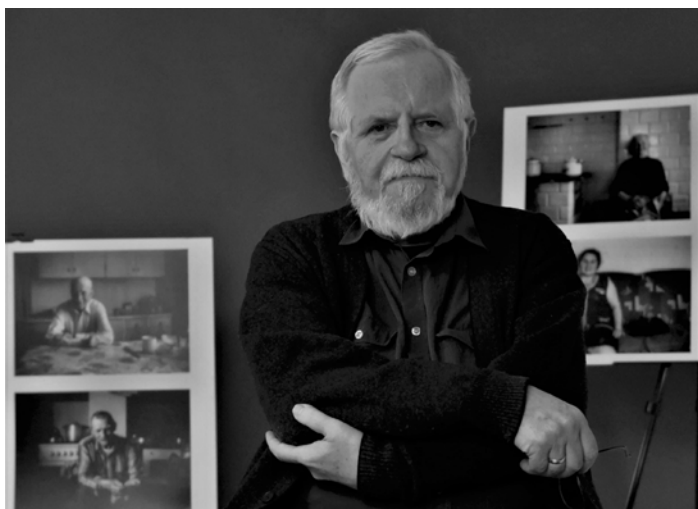
S.C.: *Natomiast te klatki, które mamy skanowane z pociętych negatywów w koszulkach, to ewidentnie są z Praktisixa*⁵³ *lub Pentacona Sixa, bo są w formacie kwadratu i ułożone w poziome.*

Z.T.: „Pentaconem nie ma prawa zrobić dobrego zdjęcia” – tak powiedział Wojciech Tuszko⁵⁴. Tam wszystko drży. Kiedyś ustawiłem sobie na statywie, otworzyłem, żeby z wężyka spuścić i na górze postawiłem pionowo 20 groszy. Gdy odbiłem migawkę, to 20 groszy spadło. Te wewnętrzne drgania były jednak spore.

52 Flexaret, Rolleiflex, START, Yashica – tzw. lustrzanki dwuobiektywowe, aparaty średnioformatowe na błonę zwojową o szerokości 6 cm. Klatki kwadratowe – 6x6 cm, 12 lub 24 pionowo ułożone wzdłuż taśmy.

53 Praktisix, Pentacon – tzw. lustrzanki jednoobiektywowe, aparaty średnioformatowe na błonę zwojową o szerokości 6 cm. Klatki kwadratowe – 6x6 cm, 12 lub 24 poziomo ułożone wzdłuż taśmy.

54 Wojciech Tuszko (ur. 1921), artysta fotograf członek ZPAF, dziennikarz, autor i tłumacz publikacji o fotografii.



Fot. 1. M. Gołąb

ZBIGNIEW TOMASZCZUK (ur. 1949), zajmuje się twórczością związaną ze sztukami wizualnymi. Studia magisterskie na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Doktorat w dziedzinie sztuk plastycznych z dyscypliny artystycznej „fotografia” na ASP w Poznaniu, habilitacja ze sztuki filmowej w PWSFTViT w Łodzi, od 2011 r. profesor nadzwyczajny na Wydziale Sztuki Mediów ASP w Warszawie. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików oraz Rady Programowej Prac Naukowych Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Redaktor naczelny kwartalnika „Fotografia” (2000–2003) oraz naukowo-artystycznego pisma o fotografii „Camera Obscura” (2006–2012). Autor książek: *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii* (Warszawa 1998), *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii* (Wrzesień 2003), *Odwzajemnione spojrzenie. O fotografii otworkowej* (Wrocław 2004), *Déjà vu. Kolekcja Wrzesińska* (Wrzesień 2014) oraz blisko 200 tekstów o fotografii w pismach branżowych i artystycznych, wydawnictwach zbiorowych, posympozjalnych i katalogach wystaw. Prace w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Musée de l’Elysée w Lozannie.

Wojciech Prażmowski

PATRZ, PATRZ, MY MAMY TO WSZYSTKO W ŚRODKU...

Rozmowa zarejestrowa na 25 stycznia 2017

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Jóźwiak – K.J.

WOJCIECH PRAŻMOWSKI: W polskich publikacjach jest dużo nieporozumień, które podają, że to jest gdzieś na Śląsku. Absolutnie nie. Ona to robiła chyba w 1992 roku. Byliśmy wtedy zaproszeni na drugą wystawę przygotowaną przez Centrum Francuskie na północy Francji w Douchy-les-Mines, i ona to fotografowała¹. Potem malowała. Chyba to był tytuł *Douchy mon amour*. W czasie pierwszej wizyty w 1988 roku ona kupowała flamastry; tutaj wtedy tych flamastrów nie było... Te prace zostały tam w tej kolekcji. Plus oczywiście te wcześniejsze, które zostały zakupione, dość słynne fotografie. To wszystko tam jest u nich. Pięknie podpisane przez Zosię, sygnowane, w *passe-partout*, w pudłach, skrzyniach, poprawiane i jest łącznie z śp. Jurkiem Lewczyńskim²...

Ona była autentycznie zakochana w tej Francji. Ta Francja była dla niej cudowna, stworzono tam nam naprawdę cudowne warunki. Od tego 1988 roku się zaczęło. Gdy po raz pierwszy nas zaproszono, Pierre Devin dyrektor tego centrum przyjechał wtedy w lutym 1988 do Katowic pod adres Warszawska 5 i tam się spotkaliśmy. Pierre zaproponował nam wystawę, tzn. Zofia Rydet, Maciek Plewiński³, Stasiu Michalski⁴ z Czeladzi i ja – w czwórkę zostaliśmy

1 Wcześniejsza wystawa w Douchy-les-Mines, z udziałem Z. Rydet, odbyła się w 1988 roku pt. *Aspects de la photographie Polonaise*; Zofia Rydet, *Zapis socjologiczny*, Maciej Plewiński, Wojciech Prażmowski.

2 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*. Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

3 Maciej Plewiński (ur. 1955), fotografik, członek ZPAF, z wykształcenia grafik, eksperymentował z techniką heliograviury, fotograf niezależny, liczne wystawy, również za granicą.

4 Stanisław Michalski (ur. 1948), fotografik, członek ZPAF, aktywny działacz okręgu dolnośląskiego. Uprawia fotografię portretową, pejzażową oraz dokumentalną (reportażową), autor i kurator licznych wystaw – olbrzymi dorobek: 50 indywidualnych i ponad 300 zbiorowych.

zaproszeni do tej wystawy czerwcowej w 1988 roku. I to było w ramach takiego potężnego festiwalu w Valenciennes, gdzie były m.in. filmy Kazimierza Kutza, mnóstwo działań z katowickiej ASP, wystawiali studenci itd., wydarzenie zogniskowane na Śląsku. I ja na tę okoliczność jakoś się tam znalazłem. Po tej wystawie byliśmy tam dwa tygodnie i Zosia fotografowała okolice; można powiedzieć, że zrobiła taką drugą, francuską część *Zapisu socjologicznego*. Chodziła od domu do domu, pukała, stukała. Tam bardzo dużo jest polonii, polskich rodzin, górników z tej emigracji po 1900 i później. Szczególnie dużo osób jest z okolic Sanoka, tam nawet regularny autobus..., nawet jeszcze nie było mowy o międzynarodowych przewozach, a tam regularnie z południa Polski na północ Francji jeździł taki autobus. Tak więc Zosia tam od domu do domu, od drzwi do drzwi pukała, była zapraszana. I powstało mnóstwo kapitalnych fotografii.

Właśnie nie wiem, co było ważniejsze: czy ta fotografia, czy może spotkanie z tymi ludźmi, bo przychodziła, fotografowała, a tu zawsze jakiś poczęstunek, jakaś rozmowa, jakaś historia, wszystkie kąty obejrzone. I potem komentowała, że tu jest tak a tak, a tutaj patrzcie, a tu jednak mają samochód, tutaj to i tamto. To był taki reportaż z życia. Wydaje mi się, nie wiem, czy mogę tak powiedzieć, ale że ważniejsze było spotkanie z człowiekiem, z ludźmi, którzy przekazywali sobie tę sztafetę, ja to widziałem. Obowiązkowe było obchodzenie rynku w tym małym Douchy-les-Mines, a tam co druga kamienica to oczywiście bar i albo cykliści, albo wizyty u fryzjera, wchodziła, fotografowała ludzi; było to bardziej egzotyczne niż u nas. To było małe miasteczko, wszyscy wiedzieli, że jest taka Zofia Rydet, więc wszyscy fetowali Zosię, wieści się rozchodziły.

Jest legenda, że Zofii Rydet się nie odmawiało, że nikt nie odmówił. To, co jest u Andrzeja Różyckiego⁵: „Tu siadaj, tu głowa tutaj, to papieżowi pokażę i to wszystkich, już!”. Zofii nie można było odmówić. Młody czy stary, nie odmawiało się. A ja widziałem sytuację, że ktoś odmówił. W roku 1976 lub 1977 odbył się plener zorganizowany przez Polski Związek Artystów Fotografików w Katowicach, przez nasz okręg, do którego śp. Zosia należała, i śp. Jurek Lewczyński, i do którego ja, z racji, że z Częstochowy, także należałem. Został wtedy zorganizowany pierwszy plener, nie wiem, czy nie ostatni... I pojechaliśmy do Złotego Potoku pod Częstochową. W naszym zasięgu była Jura. Polegało to na tym, że przemieszczaliśmy się samochodami i miałem to szczęście i tę radość, że woziłem Zosię. I pamiętam dobrze taką podróż w okolicach

⁵ Chodzi o film: *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A. D. 1989*, prod. WFO, reż. Andrzej Różycki.

Mirowa-Bobolic. Jest tam taka wioseczka, przechodziło się, przechodziło... Zosia miała wtedy Yashikę 6x6⁶, przed każdym domem się zatrzymywała i fotografowała okna i drzwi. Skomentowała to, mówiąc: „tyle mam już tych okien na fotografowanych, to wszystko mam sfotografowane i mam na małym obrazku”, bo chyba miała przed tymi aparatami Exactę⁷, „i to do wyrzucenia, mały format; średni format – to jest dobre”. Zatrzymywała się więc przed każdym oknem i drzwiami, i uzupełniała. Mówiła ciągle „po co mi tyle, po co mi tyle...”. Robiła, robiła: „o, jakie to piękne!”. Szliśmy dalej i dalej. I jedziemy, wracamy do naszej bazy Złoty Potok. Tam jest duży zakręt, gdy się dojeżdża do Żarek, do tych starych Żarek, nie do lotniska. Jedzie się od strony Kotowic. Ponieważ to był czerwiec, zboże już wysokie; ile razy w życiu tamtędy jechałem, zawsze to tam widzę, ten moment, gdy jadę z Zosią, zatrzymujemy się na poboczu. Przez to zboże idzie kobieta, jak można by sobie wyobrazić połączenie osoby w kapeluszu, tak jak malował Wyczółkowski: przepraszam za określenie, dziadówkę, tułacza... Słomiany kapelusz z dziurą taką w tym rondzie. Idzie kobieta w kapeluszu, ma kij i na tym kiju ma po prostu węzelek. My to widzimy, a ona mówi: „Zatrzymaj się, zatrzymaj się, muszę zrobić jej zdjęcie!”. Zaparkowałem, idziemy na spotkanie. Podchodzi do nas starsza pani o przepięknej twarzy i Zosia mówi: „O, jak pani pięknie wygląda, muszę zrobić pani fotografię, o, jakie to śliczne...”. I ta pani odzywa się i mówi tak: „Proszę nie robić mi fotografii, bo wyrządzi mi pani wielką przykrość”. Mnie замуrowało, Zosię замуrowało i tak bokiem przechodząc, pani poszła dalej. Jak zjawą. Zosia, zdezorientowana, nie wiedziała, co to jest... Czy to się nam śniło, czy... piękną polszczyzną, z dumnie podniesioną głową... I Zosia mówi: „To musiała być osoba wysoko urodzona”. Ile razy jeszcze tam w życiu przejeżdżałem, zawsze widzę tę przechodzącą kobietę. Nieprawdopodobne. Mocno opalona... Tę dziurę zapałiałem; to światło gdzieś tak padało na twarz, była wysoka, godna. Teraz muszę powiedzieć, że to chyba była zjawą.

To był chyba 1984 rok. Wracam z Katowic, byłem podekscytowany, bo coś mi tam dobrze poszło. Była Zosia Rydet, oglądała, chyba skomentowała jakimś ciepłym słowem. „Zofia Rydet?” – pyta się, świętej pamięci, Pani Maria Kwaśniewska. Obok jej małżonek, także już nieżyjący, Tadeusz Kwaśniewski

6 Aparat średnioformatowy – lustrzanka dwuobiektywowa typu Flexaret, błony zwojowe 6 cm, klatki 6x6 cm.

7 Aparat produkowany w Niemieckiej Republice Demokratycznej z rodziny aparatów mało-obrazkowych typu single-lens reflex (SLR) 35 mm, film perforowany, klatka 24x36 mm.

ze Stanisławowa. „Tak, Zofia Rydet..., Zosia Rydet? Jak to?... Zналиśmy taką, zналиśmy przed wojną w Stanisławowie, chodziliśmy na potańcówki, na rauty chodziło się do Rydetów. Tak, Zofia Rydet. I brata miała. A jej tata był bardzo znanym adwokatem w Stanisławowie”. I dobrze pamiętam, że Pani Kwaśniewska powiedziała, czy to Pan Kwaśniewski dodał, który był dziennikarzem, przez długie lata krytykiem teatralnym w Częstochowie i pisał recenzje teatralne do „Życia Częstochowy”, gdy jeszcze wychodziło, i mówi: „Należał do PSL-u, czy też był taki w stronę PSL-u, to był najlepszy adwokat w Stanisławowie. Gdy zamykał swoją kancelarię, to w korytarzu były tłumy biednych ludzi, którzy przychodzili po porady. I ojciec Zosi Rydet, adwokat, za darmo do późna obsługiwał tych biednych, których nie było stać, jakieś podania pisał... A do Zosi chodziło się na rauty, potańcówki. Ale co po tym pozostało?...”. Ja mam w pamięci długie lata tę opowieść o pięknym Stanisławowie Zosi Rydet, i kiedyś z jednym z moich studentów, kapitalna postać z Łodzi, ze Szkoły Filmowej, uwielbiającym Zosię Rydet, wymyśliłszy rzecz taką, że trzeba pojechać do Stanisławowa, tzn. on pojedzie i będzie szukał śladów Zosi Rydet. Napisał pracę magisterską, wykonał fotografie: *Tribute to Zofia Rydet*. Trzykrotnie był w Stanisławowie. Nie przywiózł kompletnie nic. Nikogo nie spotkał, nie znalazł śladu. Trzykrotnie jechał do Stanisławowa, do Iwano-Frankowska⁸. Nic, kompletnie.

Miałem ten zaszczyt i przywilej, że mogłem zwracać się do niej *per* Zosiu. Kiedyś zapytałem, czy może mi coś opowiedzieć o swoim mieście urodzenia, przedwojennym Stanisławowie, jak go zapamiętała. Zosia odpowiedziała tak: „Moje najpiękniejsze lata przypadały na czas wojny i wojna mi je zabrała. Co ci powiedzieć. Wojna. Przechodziłam ulicą. Zobaczyłam, jak w moim kierunku idzie niemiecki żołnierz i prowadzi, trzymając za włosy, małego żydowskiego chłopca. Gdy byli obok mnie, on wyciągnął z kabury pistolet i strzelił mu w głowę. Zabił na moich oczach. A ja to wszystko widziałam. Ile miałam lat? Dwadzieścia? I jak z tym później żyć? Ciągle to widzę. Co ja mam ci opowiedzieć o Stanisławowie?”. Kiedyś powiedziałem Zosi, że gdyby się nie zajmowała fotografią, to prawdopodobnie by malowała. Gdyby malowała, to pewnie byłaby Chagalliem. To porównanie przypadło Zosi do gustu, szczególnie, że jak się okazało, przed wojną chciała iść na akademię, a Chagalla uwielbiała. Zosia była dla mnie jedną wielką pochwałą życia. Pełnego, nieskomplikowanego, we wszystkich jego odmianach i kolorach. Chłonęła je, czuła, cieszyła się nim.

8 Ukraińska nazwa Stanisławowa.

Miło to było widzieć. Na dwa lata przed śmiercią powiedziała: „Widzisz, ja mam jeszcze tyle pomysłów na fotografię, ale nie zdążę, bo muszę umierać”. W chwili, gdy ktoś mówi o swojej śmierci, to te wypowiedziane słowa puszcza się mimo uszu, chcemy je zbagatelizować, aby broń Boże nie były przypadkiem wypowiedziane w złą godzinę. Dla Zosi niestety kres nadchodził. Lepiej już nie bywało, a tylko gorzej. 15 maja było już bardzo źle, ale i wówczas nikt nie dopuszczał do siebie takiej myśli. Sam licząc chyba na cud, powiedziałem: „Zdrowiej, zdrowiej, bo musimy przecież jechać do Krakowa, do Muzeum Narodowego. Chagall przyjeżdża! Tak, Twój Chagall. Szykuje się piękna wystawa. Otwarcie czwartego września, zdrowiej, zdrowiej! Ja przyjadę po Ciebie”. Do Krakowa wjechałem od strony Katowic. Na rondzie w prawo, obok pozostałości po pomniku Koniewa i dalej Holiday Inn, na światłach w prawo, w aleje Trzech Wieszczy, obok AGH i Biblioteki, na wysokości Muzeum Narodowego. Prowadząc samochód, odwróciłem się na tyle, ile mogłem, w prawo: na gmachu Muzeum instalowano potężny napis: „Marc Chagall – dzieła z lat 1925–19...”. Tyle zdążyłem przeczytać, przejechałem przez skrzyżowanie obok kina *Kijów*, kierowałem się na most Dębnicki, na Chyżne, jechałem do Rabki na pogrzeb Zosi Rydet⁹.

Pierwszy kontakt z Zofią Rydet był bardzo wcześniej, już w listopadzie 1968 roku. Należałem do Częstochowskiego Towarzystwa Fotograficznego, które było organizatorem *Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Artystycznej*. Wtedy były takie tytuły. I prezes Towarzystwa – Marek Stawiarski (wyjechał do USA czy Kanady) namówił mnie, tzn. powiedział: „wystaw fotografię”. Ja miałem taką fotografię... Lepiej nie wspominać [śmiech], ale może Marek wyczuwał, że to jest ten czas. Jeszcze nonszalancko powiększyłem to do formatu 50x50 cm. Byłem z tego obrazu bardzo niezadowolony, ale Marek mówi: „trzeba powiesić, trzeba powiesić, nie jest źle, wieszamy”. I przyszedłem na otwarcie wystawy. To było *foyer* filharmonii. Tam moja fotografia, nędzna i biedna, ale jednak wisiała między Zofią Rydet a Hartwigiem¹⁰. Więc wszyscy sąsiedzi w bloku, w pierwszej klatce i drugiej wiedzieli, że moja fotografia wisi obok fotografii Zofii Rydet. Ja byłem przeszczęśliwy. Bardzo dużo się wtedy właśnie

9 W tekście wywiadu wykorzystano fragmenty pracy magisterskiej Wojciecha Prażmowskiego pt. *Pani F.*, powstałej w 2003 r. w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi; promotor: prof. Aleksander Błoński.

10 Edward Hartwig (1909–2003), członek ZPAF, wybitny fotografik, w latach 30. bliski piktorialistom, w ogromnym dorobku znajdują się niemal wszystkie tematy fotograficzne, w latach 60. i 70. wywarł wielki wpływ na fotografię w Polsce.

zdarzyło, byłem zafascynowany. Ale na szczęście dobrze to ocenili, że ta moja fotografia była bardzo kiepska. Na szczęście, żeby gdzieś mnie tam nie poniosło. Nawet Zofia Rydet nie przyjechała na wystawę, ale to pozostało, ta radość, że tuż obok Zofii Rydet, to dodało na pewno skrzydeł. A później były już te kontakty z lat 1974–1976, takich kilka pochwał, bo my kandydujący do SPAF-u przyjeżdżaliśmy tam co jakiś czas, gdy odbywały się zebrania okręgu i my młodzi czy pretendujący do SPAF-u pokazywaliśmy prace. Pamiętam takie pierwsze słowa, które powiedziała tam Zofia Rydet za którymś razem: „Dobrze, dobrze, dobrze – ona szybko mówiła – dobrze, dobrze, tak rób, to mi się podoba, dobrze robisz, pamiętaj: fotografuj sercem”. Wracało się więc z wypiekami na policzkach do Częstochowy. A w 1976 roku przyjeżdżałem już do Katowic, gdzie byłem kolegą związkowym, siadałem w ostatnim rzędzie i przyglądałem się, jak rozmawiali ci wielcy i wspaniali, nie próbując nawet zabrać głosu. Potężny respekt. W 1976 roku Zosia miała 66 lat. To był jej złoty czas. Ja wsłuchiwałem się, pamiętam, zazdrościłem w taki dobry sposób, że wystawy... Wystawy, które wtedy trzeba było robić niejako z urzędu, tak się działo, że istniały pewne ograniczenia: „my tu musimy pokazać, wiecie-rozumiecie”... A tam znowu z drugiej strony takie utyskiwania, żeby chociaż na papier dali, żeby coś tam, a żeby to czy to... Tych wystaw było jednak bardzo dużo. Lewczyński, Zosia, Pani Chojnacka¹¹ byli od gaszenia pożarów. Mnóstwo wystaw, nie mówiąc już, że przewijały się reprezentacje z zewnątrz: Niemcy, Stany Zjednoczone itd. Ta trójka to była taka zawsze w pogotowiu. Zawsze było tego mnóstwo, co było dla mnie, młodego... Wszystko mi się zgadzało, żeby iść takim tropem, żeby tak traktować fotografię, uczestniczyć w tym, żeby być jak Zosia Rydet. A potem pojawił się ten cudowny czas, rok 1988. Wszystko odbywało się z całym należnym szacunkiem i tak jak należało się zachowywać, żadnej poufałości itd., ale osobny rozdział to jest wyjazd do tej Francji, do tej malusieńkiej miejscowości Douchy-les-Mines na ten dwutygodniowy pobyt, gdzie mieliśmy zapewniony hotel. I nie zapomnę tego nigdy... Proszę zwrócić uwagę, że w 1989 roku Zosia Rydet miała 78 lat. I nie zapomnę tego nigdy, gdy siedzimy w hotelu: Zosia, Maciek Plewiński i ja. Myśmy tam prowadzili bardzo wesołe i rozrywkowe życie, na czele z Zosią, która niczego nie przepuszczała. Wino, piwo, pastis. I gdzieś, pamiętam, godzina 23.00, może już tak powolutku, z uwagi na Zosię, do

¹¹ Anna Chojnacka (1914–2007), fotografka, członkini ZPAF, uhonorowana tytułami *Artiste FIAP* i *Excellence FIAP*, autorka i uczestniczka wielu wystaw indywidualnych i zbiorowych, prace wydano w kilku albumach.

jutra... A ona: „Co ty, gdzie ty jesteś, ile wy macie lat?”. Ja akurat miałem chyba czterdzieści. „Co wy? Wy jesteście we Francji! Czy mam wam opowiedzieć, co robiłam, jak miałam wasze lata?”

Pamiętam te wizyty, jest szkoda, żal, że tak późno, no ale zawsze jest późno albo zły moment. Parokrotnie, gdy był realizowany ten film¹², w 1994 lub może 1995 roku, często jeździłem do Gliwic, tylko 51 kilometrów. Często odwiedzałem Zosię, wysłuchiwałem takich długich, cudownych opowieści o miłości, o uczuciach, o wrażliwości, żeby tego nie gubić, to powtarzane jak mantra: „fotografuj sercem”, to kapitalne, co zostało mi do dziś i co powtarzam studentom, co Zosia mówiła: „patrz, patrz, my mamy to wszystko w środku”, pokazywała najczęściej na serce. To znaczy, że fotografia jest taka: mamy głowę, i wszystko na tym polega, żeby fotografować sercem, patrzymy przez ten obiektyw i tu jest głowa, a tu mamy serce. Trzeba to znaleźć [wskazuje linię między głową a sercem], miejsce, w którym trzyma się średnioformatowy aparat] tutaj. Jak to zrobić? Jak to przełożyć na obrazy? Jak to zrobić, żeby to było gorące? To jest jej taka teoria, której ja też staram się być wyznawcą. Jak to znaleźć – to najtrudniejsze. Nieraz mówię: „Słuchajcie, szukamy tego!” [wskazuje na serce]. I jak to zamienić? Jak to głowa ma zamienić na obrazy, żeby później to powiesić? Była wyznawczynią tej gorącej fotografii. Ja podążałem też tym tropem. Od początku to było dla mnie domeną i wartością wspaniałą. Nie ta chłodna fotografia, laboratoryjna, conceptualna, za którą za bardzo nie tęskniłem, gdy przestała obowiązywać.

Zosia opowiadała cudownie. Oczywiście, nie miałem też śmiałości zapytać, bo jakże by i nie było powodu, ale z tego można by wysnuć wnioski, że była osobą pełną żaru i temperamentu, i takiego właśnie gorąca, i ciepła. Nigdy też nie rozmawialiśmy na ten temat, bo to był temat... Nie znamy powodu, ja przynajmniej nie znam, ale też nie chciałem nigdy wiedzieć, dlaczego została sama. To jest zaskakujące. Bardzo duże nadzieje pokładała, jak mówiła, w bratanicach. Zawsze było, że te bratanice, w domu pełno fotografii itd. Choć też pamiętam takie rozmowy, dość często już się pod koniec jej życia pojawiające, właśnie te rozmowy z lat 90., że: „Aaa, co to tam” – przy okazji, gdy zostałem obdarowany fotografią Zosi, i ja też ofiarowałem Zosi fotografię – „A, to wszystko po mojej śmierci będzie fruwało po śmietniku, po śmietniku. Tylko chciałam, żeby jedna rzecz została, jedna”. Wyciągała z regału głęboko schowaną jedną kartkę – to

12 *Portret wewnętrzny*, reż. Łukasz Wylężałek; film dokumentalny o Wojciechu Prażmowskim.

był list z podziękowaniem z Biblioteki Narodowej z Paryża, z podziękowaniem za przekazanie kolekcji fotografii do Biblioteki Narodowej. „To z tego się cieszę – mówiła – to jest najcenniejsza dla mnie rzecz, że one są w Paryżu, w Bibliotece Narodowej, – bo ofiarowała je, ofiarowała, nie sprzedała – a reszta będzie gdzieś fruwała po śmietniku”.

Doczekała się jednak tego, że ta cała jej twórczość została fantastycznie zabezpieczona. I nie wiem, ale to jest chyba prawda, że od Zofii Rydet zaczęto u nas w Polsce zwracać uwagę, że to po śmierci takiego twórcy, że trzeba takie dzieło zabezpieczyć, opracować, że są zbiory, powstają fundacje, pokazują, to jest uporządkowane. Nie zdawałem sobie sprawy, ale to się jakoś zdarzyło właśnie po śmierci Zosi Rydet, te archeologie¹³... Jeszcze za życia zrobił wokół tego sprawę Jurek Lewczyński, świętej pamięci już niestety, ale on był takim kapitalnym towarzyszem, który dopominał się o Zosię. Ciekawe, bo oni między sobą konkurowali. W niektórych momentach, jest takie określenie, to była szorstka przyjaźń, jak to politycy nazywają. Czasem tak to było: „Ach, ten Jurek to tylko o sobie myśli! – denerwowała się – o sobie tylko, o sobie!”. Pewnie, że była malusieńka konkurencja, ale trzeba też powiedzieć, to byli dorośli, fantastyczni ludzie i Jurek też tam bardzo pomagał, gdy zaczęła chorować, był bardzo opiekuńczy. Małżonka, Kazia Lewczyńska, bardzo była przy Zosi, bardzo pomagała. Nad Zosią, w tym budynku, w tej posesji, przy al. Wojska Polskiego, piętro czy dwa piętra wyżej mieszkał już również niestety śp. Michał Sowiński¹⁴, nasz kolega ze Związku, fotograf. Dobry fotograf i ciepła postać, bardzo życzliwa. On wraz z małżonką bardzo pomagali do ostatnich chwil. I zawsze był Michał, ten kolega fotograf, też pomocny. Zosia bardzo ciepło się o nim wyrażała.

Z dorobku Zofii Rydet najbardziej sobie cenię i w taki dobry sposób zazdroszczę tych jej fotomontaży, tego wycinania, naklejania. To są lata 60. Oj, to trzeba by przejrzeć, to KAW¹⁵ wydawał – *Świat wyobraźni Zofii Rydet*. Te jej fotomontaże, te wycinankowe, paradoksalnie nie zostały powtórzone. Dobrze 50 lat minęło od tego momentu – nikt taki drugi się nie pojawił, nikt nie użył tego, może trochę Andrzej Różycki¹⁶, to wycinanie, to powielanie, to

13 Koncepcja „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego o charakterze poetyki artystycznej została urzeczywistniona w Fundacji Archeologii Fotografii (data rejestracji: 9.07.2008 r.).

14 Michał Sowiński (1934–2009), fotografik, członek ZPAF, uhonorowany tytułem *Artiste FIAP* (AFIAP).

15 Krajowa Agencja Wydawnicza.

16 Andrzej Różycki (ur. 1942), fotografik, członek ZPAF, operator filmowy, reżyser, autor kilkunastu filmów krótkometrażowych, dokumentalnych, etnograficznych oraz z obszaru etnologii,

multiplikowanie. Ja pamiętam właśnie Pierre'a Devina, Bernarda Plossu, jak oni przeglądali, jak oni patrzyli..., ile w tym jest radości, że to tak niezgrabnie wycięte, ile tam jest wysiłku, mozółu. Gdy się jeszcze знаło Zofię Rydet, która była już w tym wieku, to było coś nieprawdopodobnego. To była taka pochwała życia, działania, bycia artystą w czystym wydaniu, że można wszystko. A te opowiadania o miłości, te rozmyślenia, które są zawarte w tym *Świecie uczuć i wyobraźni...*, to przecież jest cała Zosia: marzenia o miłości, o spełnieniu, ten słynny *Zmierzch*, te wszystkie sceny apokaliptyczne. To jest cały ten środek, całe wnętrze. Też nie ukrywam, że ja próbowałem tego wycinania, składania, ale może za mało cierpliwości..., coś tam wziąłem od niej w inny sposób, z negatywami coś tam robiłem. Każdy chciał naśladować, gdy się już wpatrywał w tę Zofię, to chciał i wiedział, jak to funkcjonuje, bo ona była takim chodzącym cudownym autorytetem i spełnieniem. To wszystko przecież było: wystawy i spełnienie, i radość, i aktywność. Widać było, że to jej dodaje skrzydeł, że do końca była bardzo aktywna. Biedna uskarżała się, że nie może chodzić do ciemni. Zastąpiła to natychmiast malowaniem. Jak poważny i wielki twórca czy twórczyni – „nic nie można wyrzucić, bo zawsze się przyda”. No więc Zosia też nie wyrzucała tych nieudanych prób. Wszystko było gdzieś tam odłożone, „bo się przyda”. Już nie wchodziła do ciemni, o czym mówiłem, ale wyciągała te nieudane próby i jakoś tam próbowała przenicować te fotografie. I jest też wśród nich ta ofiarowana. Tutaj coś, posklejać, tam gdzieś watą wypchać, to jest właśnie o tym: gdzieś tam te flamastry, żeby cały czas coś robić, głowa cały czas pełna fotografii.

Chce się do ostatnich chwil być użytecznym, dać dowód na to, że to życie zostało przepracowane, że to, co się wybrało, na co się zdecydowano, czemu się poświęciło, że to miało sens, że to nie zostało gdzieś tam w połowie. To jest takie małżeństwo na dobre i na złe. Nie można sobie już pozwolić na to, nie można sobie też odpuścić. Zawsze mówiła o tym, dźwięczy mi to w uszach cały czas: „prawda, prawda, prawda, tu musi być prawdziwa opowieść, nie można kłamać”. Nie wiem, bo nie wypadało pytać, ale myślę, że musiała być osobą religijną, mocno wierzącą, w środku być może, nie wiem, ale bardzo często były w rozmowie takie wątki przemijania, zawsze się pojawiały. Taki rodzaj też tego, co robią artyści, co w środku gdzieś w nas jest, ja nie wiem, czy to nie jest rodzaj osławiania śmierci. Trzeba trwać na posterunku do końca, nie można

sztuki i obrzędów ludowych, laureat kilkudziesięciu festiwali, członek Grupy „Zero-61” oraz formacji Warsztat Formy Filmowej (WFF) – awangardowej i artystycznej w Szkole Filmowej w Łodzi.

zawieść, bo ludzie przychodzą. To były zawsze rozmowy szczere, co na obrazku, to było to samo w środku. Ona nam wszystkim dodała przecież energii, dała kapitalne świadectwo takiego trwania, sensu. A teraz proszę: siedzimy i rozmawiamy, przywołujemy Zosię, a ile to lat temu już się zdarzyło. Przecież jej już nie ma, a mimo to cały czas gdzieś tam jest. To jest coś fantastycznego. Ona nas fantastycznie tym zaraziła i zainfekowała tak, że to jest taka jedna cudowna opowieść.

Ona miała właśnie coś takiego cudownego. Nieraz ze studentami o tym rozmawiam: jak to jest, że ktoś podchodzi z szerokim kątem 35, 20 czy 8 mm, podchodzi, pół metra, w sytuacjach gdzieś w dzielnicy portowej, podchodzi, robi fotografię i odchodzi. Gdzie nieraz jest strach, gdzie nie ma rozmów o pozwolenie. Ten fotografujący ma w sobie taki dar, siłę albo siłę przekonywania bez słów, może coś jest w twarzy, może w ruchach – podchodzi, fotografuje i odchodzi. Nie trzeba znać języków, obyczajów itd. I Zosia to miała. Może to dobro wypływa, ona była bardzo dobrym człowiekiem. Choć była apodyktyczna, nieraz stanowcza, ale miała prawo. Mieliśmy szczęście, że była tu u nas w domu. I zaraz mnóstwo pytań, wszystko zaczęło się inaczej kręcić, mimo już tak zaawansowanego wieku. To był początek lat 90., to były dwie, trzy wizyty, od razu się wszystko jakoś inaczej kręciło. Wokół niej była... mimo że schorowana, przygarbiona, to była to osoba, przy której zaraz coś się działo. To było fantastyczne. Ta emanacja tej siły, radości. Była taką chodzącą pochwałą życia.

Ona fotografowała tych ludzi. To jest właśnie człowiek, to jest o człowieku. Wnętrze domu jest tylko wnętrzem, jest *dopełnieniem*... Kiedyś było tak, a to tak. A teraz tak nie ma, bo teraz jest tak. Tam są ludzie, to nieprawdopodobne. Zosi przede wszystkim chodziło o człowieka. Ich nie ma...

Dla niej na pierwszym miejscu był człowiek. To mi się wydawało i wydaje oczywiste, ale to ma być człowiek. To są słowa Zosi, że bez człowieka nie ma fotografii. A to, co się teraz dzieje, to niby tworzymy... Opowieść o człowieku tak wygląda, że jest, tylko, że tam nie ma człowieka w środku, prawda? I sobie dopowiadamy: bo to człowiek wymyślił, zrobił, skonstruował, wybudował, więc to jest o człowieku. Nie do końca. Wykonać portret: podejść, porozmawiać, w jakiś sposób namówić. To jest zapomniana historia, ta lekcja Zosi trochę robi się już krótka, jeżeli na to tak spojrzymy. Może dla nas, którzy ją znaliśmy, albo z niej czerpaliśmy i czerpiemy, ta lekcja istnieje... Gdyby jednak tak spojrzeć naprawdę na to bardzo krytycznie, to... ja nie wiem, czy młodzi dużo czerpią z tej lekcji Zosi Rydet. U niej przede wszystkim był człowiek i była opowieść o człowieku.

Mieszkanie znajdowało się w kamienicy, która zresztą stoi do dziś nad takim kanałem płynącym przez samo centrum. Chyba były dwie lub trzy takie kamienice, duże i przedwojenne, i wiem, że z wejścia na wprost była kuchnia, po lewej stronie była ciemnia, był pokój stołowy i dalej sypialnia. Jak to przed wojną, okazałe mieszkanie. I okna wychodziły właśnie na ulicę dość ruchliwą i był ten kanał po drugiej stronie, ale mimo że w centrum, to było ciche mieszkanie. Bardzo miłe, sympatyczne, no i oczywiście to kotłujące się wewnątrz...

Taką bliską i zaufaną osobą była oczywiście śp. Urszula Czarторыska¹⁷, którą bardzo ceniła, jej słowo, opinie i na pewno jako człowieka. To były bardzo zażyłe i świetne kontakty. I bardzo dobre kontakty z Jurkiem Lewczyńskim. Choć podejrzewam, że od czasu do czasu na tym zawodowym, artystycznym gruncie bywało, że mówiła: „Bo Jurek nie ma racji, bo mu się to podoba, a mnie się to nie podoba i Jurek nie ma racji!”

To niby tak wygląda, że to jest takie, ot tak zrobione. Ona była tak rzetelna, ona była tak precyzyjna, robiła tyle prób... Ja gdzieś tutaj mam, 18x24 cm po obcięciu, fotografię z serii *Zapisu socjologicznego*, i to jest maskowane, bo przecież to trzeba było cudu dokonać, żeby... 40x50 cm, to można sobie maskować... Gdy jednak to było robione w większości na tym MP27 400 ASA¹⁸, wywołane, z tym fleszem poszło po oczach, gdzieś to się tam poodbijało od tych kafelków, od tych obrazków... Ja to próbowałem zrobić, ale za mało cierpliwości. Miała te szabloniki powycinane, te różne kółka, kółeczka, i to tam maskowała. Na takim dużym formacie to jeszcze można się pobawić, ale takie 18x24 cm to koszmar. Bo tu trzeba odjąć, tu trzeba dodać; robiła to po prostu genialnie. Przecież ona setki, tysiące tego zrobiła. To była anielska cierpliwość. Tam naprawdę nie było żadnej lipy, to było zrobione genialnie, fantastycznie.

Przypominam sobie jeszcze taką historię, też francuską: zdarzyło się tak, że po tej wystawie we Francji przyjeżdżamy tam ponownie i jest wystawa z tego, co zrobiliśmy wtedy – *Douchy Mon Amour*. I ten tytuł był specjalnie zrobiony dla Zosi. Pierre Devin powiedział, że tak będzie, bo Zosia się tam czuła przewspaniale, cudownie i fantastycznie... I stamtąd pojechała chyba do Niemiec, ponieważ tam była wystawa, w której uczestniczyła Natalia Lach-Lachowicz¹⁹, Anna Beata

17 Urszula Czarторыska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce współczesnej, w tym w fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, kierownik Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

18 Negatyw czarno-biały o czułości 21 DIN, produkowany przez ORWO – zakłady fotochemiczne w Niemieckiej Republice Demokratycznej.

19 Natalia LL (ur. 1937), wybitna postać polskiej sztuki współczesnej, artystka multimedialna,

Bohdziewicz i Zosia; była tam jakaś duża ich wystawa. Chcę powiedzieć o tym, że już wtedy we Francji Zosia miała małoobrazkowego Olympusa. Ten Olympus²⁰ został jakoś tak... To nie było wtedy tak bardzo popularne, ale w ZPAF-ie był jakiś sklepik, możliwości były... Wiem, że Paweł Pierściński przyczynił się, jakimś prezesem był wtedy czy wcześniej ZPAF-u, i umożliwił Zosi zakup Olympusa, takiego już małoobrazkowego. I Zosia tym fotografowała. I pamiętam doskonale Pierre'a Devina, dyrektora tego Centrum, który znał doskonale jej prace, bo przecież dokonał zakupu *Zapisu socjologicznego*, i wiedział, że to było robione flektogonem 20 mm²¹, chyba to do Praktici²² było założone, jeśli dobrze pamiętam. To był szeroki kąt. No i jeden flesz, taki po oczach, a Zosia gdzieś tam z drugim fleszem, coś próbowała. Pamiętam, jak ręce składał i mówił: „Zosiu, proszę, rób, fotografuj, tą lampą, szerokim kątem, tak po oczach, żeby to takie kontrastowe, nic nie zmieniaj” i właśnie Zofia Rydet tą lampą po oczach.

WOJCIECH PRAŻMOWSKI (ur. 1949), fotograf, od 1977 r. należy do Związku Polskich Artystów Fotografików. W 1968 r. ukończył Technikum Leśne w Brynku, a w 1975 r. Skole Vytvarne Fotografie w Brnie. Brał udział w blisko 350 wystawach w kraju i za granicą. Prace w zbiorach muzealnych, m.in. w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku. W 2010 roku otrzymał tytuł profesora sztuk filmowych, wykłada w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

uprawia fotografię, grafikę i malarstwo, a także *performance*, wideo, instalacje, prace często bliskie konceptualizmowi, współzałożycielka Galerii i Grupy PERMAFO, najważniejszego ośrodka fotomedializmu.

20 Olympus – rodzina modeli japońskich aparatów małoobrazkowych typu single-lens reflex (SLR) 35 mm, film perforowany, klatka 24x36 mm.

21 Flektogon 20/4,0 – szerokokątny obiektyw o ogniskowej 20 mm, do rodzin aparatów Praktica i Exakta, produkowany w Niemieckiej Republice Demokratycznej.

22 Praktica – rodzina modeli aparatów małoobrazkowych produkowanych w Niemieckiej Republice Demokratycznej typu single-lens reflex (SLR) 35 mm, film perforowany, klatka 24x36 mm.

TAK WIELE DLA POLSKIEJ FOTOGRAFII...

Rozmowa zarejestrowana 24 maja 2017 w Muzeum w Gliwicach

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Józwiak – K.J.

Od lat zajmuję się kulturą śląską, jej środowiskami. Zawsze interesowała mnie śladowość Gliwic, że stanowią one potencjał umysłowy i twórczy, i że jest to jeden z tygli, bo na Śląsku trzeba mówić o wielu tyglach: o tyglu operowym, który jest w Bytomiu, o tyglu fotograficznym, który jest tutaj dokumentowany, zresztą przepięknie, obecnością takich ludzi jak Jerzy Lewczyński¹, Zofia Rydet, ale i następnych pokoleń. Pracując całe lata w telewizji w Katowicach, byłem związany z tego typu tematyką, która mnie osobiście interesowała.

Wracając do Zofii Rydel, fotografia w jej wykonaniu zaczęła mnie bardzo frapować. Sięgnąłem po przepiękny wstęp do jej albumu pióra Pani Józefy Hennelowej²; to są dziś druki o unikatowej randze i wartości, także ze względu na ich osadzenie w historycznych ramach dokonujących się wówczas społecznych transformacji. A później doszło do ogromnie sympatycznych rozmów poprzedzających filmowanie. To, co mówiła i co udało mi się uchwycić w kamerze, jej sposób otwierania się na ludzi: otwierała tak nie tylko ludzi stanowiących przedmiot jej zainteresowań artystycznych, fotograficznych, ale wszystkich. Ja też się na Panią Zofię otworzyłem i to otwarcie w zasadzie trwa do dzisiaj. A niedługo będzie dwudziesta rocznica jej śmierci. Nie lubię nadużywania słów typu „pierwsza dama”, „dama”, ale proszę mi wierzyć, w moim i nie tylko moim przekonaniu i ocenie nie ma innej takiej twórczyni, która by zrobiła tak wiele dla polskiej fotografii, dokumentalnej i artystycznej, przenoszenia materii realistycznej;

1 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF (Związek Polskich Artystów Fotografików), otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP* (Artiste de la Federation Internationale de l'Art Photographique). Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

2 Józefa Maria Hennelowa (ur. 1925), dziennikarka, publicystka, felietonistka, związana z „Tygodnikiem Powszechnym”, autorka książek i wielu przekładów.

te jej cudowne kolaże, wycinanki, co złożyło się na pojęcie „Zofia Rydet”. Towarzyszyła mi świadomość, że to, co się tu dokonuje, w śląskim środowisku twórczym, w zasadzie chyba nie jest dostrzegane na zewnątrz. Później przyszedły jakieś lepsze czasy. Nie mówię już o tych kilku dyżurnych osobach z kręgu historyków sztuki, jak Pani Urszula Czartoryska³, zresztą o tym pisałem.

Jest tutaj taki fotografik Stanisław Michalski⁴, górnik z zawodu, którego Pani Zofia odkryła, wynalazła, który przez szereg lat, na pewnym etapie był jej pomocny, współpracował z nią, który sam ma zresztą swoje dokonania, jest sponsorowany, bodajże, przez jakieś amerykańskie i japońskie firmy, a równocześnie dużo robił i robi w Czeladzi. I myśmy, w nawiązaniu do 10. rocznicy zgonu Zofii, w 2008 roku zrobili w Czeladzi takie wydarzenie. I tam właśnie prezentowane były filmy Zofii Rydet, bardzo ciepło mówił na tym wernisażu Jerzy Lewczyński, było sporo osób. I nagle w Czeladzi, w poprzemysłowych wnętrzach, w jakiejś poprzemysłowej hali, te filmy o niej i ten głos Zofii Rydet zaczął brzmieć wielowarstwowo, jakoś to się tak zinstrumentalizowało i miało jakiś taki piękny wydźwięk.

Młodzi ludzie, z wielkim zainteresowaniem na to patrzyłem, nie traktując dorobku twórczego Zofii Rydet, jako jakichś staroci, muzealnego obiektu, tylko odbierają je z żywym zainteresowaniem.

Równocześnie Rydet jest kimś, kto udowadnia, czym jest upór, pasja, co to znaczy możliwość przełamywania siebie. Z tego, co wiem, z tych zwierzeń, które mi parę razy przekazywała, przełamywania nawet swoich psychicznych zapaści po to, by wychodzić później z tymi aparatami z tą Leicą⁵, to brzmi nieprawdopodobnie dla młodego pokolenia fotografików, i osiągać to, co składa się na jej twórczość.

Osobiście ujęło mnie to, że Pani Zofia nie była od teoretyzowania, a od przelewania swoich poglądów i materii estetycznych w żywy obiekt. Są osoby,

3 Urszula Czartoryska (1934–1998), historyk i teoretyk sztuki, specjalizowała się w sztuce współczesnej, w tym w fotografii, autorka licznych publikacji związanych z tym obszarem, kierownik Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

4 Stanisław Michalski (ur. 1948), członek ZPAF, aktywny działacz okręgu dolnośląskiego. Uprawia fotografię portretową, pejzażową oraz dokumentalną (reportażową), autor i kurator licznych wystaw.

5 Leica – (od Leitz Camera) rodzina modeli aparatów fotograficznych, od 1913 roku amatorskich, a od 1925 roku, po zastosowaniu taśmy kinematograficznej 35 mm, półprofesjonalnych, reporterskich. Prosta konstrukcja – jednoobiektywowa, bez lustra tylko z optycznym celownikiem zapewniła lekkość i małe gabaryty. W dostępnych materiałach historycznych nie ma potwierdzenia, że Zofia Rydet używała tego modelu.

które mają dużo do powiedzenia teoretycznie, ale jeżeli przychodzi do zmierzenia się z materiają planu twórczego, to jest tego niewiele.

Tutaj niedaleko mieszkała Pani Zofia, w starym budownictwie, całe ściany wypełnione obrazami, kolażami, jej pracami, bibelotami różnymi, ukochanymi rzeczami, których było sporo... Była także specjalistką w suszeniu kwiatów, też ładnie o tym mówi; gdzieś posiadała swoją recepturę, jak żywe kwiaty w stanie zasuszonym dalej prezentować. Żyła bardzo skromnie, w sensie wyposażenia, żyła sobą, swoją pracownią, to nie były salony, to był, jeśli dobrze pamiętam, pokój z kuchnią, na pewno nie więcej niż dwa pokoje, w starym budownictwie. Przede wszystkim ten jeden duży pokój, w którym było wszystko. Ten tapczan z bordową zasłoną, dużo zegarów, bibelotów, portret kuzyna, taki przystojniak z wąsikiem.

Żyła duchem, rozmowami. Mnie interesowało, jak ona się zachowywała na wernisażu, jak rozmawiała z ludźmi, gdy podchodzili po autograf w katalogu, który był wtedy wydany w ratuszu, bo to większa celebra była, ustawiała się kolejka. Pani Zofia była taka bardzo otwarta, bardzo szczerą, już wtedy z tym swoim charakterystycznym przygarbieniem, te oczy myślące, takie wesołe, ta intonacja, lekko z przymrużeniem oka, bardzo ciekawa postać. Teraz, gdy o tym mówię, to tak, jakbym miał ją przed sobą i sytuacja się odwróciła, jakby na moim miejscu była Pani Zofia, a ja tam, gdzie są Panowie.

To nie była kokieteria, ale taki sposób bycia. Są ludzie, którzy mają taki fluid. Może sobie to też i wypracowała, bo przecież miała swoją technikę wchodzenia. Miała klucz, którym otwierała drzwi do mieszkań, ale chyba i do ludzkich serc. Była bardzo wdzięcznym rozmówcą, to nie było na zasadzie ping-ponga, pytanie-odpowiedź. Szyło się długą frazą. To zresztą widać na filmach, jak one są montowane, że ta kropka jest wyraźnie postawiona, że nie w połowie zdania. Była bardzo wdzięczną rozmówczynią. Ja to w telewizji widziałem, żeby nie za długo, żeby ta kropka była wyraźna u osoby, która mówi... To była ogromna przyjemność, ogromna frajda.

WIESŁAW GŁOWACZ (ur. 1933), publicysta, reportażysta, scenarzysta, w latach 1960–1964 kierownik literacki Teatru im. St. Żeromskiego w Kielcach; realizator filmów dokumentalnych poświęconych artystom oraz osobom związanym z działalnością społeczną Śląska, Zofii Rydet, Antoniemu Toborowiczowi, Georgijowi Safronowowi, Wilhelmowi Szewczykowi, Ewie Chojeckiej, Ewie von Tiele-Winckler i innym, a także problemom relacji ekumenicznych. Autor cykli programowych prezentowanych na antenie Telewizji Polskiej, Oddział w Katowicach i TV Polonia, m.in. *Krajobraz z książkami*; *Duże sprawy małych muzeów*. W latach 90. zrealizował dla TV Katowice cykl programów telewizyjnych pt. *Beskidzkie ścieżki poetyckie*, prezentujący sylwetki pisarzy, m.in. Wincentego Pola, Marii Konopnickiej, Jana Izydora Sztaudyngera. Laureat Nagrody im. Karola Miarki (2001) oraz Nagrody Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego „Róża Lutra” (2007), przyznawanej za wkład w działalność ekumeniczną.

Bogusław Saucha, Krystyna Twardowska-Saucha

UCZYŁA NAS PATRZEĆ...

Rozmowa zarejestrowana 18 lipca 2017 w domu Państwa Sauchów, sąsiadów Z. Rydet w Gliwicach

Rozmawiali: Tomasz Ferenc – T.F., Karol Józwiak – K.J.

BOGUSŁAW SAUCHA: Jestem prawnikiem, adwokatem, radcą prawnym. Wtedy byłem radcą prawnym i na uniwersytecie trzeba było kogoś obznajomionego z przepisami, by pomóc w organizacji nowej instytucji.

Zofia Rydet przechodziła dosyć trudny okres w swoim życiu tuż po wojnie. Urodzona w bogatej i ciekawej rodzinie adwokatów; jej ojciec był też pułkownikiem legionów, a w pewnym okresie członkiem Sądu Najwyższego, potem wrócił do palestry. Ze względu na okres wojenny straciła narzeczonego, została sama. Potem ten okres powojenny, kiedy najpierw wraz z bratem przyjechała do Rabki, a później do Bytomia. Mieszkała też krótko na Ziemiach Zachodnich, gdzie była współwłaścicielem domu towarowego w Kłodzku. Później wróciła do Bytomia. Ponieważ jednak mieszkanie w Bytomiu przekazała swojej bratanicy, ostatecznie przenieśli się do Gliwic. I tu, na obecnym placu Piłsudskiego, były duże mieszkania budowane jeszcze przez Niemców pod koniec lat 30., które miały po dwieście lub więcej metrów kwadratowych. Jeden z lekarzy odstąpił jej największy pokój w tym mieszkaniu. Ten największy pokój musiał mieć co najmniej czterdzieści metrów kwadratowych. Ona z tego pokoju wygospodarowała sobie dwa pokoiki, kuchenkę, łazienkę i małą ciemną, pracownię. I mieszkała tu nad Kłodnicą, na Wybrzeżu Wojska Polskiego. Ja tam często do nich wpadałem. To było miejsce, gdzie spotykali się członkowie Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego z Jurkiem Lewczyńskim¹ na czele, ale był też Pan Władysław Jasieński². Na trzecim piętrze w tej samej klatce

1 Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotografik, członek ZPAF (Związek Polskich Artystów Fotografików), otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP* (*Artiste de la Federation Internationale de l'Art Photographique*). Autor koncepcji archeologii fotografii, krytyk i publicysta. Wybitna postać polskiej fotografii współczesnej.

2 Władysław Jasieński (1921–2010), fotografik, członek ZPAF, otrzymał honorowy tytuł *Artiste FIAP*,

mieszkał Michał Sowiński³, były członek GTF-u⁴. I to było takie miejsce, gdzie wszyscy ci dżentelmeni wpadali i odbywały się nieustające dyskusje na temat fotografii, twórczości, różnych pomysłów. Spotkania zwykle przedłużały się do późnych godzin wieczornych przy jakiejś lampce wina i herbacie. A ja miałem na tym samym podwórku taras i gdy często wracałem z pracy, to po wprowadzeniu samochodu do garażu też wpadałem do Zosi. I to było takie miejsce, że każdy z zaprzyjaźnionych o każdej porze do niej wpadał. Były momenty, że była troszkę zniecierpliwiona, bo przeszkadzaliśmy jej pracować w ciemni. Ona w tej ciemni pracowała sama. Ja nawet oferowałem jej swoje usługi, bo ta techniczna strona fotografii była mi dobrze znana, mogłem więc to robić i chciałem jej w tym pomóc, ale ona wołała to wszystko sama robić: musiała odpowiednie rejon-y zdjęcia doświetlić osobno⁵, by było takie, jak sobie wyobrażała. Te dyskusje wyglądały dość szczególnie, bo panowie, co jest taką naszą wadą, traktują kobiety w tym zawodzie trochę protekcyjnie. Zdarzało się, że ci dżentelmeni wymienieni wcześniej mówili: „Aaa, Zosiu, bo ty nie wiesz nawet, jak to jest zrobione...”. Ona się nie znała na konstrukcji aparatu. Korzystała z podpowiedzi tych kolegów, ale wiedziała, co najważniejsze: w którym momencie nacisnąć spust migawki i jak skadować ujęcie. Miała genialny instynkt, zmysł, podziwiałem to u niej. Patrzyłem na plan, który ona fotografuje, i zupełnie inaczej go widziałem, nie widziałem tego, co ona widziała. I gdy obejrzałem zdjęcie, które ona zrobiła, to byłem zaszokowany, bo wcześniej widziałem to zupełnie inaczej. O wiele gorzej, mimo że, jak powiedziałem, ona nie była tytanem techniki. Gdybyśmy zaczęli analizować, to technicznie niektóre jej zdjęcia nie były doskonałe, ale ona miała pomysł, to co mają najlepsi fotografowie: umiejętność zrobienia zdjęcia w odpowiednim momencie.

Zosia była człowiekiem dosyć schorowanym, miała chorobę kręgosłupa i pewne ograniczenia ruchomości. Jednak ta przypadłość zupełnie nie powstrzymywała jej przed eskapadami. Przechodziła różne okresy, była zainteresowana różną tematyką, ale zaczął się u niej czas, kiedy usiłowała zatrzymać w kadrze stare

posiada bogaty dorobek wystawienniczy, w tym zagraniczny, interesował się fotograficznymi technikami specjalnymi.

3 Michał Sowiński (1934–2009), fotografik członek ZPAF, autor i uczestnik wielu wystaw fotograficznych indywidualnych i zbiorowych, w tym międzynarodowych, tematyką odrębną była fotografia aktu, uhonorowany tytułem *Artiste FIAP*.

4 Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne.

5 W procesie wykonywania pozytywów, niektóre fragmenty obrazu wymagają silniejszego (czasem słabszego) światła kopiowania rekompensującego zbyt duży kontrast negatywu.

chałupy ludzi żyjących jeszcze według rytmu i wyobrażeń przedwojennych. Jeździła po okolicznych wsiach gliwickich, ale jeździła albo z którymś ze studentów, których miała wianuszek dookoła, albo z jakąś koleżanką. Wsiadała w autobus, aparaty, jak panowie pamiętacie, były wtedy duże i ciężkie. Ona w tym okresie operowała takim Pentaxem⁶ sześć na sześć, lustrzanką, z dużymi ciężkimi obiektywami, i to na pewno był problem. Po terenie gliwickim z nią nie jeździłem, ale jeździli młodzi. Ja zacząłem z nią jeździć dopiero od momentu, kiedy mój syn, mając dwa, trzy lata, jako typowe śląskie dziecko zaczął bardzo chorować. Miał częste anginy, infekcje itd., i lekarz pediatra, pod którego opieką był Wojtek, zasugerowała leczenie klimatyczne i zmianę otoczenia. W tym okresie Śląsk to była jedna komora toksykologiczna. Zanieczyszczenie powietrza tu było kosmiczne. I Zosia, ponieważ mieszkała wtedy w Rabce, do spółki z bratem Tadeuszem miała w Rabce dom, zaproponowała, że znajdzie nam odpowiedni pensjonat w Rabce, żebyśmy mogli z synem wyjeżdżać. I faktycznie, dwa, trzy razy do roku, najdłużej jak nam się udawało, ale była to i zima, i lato, wyjeżdżaliśmy do Rabki. Zosia dojeżdżała albo przyjeżdżała razem z nami i zaczynały się eskapady na Spisz, Orawę, Podhale, które ona знаła doskonale, bo tam jeździła dużo wcześniej. Dzięki niej razem z żoną i synem poznawaliśmy te tereny i tych ludzi. To już był okres, kiedy ona myślała o tym zapisie socjologicznym, miała koncepcję. Najpierw zaczynała fotografować ludzi w ich starych domach, potem zauważyła, że w każdym z tych domów jest portret papieża i z tego prawdopodobnie powstał album *Obecność*⁷. A później doszła do wniosku, że tego za jakiś czas na pewno nie będzie, że warto to udokumentować i wpadła na pomysł, że mogłaby te zdjęcia przekazać papieżowi, jako taki „zapis socjologiczny” Polski. A z drugiej strony takie wyjaśnienie było dla niej rozwiązaniem praktycznym, bo to był klucz do serc tych ludzi, do których domów chciała wejść. Niektórzy nie chcieli, by robiła zdjęcia, głównie na wsiach, biedna gospodyni w fartuchu, na bosaka, bo wyszła akurat z chlewiska, zupełnie nie chciała, by robić jej zdjęcia. Gdy jednak Zosia powiedziała, że robi to dla papieża, to w tym momencie otwierały się wszystkie drzwi i ludzie tak jak stali, siadali w centrum izby, bo taka była koncepcja, żeby usiąść w centrum swojego otoczenia i patrzeć w kamerę, i robiła zdjęcie. Dzięki tym podróżom dobrze poznaliśmy i Spisz, i Orawę, i Podhale, i część Zakopanego.

6 Pentax – półprofesjonalny, aparat średnioformatowy typu „single-lens reflex (SLR)” na błony zwojowe szerokości 6 cm, klatki kwadratowe 6x6 cm, poziomo ułożone wzdłuż taśmy.

7 Album *Obecność* ukazał się w 1988, z tekstem Józefy Hennelowej (ur. 1925, dziennikarka, publicystka).

Mieliśmy to szczęście, że spotkaliśmy wtedy Hasiora⁸. Ona go dobrze знаła i wydaje się, że były między nimi przepływy jakichś koncepcji, rozmawiali ze sobą. Poznaliśmy też innych twórców z tych terenów, więc dla nas te wycieczki to była niesamowita przygoda. Do końca życia będę wspominał te wyjazdy i cieszę się, że mój syn będzie to wspominał, bo będąc tam kilkuletnim chłopcem, był wtedy świadkiem i wszystko dziś pamięta. Z tego powodu, że przez dłuższy czas mieszkała w Rabce, Podhale było częstym tematem w jej twórczości. Ona bardzo dużo jeździła. Miała też taką swoją przyjaciółkę, Panią Krystynę Łyczywek⁹, również członkinię Związku Artystów Fotografików Polskich, żonę wziętego adwokata, chyba ze Szczecina. Zdaje się, że one mocno się przyjaźniły i jeździły razem w te dalsze tereny: po Lubelszczyźnie, Białostockiem.

Miałem okazję poznać brata Pani Zofii, to był bardzo ciekawy człowiek, który chyba spowodował, że Zosia zainteresowała się fotografią. Widziałem jego świetne zdjęcia z Huculszczyzny, które robił jeszcze przed wojną. A potem Zosia mi opowiadała, że w okresie okupacji ta pasja pozwalała im przeżyć dzięki produkcji widokówek. To był pan z artystycznym podejściem, pasjonat. Pracował chyba jako regionalny dyrektor Cepelii¹⁰ w Rabce. Organizował pracownie, opiekował się tymi twórcami i do końca życia w centrum Rabki prowadził sklep filatelistyczny. Te zdjęcia z Huculszczyzny były doskonałe. Zresztą Zosia, jak mi mówiła, po zdaniu matury chciała pójść na akademię malarską, ale rodzice, a szczególnie ojciec nie pozwolił, ponieważ uważał, że to nie jest praktyczny zawód dla kobiety. Skierowano ją do instytutu dla panien z dobrego domu pod Lwowem, gdzie uczyła się chyba dwa czy trzy lata zasad gospodarstwa domowego. Jednak to spojrzenie artystyczne w Zosi tkwiło i to było u nich chyba coś rodzinnego.

Z tego względu, że nie miała własnej rodziny, była zainteresowana dziećmi obydwu bratanic, bo jej brat miał dwie córki: jedną, Maję, mieszkała w Bytomiu, chyba w mieszkaniu, które poprzednio zajmowała Zosia, a druga w Zakopanem, była żoną bardzo wziętego ginekologa zakopiańskiego albo krakowskiego. Ta

8 Władysław Hasior (1928–1999), polski artysta rzeźbiarz, malarz, scenograf, nawiązywał do surrealizmu, rzeźby abstrakcyjnej, nowego realizmu, wykorzystywał przedmioty gotowe, był pionierem ambalażu.

9 Krystyna Łyczywek (ur. 1920), fotografka, członek honorowy ZPAF, olbrzymi dorobek wystawienniczy, łącznie ponad 300 wystaw indywidualnych i zbiorowych, w tym wiele poza Polską. Uznanie przyniosła jej działalność publicystyczna i krytyczna, jest autorką wielu znaczących publikacji, w tym książek.

10 Przedsiębiorstwo handlowe zajmujące się w latach 70.–80. XX wieku obrotem rynkowym dzieł sztuki ludowej.

z Zakopanego miała dwoje dzieci: syna Bartka, a imienia córki już nie pamiętam. Wiem, że córka wyszła potem za mąż za aktora krakowskiego, Jana Frycza¹¹. Cały czas zawód artystyczny przewijał się więc w ich rodzinie. Bartek był takim ukochanym dzieckiem Zosi, która mieszkając w Rabce, wydaje mi się, że trochę wychowywała Bartka. I Bartek był chyba spadkobiercą Zosi... Pamiętam jego małą córkę, Zosię, pamiętam bardzo miłą żonę Bartka, która była chyba konserwatorem dzieł sztuki.

Muszę Panu powiedzieć, że dla Zosi był to duży problem, ona się tego bała, bo co tu dużo mówić: pod koniec życia jej stan fizyczny był cięższy. Moja żona, która jest lekarzem, opiekowała się nią. Pomagała jej cały czas, monitorowała jej stan zdrowia. Zdawała sobie sprawę, że to się pogarsza, że trzeba będzie odejść. I bała się, że te wszystkie negatywy, jej cała praca – miała różne okresy, robiła kolaże, takie postacie ludzkie – która była trochę w domu pozbierana, wyląduje na śmietniku, że nic z tego nie będzie. Skatalogowanie tego było niemożliwe. Ona się tego bała i chciała, by ktoś się tym zajął, a z drugiej strony nikogo nie chciała do tej ciemni dopuścić, bo to była trochę taka Zosia samosia. Bała się, że jej spadkobiercy, którzy będą zajęci codziennością i tym natłokiem spraw, nie będą mieć czasu i ochoty na skatalogowanie tego. Gdy się zorientowałem, że jest Fundacja i te wszystkie negatywy są uratowane, w momencie, kiedy wyszła ta książka¹², to spadł mi kamień z serca. Przez długie lata miałem nawet pretensje do siebie, że sam jej nie pomogłem. Bałem się jednak, ponieważ uważałem, że nie mam kompetencji do tego, a z drugiej strony ona też jakoś tego nie wymuszała, ale był to problem, który ją na pewno martwił.

Żona zajmowała się Zosią, ja starałem się jej pomóc w sprawach codziennych: pojechać, załatwić. Myśmy w pewnym okresie załatwiali opiekunkę, żeby Zosia miała jakąś pomoc, na dobrą sprawę Zosia była tutaj sama. Mogła liczyć tylko na przyjaciół, sąsiadów. Pomagała trochę żona Michała Sowińskiego, sąsiadka. Pojawiała się też Pani... chyba Bohdziewicz, pamiętam że studiowała fotografię na Uniwersytecie Karola w Pradze. Zosia się nią troszeczkę opiekowała artystycznie, a Pani Bohdziewicz przyjeżdżała i towarzyszyła jej w czasie wyjazdów. Lewczyński sam był już schorowany. Przychodził często, ale nie można było liczyć, by pomagał jej w życiu codziennym. Był też Władysław Jasiński. To było grono

11 Jan Frycz (ur. 1954), aktor filmowy i teatralny, od 1978 roku występował w kilkudziesięciu filmach fabularnych, zdobywca wielu cennych nagród zawodowych.

12 W. Nowicki, *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, tekst i wybór fotografii autor, opracowanie graficzne W. Siemaszkiewicz, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2017.

bardzo bliskich przyjaciół, którzy kłócili się na tematy artystyczne – twórcza różnica zdań. A życie jest brutalne w swoich przejawach codzienności i z tym Zosi było trudno pod koniec życia przy jej schorzeniu, ograniczeniu. Miała niewydolność oddechową, a później ze względu na zniekształcenie kręgosłupa także niewydolność naczyniową... To był smutny okres.

KRYSZYNA TWARDOWSKA-SAUCHA: Miała niewydolność krążeniowo-oddechową, trudności w poruszaniu się, ale to wszystko dzielnie znosiła, adaptowała się do zwiększającej się niewydolności krążenia i oddychania, i właściwie do końca nie stanowiła jakiegoś problemu, w każdym sensie była sprawna.

B.S.: Byłem tam trzy, cztery dni przed śmiercią i raptem się dowiedziałem: zobaczyłem klepsydre... Jak powiedziałem, na tym podwórku miałem garaż i tam często zaglądałem, i to było zaskoczenie dla mnie. Myśmy razem z Zosią spędzali czas. Albo wyjeżdżaliśmy do Rabki, wtedy to był okres, kiedy były urlopy, poza tym Zosia była takim naszym przyjacielem domu, lubiła tu przychodzić, myśmy też to bardzo lubili, poza tym żona przy jej dolegliwościach była lekarzem, który mógł jej pomóc, to było naturalne.

K.T.-S.: To znaczy we wszystkie imieniny, moje i męża, Zosia zawsze była. Gdy były urodziny syna, to Zosia też przychodziła, robiła zdjęcia. Mamy też zdjęcia spotkań rodzinnych. Była bardzo pieczołą i hołubioną osobą, wyróżniała się w towarzystwie, miała dużo do powiedzenia, była ciekawym człowiekiem. Właściwie poznaliśmy się przez męża, bo on się interesował fotografią i chyba stąd ta przyjaźń się wywiązała. A ja raczej temu towarzyszyłam. To nie było tak, że miałyśmy jakieś damskie tajemnice. Wszystko było takie bardzo szczere, naturalne; ona była świetnym kumplem, uczyła nas widzieć. Ona uczyła nas patrzeć na pewne rzeczy. I to było cudowne, bo ona widziała dużo więcej od nas.

B.S.: Byliśmy razem na Orawie, w Chochołowie. Często wyjeżdżaliśmy tutaj poza Gliwice i ona robiła zdjęcia, gdzie nas ustawiała. Miała na przykład taki okres, że osoby fotografowane były w ramie, i to były albo drzwi, albo stare budowle mające prostokątny kształt, w ten sposób fotografowała. Zrobiła mi zdjęcie gdzieś w plenerze, najlepsze zdjęcie, jakie mam. Robiła bardzo dużo zdjęć naszemu synowi. Miała ten okres, w którym fotografowała dzieci. Zaczęła chyba pierwszy raz w czasie swojego wyjazdu do Albanii. Tam zobaczyła te dzieci i one ją ujęły, ta uroda południowych dzieci. Poza tym te ciężkie warunki... I ona się zainteresowała tym małym człowiekiem. Zresztą ja mam jej zdjęcia z dedykacją głównie dla syna. To będzie dla niego niesamowita pamiątka, bo tych zdjęć jest dużo. Jest taki cykl nietypowych zdjęć Zosi, nielicznych prób

robienia zdjęć kolorowych, ale one były nieudane, ona sama twierdziła, że to nie to. I jest jeden cykl zdjęć mojego syna robiony w kolorze, ale na Kodaku¹³. Wtedy przeważnie były filmy ORWO¹⁴, które miały kolory raczej nie z tej ziemi, dlatego ze względu na jakość Zosia je odrzucała. Pamiętam, z których wyjazdów przywoziłem jakiś film Kodaka, Zosia założyła go do swojego aparatu i cały cykl strzeliła Wojtkowi. Wysłałem ten film do Ameryki, tam go wywołano¹⁵ i zrobiono odbitki i to są chyba jedyne kolorowe zdjęcia wykonane przez Zosię.

K.T.-S.: Zosia miała też okres, kiedy robiła stare domy. Myśmy nawet byli zdziwieni, po co ona robi te stare walące się domy, bo człowiek już się nauczył patrzeć na takie widoki, ale fantastycznie wychodziły te zdjęcia. Poza tym wprowadziła nas do swoich znajomych.

B.S.: Kiedyś poświęciła cały dzień, by pójść do Wojtka do szkoły i zrobić cykl zdjęć w klasie. I ja mam pięćdziesiąt zdjęć zrobionych w klasie, gdzie są wszystkie dzieci, pani, Wojtek. Pojechaliśmy oglądać rajd starych samochodów pod Gliwicami, Zosia zafascynowana tymi samochodami, a przy każdym stał Wojtek, oni się polubili...

K.T.-S.: Na przykład była łąka jakichś żółtych kwiatów. To Zosia wsadziła naszego syna w środek tych kwiatów i robiła zdjęcia. To było spontaniczne.

B.S.: Myśmy się uczyli właśnie patrzeć. Ona zawsze znalazła jakiś motyw, płotek, jakieś tło, jakieś stare ciekawe drzewo.

K.T.-S.: Wojtek ma zdjęcie za firanką. Ślicznie to wyszło, nikt z nas nie wpadł na to, by takie zdjęcie zrobić. I ona tak właśnie umiała uchwycić.

B.S.: Do dziś z rozrzewnieniem wspominamy, gdy opowiadała nam historię z Nowego Jorku. Pojechała na wystawę, chyba z Jurkiem Lewczyńskim do Centrum Sztuki Nowoczesnej¹⁶. To była polska wystawa i ona była tam jednym

13 Eastman Kodak Company na początku lat 40. XX wieku wprowadził technologię fotochemicznej rejestracji barwnego obrazu fotograficznego, która zapewniała wysoki poziom definicji obrazu przy znacznej światłoczułości; parametry te możliwe były do uzyskania przy spełnieniu ściśle określonych warunków fizycznych i chemicznych procesów laboratoryjnych. KODACOLOR – negatyw barwny, KODACHROME – diapozytyw barwny.

14 ORWO – znak towarowy utworzony z wyrazów: Original, Wolfen (siedziba firmy w Wolfen – miasto w dawnej Niemieckiej Republice Demokratycznej) we wschodnich Niemczech. Technologia ORWOCOLOR była prostsza i tańsza niż Kodaka i co najważniejsze obróbka możliwa we własnym zakresie przez zaawansowanych fotoamatorów. ORWOCOLOR – negatyw barwny, ORWOCHROME – diapozytyw barwny.

15 Do rodziny barwnych materiałów Kodaka należała także grupa diapozytywów barwnych – ECTACHROME, których obróbka chemiczna była możliwa tylko przez specjalistyczne laboratoria Kodaka, znajdujące się głównie w USA i zaledwie kilka w Europie – m.in. w Wielkiej Brytanii.

16 Wystawa *Fotografia polska 1839–1979* w International Center of Photography, Nowy Jork 1979,

z głównych twórców polskich. Po otwarciu tej wystawy w konsulacie w Nowym Jorku odbył się bankiet. I naturalnie przyjechała po nią do hotelu limuzyna, bo była VIP-em. Siedząc już w tej limuzynie, zauważyła, że jest w bamboszach, tzn. na jednej nodze miała but, a na drugiej pantofel. W konsulacie musiała przejść po takim czerwonym dywanie, ale właściwie oderwała tylko czerwony pompon z tego pantofla i przeszła bez żadnych problemów. Ona miała taką młodzieńczą przekorę, właściwie nie czuło się u niej lat, była rówieśnikiem każdego z nas. To rzadka cecha. A tym bardziej że w starszym wieku mamy tendencję do traktowania innych pobłażliwie, bo my to już starzy i wiemy wszystko. Ona nie, ona była na poziomie każdego.

Z powodu zniekształcenia kręgosłupa miała pochyloną głowę, co sprawiało jej problem i było też sztuką, że z tej pozycji potrafiła robić zdjęcia. Widziała w tym wizjerze to, czego ja nie widziałem. Później, gdy już zaczęła wyjeżdżać za granicę, kupiła jakąś małą Minoltę, którą można było schować do torebki. Ten pierwszy aparat, który miała, to była duża lustrzanka, ważąca chyba z półtora kilograma, do tego jeden, dwa obiektywy. Później robiła już na japońskim sprzęcie, ale cały *Zapis socjologiczny* jeszcze na lustrzance, 36x24, czyli leicowskim formacie¹⁷. Dosyć ciężki aparat. Ona to robiła jednym obiektywem. To był obiektyw chyba o ogniskowej 19 mm¹⁸, czyli prawie rybie oko, bardzo szerokokątny, i tego już nie mogła zmienić. Wszystkie towarzyskie zdjęcia robiła już małym, poręcznym aparatem.

Ona najpierw była zainteresowana starymi budynkami, starymi ludźmi. Był okres fascynacji starymi ludźmi, a równocześnie także okres kolaży. Ich częstą bohaterką była jej bratanica, matka Bartka, piękna blondynka. Później na powrót zaczęła się interesować wsią, starymi ludźmi ze wsi w starych budynkach. Dostrzegała, że my kształtujemy swoje otoczenie, ale ono oddziałuje też i na nas. I później wraz z pragnieniem zatrzymania tej Polski, jaka jest w tej

później przeniesiona do Museum of Contemporary Art, Chicago. W 1992 roku odbyła się wystawa *More Than One Photography: Works since 1980 from the Collection* w MoMA (Museum of Modern Art) w Nowym Jorku.

17 Leica (od Leitz Camera) – rodzina modeli aparatów fotograficznych, najpierw od 1913 roku amatorskich, potem, od 1925 roku, po zastosowaniu perforowanej taśmy kinematograficznej 35 mm, półprofesjonalnych reporterskich. Prosta konstrukcja – jednoobiektywowa, bez lustra tylko z optycznym celownikiem zapewniła lekkość i małe gabaryty. W dostępnych materiałach historycznych nie ma potwierdzenia, że Zofia Rydet używała tego modelu.

18 Był to obiektyw Nikkor 20/2,8 do aparatu Nikon FM2, półprofesjonalnego, aparatu małoobrazkowego typu „single-lens reflex (SLR)”, 35 mm film perforowany, 24x36 mm klatki poziome. Gabaryty i ciężar tego aparatu były znacznie większe niż modelu Leica.

chwili i w połączeniu z obecnością papieża doszła do pomysłu zrobienia tego zapisu. Ona zdawała sobie chyba sprawę, że z punktu widzenia metodologii socjologicznej to nie jest klasyczny „zapis socjologiczny”, ale traktowała ten cykl jako zapisanie rzeczywistości, która na jej oczach bardzo się przecież zmieniała. Pamiętam, w 1980 roku..., mam nawet zdjęcia Wojtka podpisane „lipiec 1980 r.”, ona po tych zdjęciach pojechała na urlop nad morze. Sierpień zastał ją nad morzem, w Gdańsku. I ona ten sierpień bardzo mocno przeżyła. Wróciła tutaj we wrześniu i przez długi czas opowiadała zafascynowana, jak bardzo zmieniło się społeczeństwo, jak raptem zapanowała życzliwość między ludźmi. Bliźni przestał być konkurentem, naszym wrogiem do dóbr w kolejce, które moglibyśmy dostać, a on je przed nami kupił. Ona zauważyła tę zmianę. A później był okres stanu wojennego, okres bojkotu, gdy władza próbowała nas przekupić, indywidualne wystawy... Ona cały czas mówiła, że nie może, że może tylko wystawić w kościele. Ten okres był bardzo trudny dla niej, ponieważ miała cały szereg kuszących propozycji, kuszących dla artysty, a z drugiej strony zdawała sobie sprawę, że ten bojkot nie może być przerwany. I nie chciała go przerwać. Nie miała cienia wątpliwości, że nie może przyjąć tych propozycji, co też świadczy o niej, że była bardzo konsekwentna w tym, co robiła.

Tematy polityczne pojawiały się na co dzień w naszych rozmowach. Ja też pochodzę ze Wschodu i moja żona też; my jesteśmy ludźmi z okolic Stanisławowa, Lwowa – to są nasze tereny. Ze Związkiem Radzieckim zetknęliśmy się dużo wcześniej niż mieszkańcy centralnej Polski, wiedzieliśmy, do czego ten system jest zdolny. I mieliśmy do siebie zaufanie, rozmawialiśmy więc bez żadnych barier. K.T.-S.: Nie przypominam sobie, żeby te dyskusje polityczne były jakoś gorące czy natarczywe. Zdawaliśmy sobie sprawę, że trzeba żyć w tych warunkach, jakie są, że nie mamy wpływu i nie zmienimy tego, że po prostu musimy żyć.

B.S.: Tak, ona taka była, ona widziała wszystko, wiedziała, gdzie jest prawda, jaka jest prawda. A to, że była świadkiem tworzenia się „Solidarności”, strajku w Stoczni Gdańskiej, to było dla niej niesamowite przeżycie, wróciła zafascynowana.

K.T.-S.: Ale nie ma zdjęć z tego okresu...

B.S.: Ja nie widziałem. Była zafascynowana właśnie przemianą społeczną, stosunków międzyludzkich, tą życzliwością.

K.T.-S.: Nie wiem, czy to znalazło odzwierciedlenie w zdjęciach, chyba nie.

B.S.: Ona nie korzystała specjalnie z przywilejów, za które trzeba by płacić przekonaniem czy czymkolwiek. Absolutnie była od tego daleka. Całe jej życie to było radzenie sobie samej. Ja może o tyle mogłem jej w tym wszystkim pomóc,

że dłużej pracowała na Politechnice, kiedy też tam pracowałem. Wiedziałem, że jej emerytura będzie niewielka, ponieważ jako członkowie Związku Artystów Fotografików oni płacili bardzo małe składki i te emerytury były szalenie małe. Dobrze, że pracowała na Politechnice, bo to się liczyło... Dlatego zależało mi na tym, by pracowała tam jak najdłużej. Tym bardziej że bardzo dobrze uczyła tych studentów właśnie patrzeć. Patrzeć przez ten wizjer.

K.T.-S.: Nie mając właściwie wykształcenia w tej dziedzinie.

B.S.: Gdy przyszedłem w 1975 roku, ona pracowała chyba gdzieś około ośmiu, dziesięciu lat wcześniej przede mną. Jeszcze dwa lata mogliśmy ją „przeciągnąć” poza wiek emerytalny, czyli ona odeszła chyba w 1977 na emeryturę. Ale cały czas radziła sobie finansowo, miała chyba jakiegoś agenta w Niemczech, który sprzedawał zdjęcia i podejrzewam, że dawał jej groszowe tantiemy, bo wtedy myśmy wszyscy pracowali „za dwadzieścia dolarów” – tak przeliczała się wtedy przeciętna pensja. I ona zbierała te pieniądze, te dolary, które dostała za jakieś zdjęcia, żeby wyjechać, kupić jakiś aparat, filmy i gdy już później wyjeżdżała, to nie sama, najczęściej z Jurkiem Lewczyńskim. Wyjeżdżała oficjalnie albo na prywatne wycieczki z bratanicą z Bytomia.

Wszystko trzeba było kupić, duże formaty, na których ona robiła. To nie były polskie papiery z Fotonu, tylko najczęściej niemieckie, dawna Agfa czy coś takiego, bo chodziło o kontrast, ziarno i inne kwestie techniczne. Jej wydatki były więc duże. Wiem, że dostała kiedyś niewielkie stypendium miasta Gliwic, miała też chyba jakieś stypendium z Ministerstwa, ale to był rząd, podejrzewam, chyba pięćset złotych, nie więcej.

Te makiety robiła w domu, to była katorżnicza praca, ponieważ trzeba było robić zdjęcia powiększane, trzeba było sekcyjnie wszystko doświetlać. Miała rzutnik „Krokus”. Potem to się nalepiało na odpowiednie kartony. Trzeba było to lepić, przewozić, tak żeby nie uszkodzić. I ona robiła to wszystko sama.

K.T.-S.: Przy tym całym swoim kalectwie. Nie przypominam sobie, by przyszła i powiedziała, że jest zmęczona. Były takie sytuacje, gdy myśmy przyszli do niej, to ona do mnie mówi: „Znowu ten Władek¹⁹ przyjdzie, będzie truł. Ja bym sobie w ciemni posiedziała”. Władek, jak to mężczyźni, nie miał obowiązków domowych, poszedł do Zosi napić się herbatki, porozmawiać o sztuce, a ona miała robotę.

Właściwie nie miała jakiegoś studenta, który by jej pomagał w tej ciężkiej, fizycznej pracy. Niesamowita determinacja, żeby pojechać, żeby zdążyć, żeby coś

19 Por. przypis 2.

uchwycić. Ile razy mi mówiła: „Słuchaj, ja nie zdążę tego wszystkiego zrobić”. To był imperatyw. I właśnie sam temat, który wybrała, ten socjologiczny. Gdy ja na przykład wchodziłam do takiej chałupy, która była dziwnie wykończona brudna, kury i nocnik pod tapczanem, we mnie to budziło obrzydzenie i człowiek się zatrzymywał. A ona nie, ona właśnie w to wchodziła i dostrzegała, że to o czymś świadczy...

B.S.: Ona widziała po prostu więcej. Pamiętam, kiedyś w Chochołowie weszliśmy do takiego emigranta z Ameryki, który jako młody chłopak wyjechał tam i wrócił już w mocno zaawansowanym wieku. I to wewnątrz jego domu, bardzo biedne, ale to była Ameryka: tam były portrety niemal wszystkich prezydentów, flagi amerykańskie, typowe amerykańskie gadżety. I ten gazda z Chochołowa... Ona miała z nim cudowny kontakt i on otwierał się na nią. Była zachwycona jego zbiorami, tym wszystkim, to było jego życie. Ta bariera momentalnie pryskała. Ludzie najpierw zamknięci nie chcieli, ale ona potrafiła parę zdań powiedzieć i raptem wszystko... Ja zobaczyłem dzięki niej Polskę, której bym nie widział.

K.T.-S.: Ona wchodziła do takiego obejścia i mówiła: „Chodźcie, chodźcie, zrobię wam zdjęcie, dla papieża zrobimy to zdjęcie”. I ludzie, jakby ktoś im kazał, grzecznie szli tam, gdzie ich ustawiła. Ona robiła zdjęcie, „do widzenia” – „proszę przekazać papieżowi” – „oczywiście” i szliśmy dalej. To był fenomen. Poza tym wzbudzała zaufanie: była to osoba w pewnym sensie niepełnosprawna, taka starsza pani, przynosiła jakiś aparat, lekko siwa. No, co taka osoba mogła zrobić? Budziła zaufanie tych ludzi.

B.S.: Przy tym była ciepła, taka bez dystansu.

K.T.-S.: Gdy przyszła, to od razu nas tu poustawiała tak, że nie mieliśmy nic do powiedzenia. Robiła to bezbłędnie.

B.S.: Problem zaczął się w momencie stanu wojennego z powodu ograniczeń w dostępie do benzyny. Pamiętam, ona była nieszczęśliwa, że nie może wyjeżdżać, bo nie mieliśmy benzyny. Prozaiczna sprawa. I to był pierwszy taki okres, kiedy pojawiły się te kłopoty komunikacyjne. A później, kiedy zaczęła chorować, właściwie ostatnie dwa, trzy lata, kiedy mogła już tylko samochodem pojechać, niedaleko przejeść. Nie było jednak tak dużo tych okazji, bo jak powiedziałem, my jeszcze z żoną intensywnie pracowaliśmy. Ja z racji swojego zawodu z jednej pracy do drugiej. Żona była ordynatorem dwóch oddziałów w klinice, dyżur albo praca do późna. Tu jeszcze małe dziecko, które też budziło się... i pierwsze słowa Wojtki: „Czy mama ma dzisiaj dyżur?”. To był już taki okres, kiedy nie bardzo mogłem Zofii poświęcić więcej czasu, Bartek był tam w Rabce, a jej koledzy

zajęci swoimi sprawami. Od czasu do czasu pokazała się bratanica z Bytomia. Zofia miała już wtedy ograniczone możliwości i cierpiała, że nie może pracować. I tak było cały czas: „a ja już tego nie zrobię”, „a ja tego już nie mogę”. Trochę jeszcze jeździła z nią ta Pani Bohdziewicz. Ona w tym późniejszym okresie chyba więcej z nią jeździła, jakoś się nią bardziej opiekowała.

K.T.-S.: Później starała się uporządkować te swoje zbiory, chciała właśnie, żeby ktoś jej pomógł to wszystko robić.

B.S.: W tej ciemni nawet na dwie osoby nie było miejsca, to była taka malutka komórka. To była część dużego pokoju. Jeden pokój został podzielony i stworzone całe mieszkanie, i wybite drzwi na klatkę schodową.

K.T.-S.: Myślę, że te opary tych wszystkich odczynników w ciemni też przyczyniły się do jej niewydolności oddechowej.

B.S.: Cały czas były jednak te odczynniki, trzeba było wywoływać i filmy, i odbitki. Ona nigdy nie użalała się nad sobą.

K.T.-S.: Dzwoniła, że wzięła lekarstwa, trochę się poprawiło i jedziemy dalej. Bardzo była dzielna. Jednak ten upływ czasu i ograniczone możliwości były taką zmorą. Ona to znosiła i wiedziała, że nic więcej nie można zrobić. I ten strach, żeby „oni, jak ja umrę, tego nie wyrzucili na śmietnik”.

IMPRESJE I WSPOMNIENIA

O ZOSI RYDET

By odnieść się do fotograficznych dokonań Zofii Rydet – co zespół badawczo-redakcyjny Uniwersytetu Łódzkiego określa „fenomenem Rydet” – warto wrócić pamięcią do dekady lat 70. i 80. XX wieku. Polska tamtego czasu była areną niezwykle i gwałtownych przemian społecznych, które stały się początkiem bezkrawowego obalenia komunizmu w Europie Środkowej. Wtedy w Polsce niezależnie od siebie funkcjonowały (pośród innych) dwa nurty w fotografii, z których jeden ujawniał siermiężną rodzimą rzeczywistość, a drugi wchodził w relację z konceptualizmem. Ten pierwszy, który Urszula Czartoryska nazwała społecznym, a Jerzy Busza socjologicznym, pojawił się w pierwszej połowie dekady lat 70. XX wieku. Fotografowie zaczęli dostrzegać i ujawniać rozwarstwienie między oficjalną strategią „dobrobytu” a tym co niesło codzienne życie. Ponieważ w PRL każdy publiczny przejaw aktywności poddany był prewencyjnej kontroli, artyści uciekali się do najróżniejszych forteli, aby swoje krytyczne fotografie przemycić do obiegu publicznego. Mniej więcej w tym samym czasie w Polsce pojawił się konceptualizm, który koncentrując się na relacji języka i wizualności, zakładał, że każda realizacja dzieła sztuki jest epigońska w stosunku do jego ostatecznej formy, co skutkowało skupieniem całej twórczej uwagi na aspekcie koncepcyjnym dzieła. Władza polityczna w Polsce choć stwarzała pozór przyzwolenia na aktywność w obrębie sztuki nowoczesnej, miała nieograniczoną możliwość ingerencji w pracę artystów i najczęściej z tej możliwości korzystała na przykład wówczas, gdy konceptualizm proponował tworzenie niezależnych kanałów informacji dotyczących zdarzeń artystycznych.

Fotografia konceptualna, choć trudna w odczytaniu i interpretacji, zachowywała neutralność „ideologiczną”, zaś fotografia społeczna od początku była poddana

opresyjnej działalności cenzury. Jednak ówczesnej władzy obydwie nurty wydawały się podejrzane. Krytyczny stosunek artystów do rzeczywistości, zarówno ten konceptualny, jak i potoczny, nie pasował do obrazu propagandy.

Zofia Rydet zachowywała dystans do obu tych zjawisk, skupiając swoje zainteresowanie na tematach przemijania, ludzkiego bytu, rodziny, macierzyństwa, a nade wszystko na „dokumentowaniu świata”. Nie miała w sobie ducha rewolucjonistki, kierowała nią raczej potrzeba łagodnej perswazji. W jej postawie była jakaś niezłomność w poszukiwaniu dobra. Myślę, że w przeciwieństwie do innych fotografów zdawała sobie sprawę z własnej niemożności takiego ingerowania w rzeczywistość, by ją skutecznie zmienić. Dla swojej twórczości wytyczyła własną drogę, obok głównych nurtów fotografii. Z czasem jej „droga” zebrała sporą rzeszę naśladowców.

Moja znajomość i przyjaźń z Rydet zaczęła się pod koniec lat 70. w trakcie Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych, a na dobre utrwaliła się na *I Biennale Fotografii Socjologicznej* w Bielsku-Białej w 1980. Później, w dekadzie lat 80. i na początku 90., regularnie razem uczestniczyliśmy w sympozjach w Gorzowie, Skokach, Czerniejewie, Łodzi i wielu innych miejscach. Spotkania te do 1989 roku miały charakter uczestnictwa w tzw. drugim obiegu kultury.

Zofia Rydet była osobą o zatroskanym, nieco melancholijnym spojrzeniu. Miała w osobowości coś tajemniczego, kiedy spoglądała w oczy, trudno było od tego spojrzenia uciec. Była kobietą o niezwykle przenikliwości. Kiedy o coś pytała, jej oczy zdawały się sugerować, że zna odpowiedź, a to odbierało rozmówcy pewność siebie. Miała jakąś łagodność w gestach. Jako fotografka nie budziła agresji pośród obcych, nieznanym sobie, fotografowanych ludzi. To był jej fenomen, jakiś magiczny dar, z którego robiła użytek.

Była krucha i filigranowa, a mimo tego nieustannie zaskakiwała swoją witalnością i twórczą aktywnością. Fotografia wprowadziła ją w przestrzeń, w której iluzja igra z rzeczywistością, a jej jedynym ograniczeniem jest wyobraźnia autorki. Rydet wywodziła swoją twórczość z różnych nurtów w sztuce i fotografii. Interesowała ją fotografia jako dokument, portret, surrealny *collage*, montaż z odbitek fotograficznych, cykle fotograficzne, w których jeden temat ilustrowało kilkanaście lub kilkadziesiąt fotografii. W latach 80. XX wieku jej zainteresowania zwróciły się w stronę fotografii socjologicznej. Zofia Rydet łaknęła nowości, była uczestniczką nie tylko wystaw, brała również udział w debatach dotyczących fotografii i sztuki na gruncie teoretycznym, ale nie akceptowała wszystkiego. Z „nowości” przyjmowała tylko te, które współgrały

z jej wrażliwością. Równie powściągliwa była w zawieraniu znajomości, jednak wszyscy, których obdarowała przyjaźnią, stawali się jej tak bliscy jak rodzina.

Wspomniane już sympozja i spotkania inspirowały ją możliwościami „będących w obiegu” stylów artystycznych. Czymś takim jest fenomenalny dokument czasu *Zapis socjologiczny* z przełomu lat 70. i 80. Powraca tu jeden z motywów, który Zofia już wcześniej wykorzystała, dom i rodzina, gdzie zwykły człowiek buduje swój intymny świat. A jednak, *Zapis...* jest dziś niezwykle socjologiczną obserwacją kulturowej kondycji mieszkańców południowej Polski schyłku XX wieku. Przy okazji forma tego „zapisu” nie pozostawia obserwatora obojętnym. Czarno-białe fotografie wykonane szerokokątnym obiektywem ujawniają jakąś niezwykle aурę wnętrz i ludzi, uchwyconą przez kogoś wszechwidzącego. Umiała rozmawiać z ludźmi, którzy ją interesowali. Od pierwszej chwili budziła w nich sympatię wolną od podejrzliwości. W życzliwej atmosferze mogła skupić się na fotografowaniu upatrzonej sceny. Ciągłe funkcjonuje powiedzenie, że cechą dobrego fotografa jest umiejętność znalezienia się w odpowiednim miejscu i czasie. W przypadku Zofii Rydet nie chodziło o to, by ów stan czasoprzestrzenny osiągnąć, ona niejako stwarzała go sobą.

Aktywność twórcza artystki przypadła na dekady największego zamętu politycznego i gospodarczego w Polsce, więc kto wie, czy przypadkiem ta społeczna zawierucha schyłku XX wieku nie miała wpływu na jej zdolność odczytywania znaków współczesności. Miał się on okazać jednym z inspirujących kontekstów *Zapisu socjologicznego*. Zofia uświadomiła sobie w jakimś momencie, że potencjał fotografii drzemie nie tylko w artystycznej, ale również w jej społecznej naturze.

Od samego początku w jej pracach tkwiła jakaś siła przekazu. Zapadła mi w pamięć jedna scena sprzed lat. To był Gorzów Wielkopolski w końcówce lat 70. Był maj i pachniało wiosną. Gospodarzem kolejnych Konfrontacji Fotograficznych było gościnne BWA w Gorzowie. W kawiarence przylegającej do sal wystawowych, siedziałem w zacyjnym towarzystwie fotografów Andrzeja Batury, Jerzego Lewczyńskiego i chyba Waldemara Kućki. Byliśmy już po obejrzeniu autorskich prezentacji i po jednym z wykładów sympozjum towarzyszących Konfrontacjom. Dyżurne towarzyskie tematy szybko się wyczerpały i po dłuższej, nieco niezręcznej ciszy, ktoś zaproponował „Chodźmy raz jeszcze obejrzeć fotografie Zosi”. Większość chyba nosiła w sobie taką potrzebę, bo nikt nie protestował. Wtedy bodaj po raz pierwszy Zofia Rydet pokazała *Nieskończoność dalekich dróg*. Był w tym cyklu kunszt fotograficzny, a oprócz

niego jakaś poetyka z którą wcześniej się nie spotkaliśmy. Wszyscy mieliśmy poczucie, że uczestniczymy w zjawisku zwanym *in statu nascendi*. Dziś ten cykl obrósł licznymi krytycznymi interpretacjami, ale wtedy to był początek czegoś ważnego, co działo się między nami a jej dziełem. Jeszcze raz dała o sobie znać jej filozofia życiowa, którą Zofia mistrzowsko przekładała na język fotografii. Jej poczucie świata szło w parze z głębokim odczuwaniem radości z elementarnych przejawów życia. Być może to nastawienie znalazło ujście we wspomnianym cyklu, gdzie „skończoność” drogi, dająca się ogarnąć rozumem, rywalizuje z pozorem nieskończoności czegoś, co pozostaje poza rzeczywistością.

Zofia posługiwała się kompaktowym aparatem fotograficznym marki Olympus XA2. Powiedzieć o nim „niewielki”, było komplementem dla jego rozmiarów. Trudno było uwierzyć, że można w nim umieścić rolkę filmu. Opływowy, ergonomiczny kształt od pierwszego wejrzenia zachwycił Zosię. Był wygodny, prosty w obsłudze i łatwy do ukrycia w torebce lub kieszeni. Właściwie przez cały okres naszej znajomości kojarzę Zofię z tym właśnie aparatem. Między innymi *Zapis socjologiczny* jest częściowo wykonany przy jego użyciu. Olympus nie był tani, zwłaszcza w czasach realnego socjalizmu, pamiętam rozpacz Zofii, kiedy ten aparat zgubiła albo został jej skradziony.

Na początku lat 80. odwiedziłem Zofię w jej gliwickim mieszkaniu. Zofia była uroczą w swej gościnności. W jej mieszkaniu znajdowało się sporo pamiątek, głównie fotografie, rysunki i grafiki, w większości dary od przyjaciół. Czasami były to kiczowate pocztówki, fotografie opatrzywane rysunkami, co dowodziło, że przyjaźniła się i korespondowała z ludźmi z całej Polski. W pokoju stał stół, na którym było spore nagromadzenie różnych rzeczy i sprawiały wrażenie, że będą potrzebne Zofii wszystkie naraz. I chyba były, bo ona potrafiła nad nimi panować – taki był jej styl pracy.

Pracowała wówczas nad kolejnymi pracami cyklu *Epitafium*. Mieszkanie miała niewielkie, pokój z kuchnią i pracownię-ciemnię. Kwadratowy stół był przykryty grubą taflą szkła, a pod oknem czarny punkt starej maszyny do pisania, chyba Remington [fot. 1]. Fragmenty powycinanych fotografii prowizorycznie układała na stole, pod szklanym blatem, żeby – jak mówiła – się opatrzyły. Ten proces opatrzywania mógł trwać kilka chwil lub kilka tygodni, nim zdecydowała się na ostateczny montaż. Niezwykle interesujące były dla mnie te chwile, gdy mogłem obserwować jej styl pracy, kiedy przyglądała się swemu dziełu niejako z lotu ptaka. To, co mnie zdumiewało, to jej łatwość budowania metafor. Dwa lub kilka prostych motywów, gdzie każdy z osobna

jest banalnym obrazkiem, zestawione razem, kierują widza w krainę doznań poetyckich i surrealistycznych. W tym niewielkim pokoju, między chłodną taflą szkła a blatem stołu Zofia stwarzała światy, destylując z potoczności skarby, którymi budowała mosty pomiędzy wyobraźnią a nami. W tym niewielkim mieszkaniu powstawały prace takich cyklów jak *Epitafia*, *Obsesje*, *Narodziny*, czy *Zagłada*. Utrzymane w czarno-białej stylistyce, rozpięte nad niepokojami egzystencjalnymi są, jak sama mówiła: „o tragedii przemijania, o strachu przed zagładą i zniszczeniem”.



Fot. 1. J. Lewczyński, z archiwum Z. Pacholskiego (dar Kazimiery Lewczyńskiej), Zofia Rydet w swoim mieszkaniu przy pracy

Wcześniej wydawało mi się, że „miejsce” jest obojętne fotografii, ale w czasie tej wizyty zauważyłem, że jej prace wchodziły w szczególny związek z otoczeniem i tworzyły własny kod narracyjny. Wydaje mi się, że owo „brzemie miejsca” brało się z zadowolenia, klimatu Śląska, jego wielokulturowości i wielonarodowości, rodzinnych tradycji i z faktu, że Zofia w tym wszystkim tkwiła. Trudno mi ocenić, czy w przypadku Rydet to wyobrażenie miejsca było intuicyjne czy wykalkulowane, ale niezależnie od niego za każdym razem dawało ujście jej sztuce. Jej fotomontaże, choć dotyczą takich zagadnień jak śmierć, przemijanie, zapomnienie, samotność, czy macierzyństwo, zachowują walor humanizmu, nie ma w nich pokusy epatowania katastrofizmem. Mam również wrażenie, że autorka otaczała je subiektywnym mistycyzmem. Wydaje mi się, że ów mistycyzm stanowił jej realną strawę duchową. Zofia Rydet, drążąc tę tematykę, jednocześnie sugerowała, że sztuka ocala.



Fot. 2, 3. Z. Pacholski, spotkanie i sympozjum *Światło ciszy*, Stowarzyszenie Twórców Kultury, Łódź 1985, na fotografii z lewej Zofia Rydet i Janusz Bogucki

W 1985 roku w Łodzi byłem gościem spotkania i sympozjum *Światło ciszy* [fot. 2, 3] w Stowarzyszeniu Twórców Kultury. Jak się okazało uczestniczyła w nim również Zofia Rydet. Przygotowałem wówczas zestaw kilkudziesięciu kartonowych „komiksowych dymków” bez treści, rozdałem zebranym i zaproponowałem, by te puste dymki każdy z zebranych trzymał w okolicy ust, tak jakby był częścią komiksu. Dymki były wykonane w odpowiedniej skali, więc to skojarzenie samo się nasuwało. Choć w moim zamierzeniu był to gest przeciw ograniczaniu wolności, to mógł również wydawać się dziwactwem autora. Istniała poważna obawa, że część szacownych uczestników może go zlekceważyć. Wtedy okazało się, że Zofia była jedną z pierwszych osób gotowych do uczestnictwa i to chyba ona zagwarantowała powodzenie tej akcji. Zresztą widać to na dokumentacji fotograficznej, trzyma wytrwale swój dymek, by był widoczny z każdej strony. Miałem wrażenie, że zadziałał efekt domina, wszyscy wzięli w tym udział. Jeśli na zdjęciu widać kogoś bez dymka, to oznacza, że dla niego zabrakło. Zofia Rydet cieszyła się już wtedy sporym autorytetem i jeśli chciała, potrafiła go użyć.

Paradoksalnie, dekada lat 80., mimo ogólnej biedy i siermiężności, obfitowała w wiele cennych inicjatyw z pogranicza fotografii i nurtów filozoficznych w sztuce. Wystawy, mitingi, sympozja fotograficzne gromadziły artystów, krytyków i teoretyków sztuki. Trwały od jednego do kilku dni. Ich nieodłączną częścią były długie i niekiedy gorące rozmowy poza protokołem, już w kameralnych warunkach. Te nieformalne spotkania samoistnie powstawały wokół liderów, którzy poza tym byli ludźmi szalenie towarzyskimi. Niepisanym biletem wstępu na takie wieczorki było poczucie humoru. Zdarzało się, że niektórzy uczestnicy świetnie wypadający w części oficjalnej, nie potrafili odnaleźć się w sytuacji towarzyskiej, ale Zofia miała dar towarzyski i towarzystwo ją lubiło. Częścią jej osobowości było coś, co powodowało, że chciało się przebywać w jej towarzystwie. Jej obecność sprawiała, że roztaczała wokół siebie atmosferę spokoju i serdeczności. Rzadko była w centrum zainteresowania, raczej w tle koleżeńskich spotkań była nieco wycofana, ale potrafiła świetnie bawić się rolą obserwatora. Utkwił mi w pamięci jeden epizod w Skokach. W 1985 roku odbyło się tam przygotowane przez poznańskie środowisko akademickie i fotograficzne *Sympozjum Fotografów Filozofujących*. Temat był fascynujący, lecz złożony (by nie rzec trudny) i było jasne, że wsparcie oficjalnych wykładów aspektem towarzyskim będzie nieodzowne. Każdy potencjalny uczestnik takich spotkań zawczasu czynił starania aprowizacyjne, co nie było łatwe w latach 80., kiedy wszystkie produkty „pierwszej potrzeby” były na kartki. Chociaż te spotkania

przeciągały się niekiedy do późnych godzin nocnych, Zofia uczestniczyła w nich do końca, przygotowana na wsparcie biesiady, jeśli ta osiągała stan chwilowego „kryzysu” zaopatrzeniowego. Pierwszego dnia, po wykładach postanowiłem zrobić zakupy. Nieoczekiwanie Zosia również zgłosiła chęć uczestnictwa w tej wyprawie. Wiedzieliśmy, że Skoki to niewielka, ale zadbana pod względem zaopatrzenia miejscowość Wielkopolski i postanowiliśmy sprawdzić jak bardzo. Było późne popołudnie, kiedy spacerem wyruszyliśmy na poszukiwanie sklepu spożywczo-przemysłowego z pięknego pałacu położonego w niewielkiej odległości od Skoków, w którym byliśmy zakwaterowani. Pamiętam, że nasz spacer urozmaicały przydrożne rusztowania, na których przęzła muskuły paździerzowa propaganda PRL. Hasła były budująco-krzepiące, wiązały nas ze światowym blokiem postępowych sił i dawały poczucie mocarstwowości. Chyba już wtedy „wstawaliśmy z kolan”. Z pewnością nad treścią takich haseł pracował sztab cwałnych ideologów, niestety ich lokalizacja (haseł, nie ideologów) w terenie była już dziełem przypadku. Często wojowniczo brzmiące hasło, otoczone „pospolitą małością”, budziło śmiech, a jednocześnie prowokowało do chęci ujawniania takiej groteski. Zofia usiłowała dopatrzeć się sensu w takich sloganach, zbudowanych ze zdań pozornie logicznych, ale pozbawionych treści. W swej pracy kierowała się zarówno intuicją, jak i zdrowym rozsądkiem. Doskonale wyczuwała propagandowy fałsz. Jej reakcją było dokumentowanie tej fasadowej rzeczywistości. Umiiała bawić się dwuznacznością znaczeń propagandowych sloganów, na przykład zastanawiała się, czy „PROGRAM PARTII, PROGRAMEM NARODU” działałby równie skutecznie, gdyby zamienić szyk zdań. Byłem świadkiem determinacji, z jaką robiła zdjęcia, jakby chciała opatrzyć ten ustrojowy chaos własnym komentarzem. Nie wątpię, że zrobiła to z sukcesem, bo w swej pracy była konsekwentna i systematyczna. Już wcześniej dała wiele dowodów na to, że jest znakomitą dokumentalistką. Nie był to epizod i wyglądało na to, że podobne motywy fotografowała wcześniej i jak wspomniała, nie zamierzała porzucać ich w przyszłości. Trochę mnie jednak dziwi, że dotąd – pośród wielu prezentacji jej dorobku – nie ujawniono tego aspektu twórczości, który odnosiłby się do propagandy PRL. Fotografowała najczęściej na negatywach czarno-białych, więc być może ten temat jej twórczych dociekań też doczeka się odkrycia.

Z końcem lat 80. nadciągała nowa epoka, której konsekwencji przewidzieć było niepodobna. Zmiana ustrojowa początku lat 90. w wersji neoliberalnej zepchnęła twórczość i artystów w wąską szczelinę pomiędzy politykę a biznes. To była jedna z niewydolności nowego systemu na polu kultury. Wiele cennych

zjawisk w sztuce polskiej tamtego czasu, wraz z „fenomenem Rydet”, rozplynęło się jak mgła w żywiole zmian. Zofia Rydet nie była kimś, kto potrafiłby jednocześnie korzystać ze swego talentu i umieć nim zarządzać. Być może w ocenie „fenomenu Rydet” krytyka artystyczna nie uchwyciła jeszcze należytego dystansu, mimo że od daty jej śmierci minęło już 21 lat. Peryferyjność polskiej fotografii w Europie ten niedostatek wzmacnia. W żywiole transformacji ustrojowej zabrakło skutecznego sposobu wypromowania Rydet, choć wydaje mi się, że przynajmniej ze strony krajowych środowisk twórczych były sygnały, np. filmowy dokument Andrzeja Różyckiego (*Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989*) czy wstęp Urszuli Czartoryskiej w albumie *Świat uczuć i wyobraźni*, wynoszące Zofię Rydet do roli wybitnej artystki. Mimo tych starań, niedocenienie jej wkładu w europejską narrację kulturową jest ciągle bolesną wyrwą w badaniach nad tradycją polskiej fotografii.

Od samego początku naszej przyjaźni nie wątpiłem we wrażliwość i wielki talent Zosi Rydet. Jestem jej winien szacunek i wdzięczność za to, że tak szczerze potrafiła dzielić się swoją sztuką. Bez niej polski pejzaż kultury byłby uboższy. Współczesna narracja krytyczna zdaje się ostrożnie odkrywać dorobek Zofii Rydet. Następne lata pokażą, czy ta przywołana pamięć o artystce utrwali jej pozycję w areopagu polskiej sztuki, czy też okaże się chwilową modą.

W połowie lat 90. nasz kontakt się urwał. Nie potrafię powiedzieć, kiedy spotkaliśmy się po raz ostatni. Zostały mi tylko fragmenty wspomnień i jej twórczość. Oby trwały wiecznie!

kwiecień 2018



Fot. 4. Praca Zofii Rydet z cyklu *Obsesje*, z którą artystka uczestniczyła w zbiorowej wystawie *Cytaty z rzeczywistości*, Koszalin 1994
<http://galeria.fundacjarydet.pl/photo/view/id/107>

ZDZISŁAW PACHOLSKI (ur. 1947), artysta fotograf, członek Związku Polskich Artystów Fotografików od 1977 i jego Rady Artystycznej w latach 1978–1994. Jest autorem wielu wydarzeń artystycznych, m.in. wystaw z cyklu „RE-WIZJA”. Działacz kultury niezależnej w czasie stanu wojennego. Uczestniczył w licznych wystawach w Polsce i na świecie, m.in. Biennale w São Paulo w 1989 roku. Honorowy członek niemieckiego stowarzyszenia twórczego Welbergener Kreis. W 2008 roku został wyróżniony medalem im. Waldemara Kućki przyznawanym wybitnym twórcom polskiej fotografii. Mieszka w Koszalinie.

Leszek Jerzy Pękalski

ZOSIA...

Malutka i przygięta do ziemi, ale twarda i uparta, w dodatku rozświetlona jakimś niezwykłym światłem wszechogarniającej życzliwości dla świata i ludzi. Wszyscyśmy ją kochali i wszyscy szanowali, choć z tym okazywaniem szacunku bywało różnie, bo Zosia szybko przechodziła z wszystkimi na „ty” i była jak najdalsza od celebrowania własnej osoby. Pamiętam taką historię z sympozjum w Czarniejewie, gdy podczas jednego z nocnych posiedzeń w którymś pokoju zabrakło alkoholu. Jeden z kolegów, mocno już podcięty, zarządził: „Zocha, skocz po flachę!”. Mnie skóra ścierpła na grzbiecie, a Zosia wstała i bez słowa wyszła. Wróciła po dłuższym czasie – z butelką! Jak ją zdobyła, gdzie znalazła jakąś melinę, nie mam pojęcia. Ale wszyscy uznali to za coś oczywistego...



Fot. 1. L. J. Pękalski, zdjęcie zbiorowe uczestników sympozjum w Czarniejewie

Trochę później Okręg Gdański ZPAF zorganizował plener w Łebie i Słowińskim Parku Narodowym, zaprosiliśmy również Zosię. Wejście na wydmy to dość fatygujące przedsięwzięcie – najpierw sporo kilometrów szosą, potem wyczerpująca wspinaczka na same wydmy, w grząskim piasku. Na najwyższą wydmę Zosia szła jak na Mount Everest – dziesięć kroków, odpoczynek, kolejne dziesięć kroków... Wtarabaniła się jakoś na górę, rozejrzała wokół, wyprostowała, wyciągnęła ręce i rozpromieniona wydyszała: „Trudno było, ale warto!”



Fot. 2. L. J. Pękalski, plener OG ZPAF w Łebie, 17 maja 1986
Od lewej: Leszek Jerzy Pękalski, Ryszard Meksiak, Janusz Rydzewski, Zofia Rydet, Stefan Figlarowicz, Małgorzata Borowska; z tyłu: Witold Węgrzyn; ostatni w tle: Maciej Kostun¹

¹ Małgorzata Borowska (także jako Borowska-Protasiuk, ur. 1955), członek ZPAF; Stefan Figlarowicz (1937–2015), członek ZPAF; Maciej Kostun (ur. 1949), członek ZPAF; Ryszard Meksiak (1945–2016), członek ZPAF; Janusz Bałanda-Rydzewski (1931–2014), członek ZPAF, tytuł *Artiste FIAP*.



Fot. 3. L. J. Pękalski, *Zosia na wydmię*

Gdy wróciliśmy do Trójmiasta, była już głęboka noc. Siedzieliśmy z Zosią, moją żoną i Witkiem Węgrzynem przy jakiejś kolacji. Koło północy Zosia zażądała projekcji slajdów. Wszyscy padaliśmy już na twarz po tej łebskiej wyrypie, a Zosia wciąż chciała jeszcze i jeszcze. Skończyliśmy koło drugiej...

Stale była wszystkiego ciekawa, chłonęła rzeczywistość. Fascynowały ją spotkania z ludźmi. Zdarzyło się kiedyś, że przyjechała do sopockiego ZAiKS-u w czasie, gdy właśnie pracowałem nad portretami ludzi kultury do wystawy, którą wraz z dwójką kolegów otworzyliśmy niedługo potem w sopockim BWA. Ponieważ w takiej pracy bardzo pomaga, gdy ma się ze sobą kogoś, kto modela „zagada”, by odwrócić jego uwagę od fotografa i sprawić, by był naturalny, zabrałem ze sobą Zosię. Nawiązywała z tymi ludźmi momentalny, bezpośredni i ciepły kontakt, a ja mogłem bez przeszkód pracować...

Zaprosiłem Zofię, która w tym czasie mieszkała w domu ZAIKS-u, do udziału w moich sesjach zdjęciowych z sopockimi artystami [fot. 4-7].

SOPOT, LATO 1983



Fot. 4. L. J. Pękalski, w domu prof. Józefy Wnukowej. Od lewej: Zofia Rydet, prof. Hanna Żuławska, prof. Józefa Wnukowa



Fot. 5. L. J. Pękalski, w domu aktorki Kiri Pełowskiej



Fot. 6. L. J. Pękalski, podziemia gdańskiej ASP, kolekcja ceramiki prof. Hanny Żuławskiej i grupy Kadyny



Fot. 7. L. J. Pękalski, w pracowni rzeźbiarza, prof. Alfreda Wiśniewskiego

Podczas ostatniej wystawy, na której ją widziałem, w poznańskim Arsenale, gdzie królowała postmoderna w wydaniu m.in. Łodzi Kaliskiej, Zosia nieomal płakała mi w ramię – „bo teraz już wszystko wolno, a ja muszę umierać...”.

Spotykaliśmy się przy różnych okazjach wiele razy – plenery, sympozja... W lecie bywała czasem w sopockim domu ZAiKS-u, a zdarzyło się nawet, że wraz z żoną mieszkaliśmy u niej w Gliwicach przez dwa czy trzy dni. Małe mieszkanie i malutka, niewiarygodnie ciasna ciemnia. Coś mi się nie podobało w Zosi telewizorze, więc zacząłem kręcić, by poprawić obraz. Zosia wpadła w szał, potwornie na mnie nakrzyczała. Był to jedyny raz, gdy widziałem ją wściekłą. Poza tym była zawsze jak gołąbek...

Jednego żałuję, że nie udało mi się, śladem Anny Bohdziewicz, wybrać się z nią na jedną z tras *Zapisu socjologicznego*, a obiecywaliśmy to sobie wielokrotnie – nie zdążyliśmy. Wiem tylko, jak się to odbywało, a nawet raz czy dwa obserwowałem. Zosia z tą jej Praktyką (potem przesiadła się na Nikona) i Flektogonem 20 mm, z nasadzoną malutką lampą błyskową National, stukając do drzwi chałupy, wchodziła, rozglądała się wokół i z czarownym uśmiechem mówiła: „Jak tu u was pięknie!”. Tym kupowała sobie gospodarzy, bez względu na to, jak biedne i brudno było tam w rzeczywistości. Po czym sadzała ich na środku izby w nieodmiennie uroczystej, hieratycznej pozie – i błyskała im tym fleszem w ślipia. Trudno powiedzieć, by te

zdjęcia były technicznie doskonałe, zresztą sama Zosia miała tego świadomość, ale przecież właśnie o to chodziło! Nie o jakieś tam artystowskie dopieszczenie kadru, tylko o gołą siermiężną rzeczywistość i pełną unifikację wszystkich zdjęć. Myślę, że Zosia od początku miała pełną świadomość sposobu i celu, jaki chce osiągnąć i realizowała go z ogromną konsekwencją.

I ta jej bezbrzeżna życzliwość w stosunku do ludzi! Niemal dziecięca – i tym sobie wszystkich zjednywała. Myślę, że nikt inny nie potrafiłby zrealizować skuteczniej takiego zamierzenia jak *Zapis socjologiczny*. A przedtem *Mały człowiek*, mój ulubiony jej album, gdzie umiała dostrzec i przekazać coś bardzo prawdziwego na temat tych małych ludzi – nie dzieci, a małych ludzi właśnie.

Jej późniejsze prace i cykle, do których przywiązywała taką wagę, są mi już mniej bliskie, ale pamiętam uwagę jednego z kolegów po sympozjum w Uniejowie, gdzie prezentowała swój *Świat uczuć i wyobraźni*: „Powiedziała wszystko. W montażu klejonym nie ma już nic do roboty!”.

Ostatni raz dzwoniłem do Zosi na jej imieniny, 15 maja 1997 roku. Odebrała, ale nie bardzo już wiedziała, kto jestem i o co mi chodzi... Pozostały wspomnienia i fotografie oraz dedykacja, jaką zostawiła mi w *Małym człowieku*:

PAMIĘTAJ, ŻE W ŻYCIU, W KTÓRYM WSZYSTKO NAM ZAGRAŻA, LICZY SIĘ TYLKO MIŁOŚĆ (por. autograf, s. 346–347).



Fot. 8. L. J. Pękalski



Fot. 9. L. J. Pękalski



Fot. 10. L. J. Pękalski



Fot. 11. L. J. Pękalski



Fot. 12-13. L. J. Pękalski, z Bronisławem Schlabsem²



Fot. 13. L. J. Pękalski

² Bronisław Schlabs (1920-2009), fotografik, członek ZPAF, początkowo tworzył w stylistyce piktorialnej, zajmował się również fotografią dokumentalną, w II połowie lat 50. zaczęły dominować tendencje abstrakcyjne.



Fot. 14. L. J. Pękalski, z Kazimierzem Helebrandtem³.
W tle nagrodzona praca Zofii Rydet

³ Kazimierz Helebrandt (ur. 1940), członek ZPAF, zajmuje się fotografią krajobrazową, dokumentalną dzieł sztuki i architektury, fot. katalogową i edukacją fotograficzną.

LESZEK JERZY PĘKAŁSKI (ur. 1944), ukończył fizykę teoretyczną na Uniwersytecie Wrocławskim (1967), asystent na Politechnice Gdańskiej i w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Gdańsku (1967–1969), meteorolog na Kasprowym Wierchu (1969–1970), starszy asystent w Instytucie Fizyki Teoretycznej Uniwersytetu Gdańskiego (1972–1979). Od 1974 roku rozpoczął aktywną działalność w Gdańskim Towarzystwie Fotograficznym (m.in. wiceprezes, ostatnio członek honorowy), pierwsze nagrody w wielu konkursach, a w 1981 r. pierwsza wystawa indywidualna *W Nowym Jorku i gdzie indziej* (klub MPiK na Długim Targu w Gdańsku). W 1978 roku zostaje członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. W 1979 r. rezygnuje z pracy na Uniwersytecie i rozpoczyna działalność zawodową jako artysta fotografik. Ma na swoim koncie kilkanaście wystaw indywidualnych (większość eksponowana kilkakrotnie w rozlicznych galeriach w Polsce i za granicą). Brał udział w ponad 200 wystawach zbiorowych na wszystkich kontynentach, liczne nagrody i wyróżnienia. Jego zdjęcia znajdują się w kolekcjach prywatnych m.in. w Anglii, Francji, Luksemburgu i USA oraz w Polsce, publikowane wielokrotnie w prasie krajowej i zagranicznej, a także wydawnictwach książkowych i albumowych. Od wielu lat zajmuje się również dydaktyką fotografii. Przez kilkanaście lat wykładał technikę i technologię fotografii na gdańskiej ASP, był wykładowcą w sopockich Warsztatach Fotograficznych Hejbera i w sopockiej szkole Fotomedia. Prowadził zajęcia z fotografii prasowej w Instytucie Dziennikarstwa w Gdyni. Współzałożyciel Trójmiejskiej Szkoły Fotografii. Wielokrotnie uczestniczył w jury konkursów fotograficznych. Posiada uprawnienia rzeczoznawcy Ministerstwa Kultury ds. fotografii artystycznej oraz odznakę „Zasłużony Działacz Kultury”. Członek Honorowy Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego. Zainteresowania zawodowe i artystyczne: portret, reportaż, dokument społeczny, pejzaż, architektura. Zainteresowania pozazawodowe: muzyka (klasyczna, jazz, blues), turystyka górską, podróże, gotowanie. Utrzymuje, że jest lepszym kucharzem niż fotografem.

Sopot 29. VIII 82



Fot. 15. L. J. Pękalski, Ochotnica Górna, osiedle cygańskie, lato 1987

Tam jest i w życiu
w którym wszystko nam wyraża
liczy się tylko miłość
Dyda



Fot. 16. Leszek Jerzy Pękalski

APARAT FOTOGRAFICZNY PRZEPUSTKĄ DO ŚWIATA INNYCH LUDZI, CZYLI ROZWAŻANIA NA TEMAT TWÓRCZEJ PASJI ZOFII RYDET

Zofia Rydet budzi podziw. Budziła podziw już wtedy, kiedy *Zapis...* zaczął powstawać. Rodziły się pomysły, plany, rozwijała się pasja. Po okresie twórczych doświadczeń związanych z artystycznymi problemami *Świata uczuć i wyobraźni*, metaforycznego wizerunku kondycji człowieka, pojawiły się nowe inspiracje i projekty, w których fotografia-dokument stawiała się „poszukującą refleksją” o człowieku i człowieczeństwie.

Powstawał *Zapis...*, fotograficzny dokument, zapis czasu, zapis śladu, pamięci, stając się świadectwem „zdejmowanych” ludzi, ich historią. Był kontynuacją wcześniej podejmowanych już problemów. Wyczuwalne są w fotografiach elementy „kreacji” w formie uporządkowanego „planu zdjęciowego”, wyboru miejsca do pozowania, „małej inscenizacji” polegającej na upozowaniu modela, ułożeniu rąk, kierunku spojrzenia, sposobu autoprezentacji i spojrzenia często „prosto do aparatu”. Przypominają tradycję XIX-wiecznych wędrownych fotografów, którzy sadzali swoich modeli na tle rozwieszonego prześcieradła lub w miejscach ważnych, lub „stosownych”.

Zapewne niezwykle było tworzenie mentalnego i werbalnego klimatu spotkań, „sesji”, w których bohaterowie zdjęć czuli się nieskrępowani, w których doznawali poczucia ważności, wartości, równości, potrzeby współpracy i zaufania.

Pasja poznawania ludzi (odkrywania), bezwzględna konieczność fotografowania były zapewne siłą konieczną do tworzenia tego olbrzymiego, nieokreślonego w czasie przedsięwzięcia, pełnego wysiłku, niewygody, wędrówek, trudu...

Świadomość zmienności i przemijalności wszystkiego, ważności fotografii jako dokumentu, fenomen zatrzymywania w kadrze ujawnia etos jej pracy i magię poczynąń, świadomość zdolności fotografii do „wskrzeszania” życia, wspomnień, ponownego przywoływania życia „na chwilę”, ciągłego „stawania

się” jak w kole samsary...¹ Wielokrotnie sama autorka podkreślała wagę tych spotkań, wagę swoich bohaterów, wagę i podziw dla miejsc, w których jej modele byli, żyli, umierali..., wagę dokumentu.

Niełatwo zmierzyć się z ogromem miejsc, ilością fotografii, ilością „żywołów” jej bohaterów, ludzkiej doli, widoków „ludzkich gniazd”. Niełatwo ogarnąć ogrom pracy, podróży, wizyt, wędrówek, potrzeby spełniania się poprzez fotografię, pasję poznawania i tworzenia, świadomość nieuchronności przemijania, niestałość i kruchość wszystkiego, potrzebę zatrzymania zastanego.

Gnało ją do chat i domów, swoistego folkloru, gnała chęć „szkicowania”, stworzenia wielkiego, niekończącego się eposu ludzkiego losu, życia, pracy, pozorne wiecznego trwania. Gnało ją też z potrzeby tworzenia dzieła, które zaświadczy o niej samej, o istnieniu, talencie, wrażliwości, wielkiej empatii i szacunku do drugiego człowieka.

Podziwiałem jej bezpośredniość, osobisty urok, pracowitość, talent. Zналиśmy się trochę, bardziej „po kamerze”, niekiedy osobiście na zjazdach, plenerach, wystawach, jednak nie na tyle, żeby wiedzieć, jaka jest naprawdę...

Poznaję ją bardziej teraz, po latach – analizując jej życie, jej drogę, jej prace (twórczość jako całość), widząc szczerą i klarowną wypowiedź w obrazach.

Jej *Zapis...* to kolekcja obrazów ludzi przyłapanych „nagle”, często nie w porę, na gorącym uczynku w ich domach, ich własnym, bezpiecznym miejscu, azylu, takimi, jacy byli na co dzień – naprawdę...

Jej fotografie to także „kopiowanie prawdy”, „potwierdzanie prawdy” lub wręcz „zaświadczenie prawdy”, że przytoczę tu określenia fotografii używane w połowie XIX wieku w Japonii, które chyba najbardziej definiują charakter pracy i zapisu, jego wagę, doniosłość i styl.

Czytamy ze zdjęć: „Tak jest” – dla niej, „Tak było” – dla nas.

Czytamy prawdę, zauroczenie, szacunek... Czytamy tamten czas.

Czytam fotografię-dokument, czytam sztukę-dokument.

Analizując, staram się porządkować, hierarchizować, wartościować, określać *Zapis...* według cech poznawczych, formalnych, stylistycznych, estetycznych, humanistycznych. Jest jedyny w swoim rodzaju, szczególny, wyjątkowy.

Patrząc, przywołuję z pamięci obrazy, ikony codzienności, rozpoznaję znane a minione widoki, domy, wnętrza, mrok i brud niekiedy...

¹ „Koło życia”. Samsara obok nirwany stanowią dwa główne pojęcia w buddyzmie. Pojęcie samsara określa dążenie do, a nirwana osiągnięcie stanu wyzwolonego.

Rozpoznaję wnętrza chat i domów, a w nich powałę, klepiska, kilimy, święte obrazy na ścianach. Ludzkie gniazda, wielopokoleniowe, bezpieczne, własne. Od pokoleń... Odchodzące.

Widzę biedę i ubóstwo, widzę odległą tradycję i przywiązanie do przedmiotów, często nędznych, ale ważnych i świętych, bo używanych od dawna. Widzę też ludzi, ich poczucie godności i wartości, a nawet dumę, widzę szczęście, jeśli nawet jest ubogie.

Widzę prawdę minionego, metaforę życia, odeszły czas, pamięć.

Dzięki, a może z powodu użycia lampy błyskowej burzącej nastrój wewnątrz zapisany dokument stał się jeszcze bardziej „inwentaryzacyjny”, wyraźny i szczery.

Powstałe fotografie stworzyły serie obrazów, stały się współczesnym lapidarnym językiem obrazowania, wizją artystycznej koncepcji.

Cykle stały się zapisem miejsc i ludzi, ratowaniem widoków wewnątrz i pamięcią wędrówek na miarę działań Kolbergowskich.

Obrazy i czas, skondensowane, niemalże „skompresowane”, stały się wyrazem zamiarów i idei, które z wielkim poświęceniem Zofia realizowała, dając świadectwo swojej obecności, życiowej pasji, życiowej przygody, szczególnej skłonności do pochylania się nad życiem drugiego człowieka, jakkolwiek by nie był...

Gdańsk, maj 2018

PLENER ZPAF W ŁEBIE, 1975



Fot. 1. W. Węgrzyn, Zofia Rydet i Leszek J. Pękalski (por. biogram na s. 346)



Fot. 2. W. Węgrzyn, od lewej: Paweł Pierściński, Leszek J. Pękalski (z tyłu), Zenon Mirola, Zofia Rydet i Ryszard Meksiak² (na s. 367 wykorzystano fragment tej fotografii)

² Zenon Władysław Mirola (ur. 1935), członek ZPAF; Ryszard Meksiak (1945–2016), członek ZPAF.



Fot. 3. S. Fiebig³ (dzięki uprzejmości autora), posiedzenie jury w Gdańsku, poł. lat 80. XX w., od lewej siedzą: Michał Sowiński⁴, Jerzy Lewczyński, Witold Węgrzyn, Zofia Rydet i Krzysztof Jakubowski⁵

3 Sławomir Fiebig (ur. 1946), członek ZPAF, zajmuje się edukacją fotograficzną i drukiem artystycznym, fotografią katalogową, teatralną i filmową, a także fot. krajobrazową, podróżniczą i reportażową. Stosuje formy serigrafii, diaporamy i skanowania.

4 Michał Sowiński (ur. 1934–2009), członek ZPAF, tytuł *Artiste FIAP* (1972), aktywny działacz Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce. Jego głównym obszarem zainteresowań była fotografia aktu i reportaż fotograficzny. Dwukrotny laureat odznaki „Zasłużony Działacz Kultury”. Prace w zbiorach m.in. Muzeum Narodowego we Wrocławiu i Archiwum ZPAF. Por. także uwagi na s. 133–134.

5 Krzysztof Jakubowski (ur. 1946), członek ZPAF, tytuł *Artiste FIAP*, zajmuje się fotografią portretową, krajobrazową o tematyce przyrodniczej i przemysłowej, dokumentacją fotograficzną dzieł sztuki i architektury, edukacją fotograficzną i projektowaniem graficznym. Specjalizuje się w fotografii wielkoformatowej, tworzy klasyczną fotografię czarno-białą, stosuje techniki szlachetne (guma, projekty plakatów).

WITOLD WĘGRZYN (ur. 1945), artysta fotografik i pedagog, członek Związku Polskich Artystów Fotografików (od 1971 roku). Jego dorobek artystyczny to 28 wystaw indywidualnych, udział w ponad 360 wystawach w kraju i za granicą, na których otrzymał wiele głównych nagród i wyróżnień. Wieloletni kierownik Pracowni Fotografii Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Założyciel i kierownik Wyższych Zaocznych Studiów Fotografii na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Jego pracownię ukończyło wielu absolwentów, którzy odnoszą znaczące sukcesy na polu twórczości fotograficznej. Prace W. Węgrzyna znajdują się w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, Warszawie i Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Fotografii w Krakowie, Muzeum Sopotu, Muzeum Emigracji w Gdyni, Instytucie Sztuki Uniwersytetu w Tokio. Kurator i współkurator (wraz z Michałem Węgrzynem) wielu fotograficznych wystaw studentów ASP, m.in.: *Medium jako medium*, Sopot 2001; *Przygoda I, II, III, IV* – prezentowanych w Gdańsku i Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (*Przygoda IV*), Starej Galerii ZPAF w Warszawie, Galerii Parter w Kłodzku, na Fotofestiwalu – *Fabryka Fotografii* (Manufaktura) w Łodzi oraz w łódzkiej Galerii FF (Forum Fotografii). Członek Rady Artystycznej ZPAF przez 3 kadencje. Rzecznik Ministerstwa Kultury i Sztuki do spraw fotografii. Za działalność artystyczną otrzymał m.in.: Nagrody Ministra Kultury i Sztuki III i II stopnia, Medal im. Jana Bułhaka, Nagrodę Indywidualną i Grupową Prezydenta Miasta Gdańska, Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony dla Kultury Polskiej”, Odznakę Zasłużony Działacz Kultury, Medal 50-lecia ZPAF, Nagrody Rektorskie PWSSP/ASP w Gdańsku za osiągnięcia dydaktyczne i artystyczne. Rzecznik Ministerstwa Kultury i Sztuki ds. fotografii.

DLACZEGO CHCESZ MI POKAZAĆ TO, CZEGO NIE CHCĘ ZOBACZYĆ?

Przez ostatnie pięć dni stycznia budziłem się o piątej rano. Do jasnych chwil świtu układałem pierwsze zdanie tekstu o fotografiach Zofii Rydet. Każdego dnia inne. Termin oddania był odległy o miesiąc. Miałem czas na kojarzenie faktów, znaczeń, zestawień, kadrów i spojrzeń w zwolnionym tempie. A ponieważ w fotografiach Zofii Rydet – tych, które oglądałem, zanim kładłem się spać – wszyscy siedzą, stoją albo leżą i nikt, i nic się nie rusza, to czułem, że nie mam, gdzie się spieszyć. Pomyślałem też, że pięć różnych początków to jak pięć różnych punktów widzenia – wszystkie warte są zanotowania i rozwinięcia.

Punkt pierwszy: autorka

Na początku uznałem, że chcę się wcielić w rolę współczesnego eseisty z zacięciem naukowym. Powiedziałem sobie, że rzetelnie przeczytam i obejrzę wszystko, co jest dostępne w Internecie o Zofii Rydet. Na szczęście zatrzymałem się na pierwszej stronie przeglądarki Google. Nawiązałem tylko kontakt mailowy z panem, który pisał pracę magisterską o twórczości Rydet i często się z nią widział z tej okazji. Chciałem się z nim spotkać, żeby mi opowiedział o... No właśnie: o czym? Minęły dwa tygodnie. Do spotkania nie doszło, a ja nic nie napisałem.

Tymczasem w piśmie „Cahiers du Cinéma” przeczytałem wywiad ze szwajcarskim realizatorem dźwięku François Musy, w którym przytaczał historię z planu filmowego *Je vous salue, Marie* Jean Luc Godarda. W wolnym tłumaczeniu brzmiało to tak:

Pewnego dnia reżyser przyszedł na plan filmowy kręcony nad jeziorem w Genewie z cygarem w ustach i ubrany w kaszmirowy płaszcz. Powiedział do ekipy filmowej: „Widzicie, to jest długopis do pisania. W trakcie kręcenia tego filmu nikt nie pisze oprócz mnie. Nikt też nie wskakuje do wody, oprócz mnie”. I wskoczył do wody w ubraniu! Wychodząc powiedział: „No dobrze, teraz jestem cały przemoczony, wracam do domu. Tak w ogóle, to nie mam żadnego pomysłu na dzisiejsze zdjęcia”¹.

Film, o którym mowa powstał w 1985 roku. Pod koniec grudnia 1988 roku byłem w Genewie z moim przyjacielem, operatorem Adamem Bajerskim. Między Wigilią a Nowym Rokiem, pojechaliśmy autostopem do Lozanny, do kina na film *Camille Claudel*. Był ciepły słoneczny dzień. Tuż przed południem. Dojeżdżaliśmy do miejscowości Rolle. Powiedziałem do Adama: „Wysiadamy, tu mieszka J. L. Godard, może go spotkamy”. Był uparcie nieprzekonany, ale wysiedliśmy. W tej samej chwili, po drugiej stronie ulicy, z narożnej kawiarni z neonem TABAC, wyszedł J. L. Godard. W ręku miał bagietkę i gazetę. „No widzisz! Mówiłem ci że go spotkamy!” Godard skręcił w wąską uliczkę. Pobiegliśmy za nim i przy kolejnym zakręcie zaczęliśmy go. Powiedziałem, że jesteśmy ze szkoły filmowej z Łodzi i że jesteśmy studentami na wydziale operatorskim. Ledwo słyszalnym głosem, wymamrotał, że przeprasza i że nie ma czasu... Na seans w Lozannie byliśmy o czasie.

A gdybym dziś spotkał Zofię Rydet, to o co bym ją zapytał, czego chciałbym się dowiedzieć więcej niż wiem, oglądając jej fotografie? Gdybym mógł spytać o cokolwiek i o wszystko, i od każdego dostał wyjaśnienie nurtujących mnie kwestii, wiem, że przestałbym oglądać ich fotografie, filmy, obrazy... Bo te znaki zapytania to są pytania o twórczość w ogóle i na nie odpowiada samo dzieło w szczególności. I dopóki te pytania pozostaną bez odpowiedzi to utwór będzie trwał i będzie możliwy do oglądania.

1 Tout oreille entretien avec Daniel Deshays – par Cyril Béghin, „Cahiers du Cinéma”, listopad 2018, s. 10.

Punkt drugi: wystawa

Na wystawie fotografii pod tytułem *Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990* zorganizowanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie na przełomie 2015 i 2016 roku zobaczyłem naraz, w jednej sekundzie, to, czego nie powinienem był zobaczyć. To, czego zobaczyć nie chciałem. Zobaczyłem koncepcję kuratorów, Sebastiana Cichockiego i Karola Hordzieja, która była jak chmura szczelnie zasłaniająca słońce. Zanim w ogóle dotarłem do tego, co widać w fotografiach Zofii Rydet, poczułem jakby przejechał po mnie długi pociąg z dużą ilością...

A tych wagonów jest ze czterdzieści,
Sam nie wiem, co się w nich jeszcze mieści.
Lecz choćby przyszło tysiąc atletów
I każdy zjadłby tysiąc kotletów,
I każdy nie wiem, jak się wytężał,
To nie udźwigną, taki to ciężar.

(Julian Tuwim, *Lokomotywa*)

Tyle metafor wystarczy, bo się zapadnę ze wstydu za kuratorów (i nie dokończę tekstu). Wróćmy do zdjęć powieszonych w MSN-ie. Jest kilka elementarnych zasad, reguł, zachowań, *savoir vivre'u* – nomenklaturę pozostawiam purystom – który, obowiązuje w sytuacji komponowania wystawy fotografii. Pierwsza z nich to granica powiększania zdjęć. To jasne, że można w nieskończoność, ale jeżeli w pierwszym „siatkówkowym” oglądzie, jakby to ujął Marcel Duchamp, widzę ziarno, które rozmywa temat, to znaczy po prostu, że należy zrobić mniejszą odbitkę. Albo bardzo dużą – tak by postąpił Robert Rauschenberg, Andy Warhol albo Józef Mroszczak. Ale oni nie traktowali fotografii fotograficznie. Najgorszym rozwiązaniem jest załatwienie sprawy, takiego słowa by użył Bogdan Dziworski, kompromisowo. I tak się nieszczęśliwie stało na wystawie w MSN-ie: rozmiar odbitek utknął pomiędzy dwoma punktami „bardzo dobrze” i „bardzo niedobrze”. Na dodatek stało się to w samym środku wyburzanego dziś centrum Warszawy.

Pozostając w klimacie metafor transportowych, kolejnym *à la* kolejowym rozwiązaniem kuratorskim było położenie równolegle trzech szyn – *pardon!* – ułożenie fotografii w trzech rzędach, długich na całą możliwą objętość ścian byłego domu meblowego Emilia. Tu, gdzie kiedyś przedzierałem się między

kanapami, krzesłami, stołami, regałami – teraz oglądałem je na fotografiach. Ach! Gdyby chociaż jeden z dwóch kuratorów (co dwie głowy to nie jedna...) wpadł kiedyś w taką kanapę i w niej poleżał, to może Eureka! Przepraszam: to może Europa byłaby bliżej polskiej fotografii. Albo odwrotnie. Zasadę numer dwa, której także zabrakło na wystawie, można wyrazić tak: zero dramaturgii ekspozycji równa się zero emocji odbiorcy. Wystarczyło stanąć na końcu albo początku jednego z ciągów fotografii i zajrzeć w jego perspektywę. Im dalej, tym mniej oglądających. Więdlili po drodze szybciej niż konwalie w noc z przymrozkiem. Padali z nudów, odklejał się od fotografii, bo ile można oglądać przedstawioną w monotony sposób taką ilość kompozycji, planów, kadrów, motywów, postaci i spojrzeń. Ile? Udana zmontowanie fotografii na wystawie metodą „plan w plan” (jakby to powiedzieli filmowcy) to koncept, który wymaga myślenia szczególnie uruchamiającego wyobraźnię i poczucie przestrzeni.

Zasada numer trzy: tak pięknie zamkniętej całości w datach 1978–1990, powinno towarzyszyć piękno nośnika, czyli negatywu, na którym Zofia Rydet zapisała swoje fotografie. A jeśli negatywy i składniki chemiczne, to powinny być powstać odbitki barytowe (nie przyklejone do pleców ram!). Gdzie są kuratorzy, którzy znają się na tych podstawowych procesach fotograficznych? Przepraszam, są! Wyparowali chyba tylko przy „zapisie” na tę wystawę. Byli nieobecni, ale czy załatwili sobie usprawiedliwienie? Może nie odrobili lekcji i nie czytali tak celnych i pełnych uczucia, wciąż aktualnych zdań Urszuli Czartoryskiej:

W wystawiennictwie dochodzi do głosu jeszcze inny czynnik – działanie ściśle plastyczne wybranej struktury papieru fotograficznego, jego powierzchnia i tonacja. Odtąd zaczyna się współgranie efektu, jaki daje sfotografowany przedmiot z niecodziennym wrażeniem materialności odbitki².

Na koniec takie podsumowanie: wystawy zaczynają się i kończą – na szczęście w tym przypadku. Przepraszam: wypadku. Wszelkie przypuszczenia o moją zjadliwość są uzasadnione. Nie przepraszam.

² U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 129.

Punkt trzeci: album

Pojechałem do księgarni fotograficznej po album *Zapis socjologiczny 1978–1990*³, żeby spojrzeć na twórczość Zofii Rydet z kolejnej perspektywy. Jak na razie największy zbiór prac artystki. Połknąłem go w całości kilka razy, siedząc w samochodzie zaparkowanym pod księgarnią. Przy ostatniej fotografii – *Podhale, Ochotnica, 1987* (s. 287) – odetchnąłem z ulgą: dobrze skrojona klasyka długo się nosi i nigdy się nie starzeje, tak jak starannie wykonana edytorska praca. Koniec w albumie fotograficznym jest szczególnie istotny: od niego zależy, czy będziemy wracać do początku. Wracać wielokrotnie, bo obejrzenie albumu naprawdę może się dokonać wyłącznie w kolejnych odsłonach i warstwach. Te będą się nakładać jedna na drugą w zależności od miejsca oraz czasu, w których będziemy album konsumować. Ogólne wrażenie najbardziej będzie się zmieniać w zależności od subtelnych detali, które odkrywamy w fotografiach albo od wszystkich tych kruchych przeblysków emocji, które nałożymy na zdjęcia w chwili ich doświadczania. Trzeba uważać, w jakim nastroju sięga się po album! Kiedy wprawiamy w ruch naszą dwugłową kamerę oczu, to ustawiamy ostrość oraz zamykamy żrenicę precyzyjnie i nieprzypadkowo. Nasze panoramy po powierzchni fotografii mogą być bardzo długie: z pauzami na szczególe, z dojazdem do detalu, tak jakbyśmy kadrowali ponownie raz już wyciętą przestrzeń. Nadajemy wszystkim jej elementom naszą nową i subiektywną hierarchię ważności. W takich specyficznych chwilach można się wiele o sobie dowiedzieć: można zrozumieć, za czym tęsknimy w sposób niewysłowny i fotograficzny. Wystarczy tylko być uważnym i włączyć „nagrywanie” swojego czytania fotografii – tak jak ci, którzy nagrywają własne skoki spadochronowe. Odtwarzanie tego procesu oczyma wyobraźni, przyglądanie mu się z boku, bywa bardzo interesujące z psychologicznego punktu widzenia.

Gdybym był terapeutą, to nie wahałbym się postawić następującej diagnozy: W fotografiach Zofii Rydet tęsknimy za tym, żeby być na tle własnego, osobistego, indywidualnego kawałka świata. Tak jak na tle własnych światów pozują postacie patrzące na nas ze zdjęć *Zapisu*... Oczywiście nie chcemy być dosłownie na ich miejscu, wewnątrz obrazu, w ich świetle. To tylko ich bezpośrednie spojrzenia podsuwają nam pomysł, żeby być w tej roli: pozujących

3 W. Nowicki, *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, tekst i wybór fotografii autor, opracowanie graficzne W. Siemaszkiewicz, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2017.

na tle własnego tła. Co byśmy zobaczyli, gdyby ktoś nas tak sfotografował? Właśnie do takiego wglądu najlepiej inspirują fotografie Zofii Rydet: by spojrzeć na siebie, wokół siebie albo ponad siebie.

Czy te fotografie mogły się podobać w latach, w których powstały? Nie. Jak mogłyby podobać się w dogorywającym komunizmie zdjęcia, które wyglądają jak zrobione w formie – *in design* – z końca XIX wieku?

A współcześnie? Czy one w ogóle mogą być odbierane w kategoriach gustu, empatii i współżycia? Mimo wszystko, mogą! Przecież w ramach konwencji dokumentalnej nie przestajemy wartościować i oceniać. Zawsze coś wyda nam się atrakcyjne, na przykład:

wnętrze – *Podhale, Chochotów*, 1982, s. 197;
kompozycja – *Poznańskie*, 1978, s. 251;
scenografia – *Podhale, Klikuszowa*, 1978 – 1990, s. 140;
inscenizacja – *Poznańskie*, 1978, s. 251;
poza – *Podhale, Chochotów*, 1982, s. 63;
twarz – *Rzeszowskie, Markowa*, 1980, s. 84/85;
rekwizyty – *Podhale, Biały Dunajec*, 1984, s. 279;
słone paluszki: *Podhale, Biały Dunajec*, 1984, s. 100;
zdjęcie w fotografii – *Rzeszowskie*, 1980, s. 199.

O tym, że coś mnie interesuje w niektórych zdjęciach, w dużej mierze decyduje sam album. Dobra fotografia w książce nigdy nie broni się sama. Niezły album ma kilka sensownie dobranych składników, które stosownie konstruuje edytorską całość: wybór fotografii, ich kolejność, wzajemne relacje na stronach i następstwa, a także rytm w postaci ustawienia formatu na stronie i stronach. Dramaturgia przebiegu, narracja wewnątrz kadrowa i przejścia pomiędzy przestrzeniami pozakadrowymi... W sumie trochę oczywiste, ale to detale decydują o jakości.

Jeszcze jedna uwaga natury egzystencjalnej: z widzeniem fotograficznym jak ze słuchem muzycznym, albo się je ma, albo nie ma. Nauczyć można się tylko dyscypliny, pracy i szacunku względem talentu. Talentu twórcy albo odbiorcy. W *Zapisie socjologicznym 1978–1990* nikt nie próbuje obrażać mojej inteligencji i bardzo mi się to podoba. Obiecałem sobie, że po uczcie wizualnej, po skonsumowaniu fotografii w albumie, przeczytam na deser wstęp Wojciecha Nowickiego, wodzireja tej biesiady. To może być też niezła imprezka.

Punkt czwarty: narzędzia

Co tworzy styl? – Charakter.

Gdzie powstaje? – W dzieciństwie.

Czym się wyraża? – Gestem.

„Gramy takimi kartami, jakie nam rozdano” – nie zaśpiewał, ale powiedział Leonard Cohen. Gdybym jak Robinson Crusoe wylądował na bezludnej wyspie i miał w pamięci *the joy of photography* (jakby to nazwał Piotr Uklański), to z czego skonstruowałbym aparat fotograficzny? Z kokosa. A obiektyw? Bambusowy zoom. A zamiast matrycy liść bananowca. Hmmm... Rozmarzyłem się. Chyba to opatentuję.

Na fotografiach Anny Beaty Bohdziewicz z 1988 roku widzimy Zofię Rydet w trakcie pracy (*Podhale, przed sesją*, s. 21). Widzimy i możemy zrozumieć, na czym polegała jej kreacja. Możemy zanalizować jej narzędzia. Czerni i biel fotografii Zofii Rydet była podyktowana potrzebą niezależności. Wywołanie takiego negatywu było domowo osiągalne w nieskomplikowany sposób. Kolorowy negatyw albo slajdy były drogie i wiązały się z chałupniczo przeprowadzonym procesem chemicznym na terenie Polski w II połowie lat 80. Dodatkowo do negatywów wywołanych przez autorkę nikt nie mógł zajrzeć. Nikt przed nią nie widział, co na nich jest.

Wnętrza Rydet fotografuje jak górnicze kopalnie. Nie ma w nich źródła światła: lampy na suficie, lampki bocznej, często nawet okna i tego, co przez nie widać. Sprawiają wrażenie domalowanej zastawki. Jakość oświetlenia była wypadkową mobilności, możliwości ekonomicznych i fizycznych. Mała lampka błyskowa gwarantowała światło w każdych warunkach i nie wymagała użycia statywu. Była prosta w obsłudze i w ustawieniu kierunku świecenia. Przyczepiona do aparatu, nad obiektywem, dawała beznamietne, płaskie, frontalne i twarde światło z minimalnymi cieniami i blikami na błyszczących powierzchniach, zazwyczaj ceratach wszelakich albo meblach z frontami na wysoki połysk. Wielkość planu wyznaczała ogniskowa obiektywu Nikon Nikkor AI 20mm f/2.8. Szerokątny dawał pełny obraz ciasnych wnętrz i nie zniekształcał ich: linie pionowe wychodziły proste, a nie w formie beczułki. Ciekawe jest to szerokokątne widzenie, które dodaje ekspresji wszystkim przedmiotom np. łóżku w fotografii *Rzeszowskie, Markowa*, 1980, s. 120/121. Zaskakująco przypomina ono to z obrazu *Pokój* Van Gogha w Arles z 1888 roku. Definicja obrazu, ostrość i rozdzielczość były wynikiem formatu negatywu.

Małoobrazkowy, typu 35 mm z wyraźnym ziarnem. Wysokoczuły, kontrastowy, dostępny w sprzedaży.

Można tak wyliczać dalej, ale wszystkie składniki stylu Zofii Rydet wynikają z tych kilku wektorów. W sumie z ograniczonych środków i z wyboru podstawowych narzędzi pracy. Wystarczy porównać te fotografie z barwnym cyklem Tomasza Tomaszewskiego zrealizowanym w latach 1982–1985 pod tytułem *Ostatni Żydzi w Polsce*. Jest między tymi seriami przepaść technologiczna i gdyby w końcu lat 80. ktoś pokazał je obok siebie na wystawie, okazałoby się, że fotografie Rydet są bliższe pracom Walker’a Evans’a (*Kominek w pokoju rodziny Burroughs i Tylna sypialnia w domu Burroughs, Hrabstwo Hale, Alabama, 1936*)⁴. Bliższe formalnie, plastycznie i w ponadczasowym ujęciu biedy. W spojrzeniu na los ludzki tak, jakby był jednym i tym samym, powtarzającym się rytuałem – wyciągnięcia szczęśliwego lub pustego losu na loterii.

Ale nie bądźmy naiwnie ufni: ten świat jest wykreowany. Świadomie wyreżyserowany w konwencji, którą zna fotografia, od slumsów londyńskich i tych nowojorskich Jacoba Riisa, po getta żydowskie i obozy zagłady II wojny światowej.

Dlatego taki prosty był sprzęt fotograficzny Zofii Rydet. Najprostszy – bo interesował ją człowiek. A kontakt, a rozmowy z postaciami? Musiały być... bliskie. W pracy twórczej upodabniamy się do tych, z którymi łączy nas *état d’ame et d’esprit*. Dlatego każda postać z fotografii Zofii Rydet jest pełna. Realna. Z krwi i kości.

Punkt piąty: emocje

Dlaczego piszę ten tekst? Wróćmy do początku i do mnie budzącego się nad ranem we własnym łóżku na warszawskim Mokotowie. W ciemności lepiej widać wspomnienia. O szóstej rano po suficie przejeżdżają światła pierwszego samochodu. Potem następują rozmowy ptaków. W szarości kołyszą się gałęzie. Czasami szczeka pies. Zapadam ponownie w sen. Śni mi się moja nowa wystawa i jej tytuł: *Adjunction*. Prace, które na niej pokazuję, składają się z latawców i z dużej ilości sznurków. Martwię się, że nie mają nic wspólnego z fotografią.

4 W. Evans, *America*, Schirmer/Mosel, Munich 1990, s. 88.

Koniec snu. Po przebudzeniu sprawdzam znaczenie tytułu, bo nigdy o takim nie słyszałem: po polsku to *przyłączenie*. Z dalekiej przeszłości, powoli powraca myśl, która kiedyś była dla mnie oczywista: w podobnym czasie i miejscu powstają podobne fotografie. Dzieje się tak nawet, jeśli autorzy nie znają się i nic o sobie nawzajem nie wiedzą. W 1986 roku nie znałem fotografii Zofii Rydet. To jasne, że nie mogłem znać jej *Zapisu...* z lat 80.! Znałem tylko kolaż *Zagłada*.

Pierwszego listopada 1986 roku fotografuję mojego dziadka. W kuchni, w jego chałupie, we wsi Niemgłowy, w województwie łódzkim. To się zdarzy tylko raz w taki sposób: wieczorem z lampą błyskową w półmroku żarówki zwisającej z sufitu. W planie prawie amerykańskim, na tle szafy i pieca kaflowego.

Dlatego piszę ten tekst, bo znam osobiście to, co fotografowała Zofia Rydet. Z dotyku, smaku, zapachu, słuchu i z widzenia. Znam to od dziecka. Znam faktury materiałów, narzut, ubrań i sploty tkanin. Delikatność powierzchni pościeli w zestawieniu z szorstkością słomy, którą była wypełniona. Z jej szelestem i wysuszonym zapachem. Znam kolory pelargonii w oknach i wielkość oczek w firankach. Wysokość progu między sienią a izbą. Połysk ceraty na stole. Smak świeżo upieczonego chleba i różnicę w barwie między skórką a mięszem. Widziałem, jak babcia czesze swoje długie do pasa, kruczoczarne włosy i jak plecie je w warkocz. Słyszę ubijanie mleka na śmietanę i masło.

Latem, przez małe okna – po jednym na ścianę – wpadało słońce i zanim ułożyło się na podłodze, już miało kształt ostro przyciętych dwóch snopów, jak w filmach kowbojskich.

* * *

Pod koniec lutego, czyli w czasie, gdy kończę pisać ten tekst, słoneczne poranki są bogate w doznania świetlne. Wszystko wokół ma taki wyraźny relief i jest soczyste. Pięć punktów widzenia łączy się w jeden. Nie obejrzę wszystkich fotografii Zofii Rydet, chociaż są dostępne, zdigitalizowane na stronie Fundacji jej imienia. Czekam na wystawę i album, który opowie mi o wszystkich punktach widzenia, o *matriksie* w jej twórczości. Może powstanie film fabularny w oparciu o jej widzenie, który zrekonstruuje, jak spotykała się z innymi ludźmi. Jak Inny był dla niej ważny, nie jako element fotografii, tylko jako człowiek. Może będzie to komedia, która *à rebours* wyłuska to, co w fotografiach Zofii Rydet jest tym przejmującym dramatem i opowie nam to, czego nie chcemy, ale powinniśmy zobaczyć.

WOJTEK WIETESKA (ur. 1964), doktor nauk humanistycznych, jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich fotografów. Wyrósł z francuskiej szkoły fotografii humanistycznej; wypracował indywidualny styl z charakterystycznym, konceptualnym podejściem do rzeczywistości. Studiował na Wydziale Operatorskim i Realizacji Tv w PWSFTviT w Łodzi (doktorat w 2015 roku), a także historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i Sorbonie IV w Paryżu. Wykładał w Europejskiej Akademii Fotografii, Akademii Teatralnej w Warszawie, PWSFTviT w Łodzi, Warszawskiej Szkole Filmowej i Warszawskiej Wyższej Szkole Humanistycznej. Mieszkał w Berlinie Wschodnim (1969–1970), w Paryżu (1972–1977 i 1980–1985) i w Nowym Jorku (1990). Swoje autorskie cykle fotograficzne wystawiał, m.in. w: Starej Galerii ZPAF w Warszawie (*Far West*), Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie (*Tokyo*), Bibliotece Zamku Królewskiego w Warszawie (*Bohaterowie naszej wolności*), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (*N.Y.C.#02*), Yours Gallery w Warszawie (*Stacja Warszawa, Flights 91_08*), Galerii Le Guern w Warszawie (*Protest 2007*), Fotoplastikonie Warszawskim MPW (*Szeroki krąg*), Galerii Atlas Sztuki w Łodzi (*Jestem z Polski*), przestrzeni miejskiej w Alejach Ujazdowskich w Warszawie dla Muzeum Powstania Warszawskiego (1944/70/2014), Leica Gallery w Warszawie (*Nailing Love; Travelling*). Jego fotografie znajdują się w publicznych i prywatnych kolekcjach w Polsce, Francji, Japonii, Norwegii, Niemczech, Szwajcarii, Szwecji i Stanach Zjednoczonych. Realizuje filmowe i fotograficzne kampanie społeczne, a także reklamowe projekty dla instytucji państwowych i prywatnych. Publikuje w prasie. Jest autorem albumów i książek fotograficznych (m.in. *N.Y.C.#02*, Wydawnictwo Meissner-Wieteska, Warszawa 2003; *Stacja Warszawa*, Agata Passent (tekst), Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2006; *Jestem z Polski*, Wydawnictwo WWPHOTO, Warszawa 2013). Píše o fotografii (m.in. „DOC! Photo Magazine”, nr 38–45, 2017–2018) i zajmuje się wystawami fotograficznymi w charakterze kuratora. Aktualnie prowadzi autorskie Master Class, Photography Warm Up & Work Out oraz prywatne konsultacje. Mieszka i tworzy w Warszawie.



INDEKS OSÓB

- Adams Ansel 129, 241, 291
Afanasjew Jerzy 251
Agee James 200
Antonioni Michelangelo 90
Arbus Diane vel Nemerov 91, 94, 104
Augustyńska-Martyniak Zofia 25, 27, 130
Avedon Richard 115
- Bacciarelli Marceli Witold 280
Bajerski Adam 358
Bal Mieke 25
Balcerzak Aniela 117
Banksy 74
Barth John 106, 180
Barthes Roland 96, 97, 100
Bartoszewski Władysław 68
Baturó Andrzej 148, 237, 259, 287, 291, 327
Baturó Inez 291
Bazin Andre 217, 218, 289
Becher Bernd 236, 241, 242, 280
Becher Hilla 236, 241, 242, 280
Becker Howard Saul 97–99, 103, 104
Beckett Samuel 106
Bedyńska Anna 46
Beksiński Zdzisław 20, 43, 74, 144, 173, 193
Benjamin Walter 61, 68
Berdak Jan 137
Berger John 29
Berman Mieczysław 43, 57
Beuys Joseph 169
Białoszewski Miron 8–11
- Birgus Vladimir 47, 144, 283, 291
Błoński Aleksander 299
Bocheński Józef 106
Bogucki Janusz 43, 107, 172, 330
Bogusz Marian 231
Bohdziewicz Anna Beata 44, 107–125, 129, 237, 239, 240, 243, 248, 259, 292, 306, 315, 322, 340, 363
Bojanowski Grzegorz 265, 267, 268
Bokiniec Lucjan 251
Böklin Arnold 250
Borges Jorge Luis 173
Borkowski Paweł 280
Borowczyk Walerian 125
Borowska Małgorzata 336
Borowski Tadeusz 98
Borusiewicz Mirosław 168
Borys Andrzej 145
Borzęcka Ewa 70
Boubat Édouard 41, 56, 231
Bourdieu Pierre 22
Bownik Paweł 46
Brogowski Leszek 21, 280
Bruszewski Wojciech 165, 167, 173, 192, 197, 242, 251, 255
Brykczyński Jan 46
Brzezińska Anna Weronika 46
Brzeziński Andrzej 216, 217
Brzóska Wiesław 129
Buczkowski Janusz 145
Budziński Tadeusz 226
Bujak Adam 171, 202
Bułhak Jan Brunon 38, 44, 130, 170, 190, 203, 235, 246, 275, 278, 287,

- 290, 355
 Busza Jerzy 19, 20, 25, 39, 42, 43, 93–95,
 105, 109, 165, 170, 183, 237, 262,
 278, 286, 285, 325
- Cała Michał 133
 Cartier-Bresson Henri 41, 79, 124, 278
 Chaplin Charlie 115
 Chojecka Ewa 310
 Chojnacka Anna 128, 129, 300
 Chomętowska Zofia Katarzyna 132
 Choromański Michał 106
 Cichocki Sebastian 39, 42, 45, 359
 Cichosz Krzysztof 14, 177–185, 237, 247,
 257, 258, 282
 Ciesielska Jolanta 258
 Cieślewicz Roman 57
 Ciśłowski Wacław 145
 Clive Harris 202
 Cohen Leonard 363
 Cortázar Julio 90
 Crewe Jonathan 25
 Cunningham Imogen 129
 Curtis Edward 122
 Cybulski Zbigniew 98, 251
 Cymer Anna 19, 24
 Cyprian Tadeusz 245, 246
 Cypryański Piotr 26
 Czartoryska Urszula 19–22, 29, 30, 42,
 43, 49, 93, 94, 105, 109, 129, 165,
 166, 168, 170, 174, 177, 183, 187, 195,
 196, 220, 230, 232, 233, 237, 252,
 257, 258, 269, 273, 279, 286, 291,
 305, 308, 325, 333, 360
 Czerniak Jacek 265, 270
 Czyżewski Stefan 7, 79, 88, 90, 93, 107,
 127, 132, 136–138, 187, 193–195, 198,
 207, 211, 216, 218–221, 225, 227, 273,
 279, 293
- Dąbrowska Renata 46
 Dederko Witold 291
 Derrida Jacques 11
 Devin Pierre 55, 295, 303, 305, 306
 Dębski Krzesimir 95
 Dłubak Zbigniew 45, 129, 173, 191, 197,
 229, 257, 261, 263, 265
 Doisneau Robert 41, 56, 231
 Doleżał-Nowicka Irena 282
 Doré Gustave 250
 Duchamp Marcel 291, 359
 Dunn Peter 27
 Dyakowska Kazimiera 36
 Dyke Willard van 129
 Dzieduszycki Antoni 191
 Dziewit Jakub 7
 Dziworski Bogdan 253, 359
- Eggleston William 91
 Einstein Albert 86
 Eisenhower Dwight 115
 Eskildsen Ute 238
 Evans Walker 22, 169, 200, 364
- Farhadi Asghar 105
 Ferenc Tomasz 7, 141, 143–145, 147, 159–
 163, 165, 167–169, 171, 172, 174,
 229, 232–234, 236, 237–240, 242,
 244, 245–247, 249, 255, 256, 258,
 261, 263, 268, 269, 295, 307, 311
- Fiebig Sławomir 354
 Fiedorcuk Natalia 46
 Figlarowicz Stefan 336
 Forecki Mariusz 71
 Frank Robert 41, 279
 Frycz Jan 315
 Fuchs Elżbieta 20, 33, 35
- Gaberle David 68
 Gałuszka Irena 225–228

- Gardzielewska Janina 252
 Garztecki Juliusz 39, 40
 Gierek Edward 34, 55, 95
 Gładysz Franciszek 145
 Głowacz Wiesław 307-310
 Godard Marie Jean Luc 357, 358
 Goffman Erving 22
 Gogh Van Vincent 363
 Gołaszewski Marcin 36, 40, 41
 Gołąb Mariusz 7-15, 79, 82, 85, 86, 93, 94, 99, 101-103, 106, 107, 117, 127, 130-132, 137, 139, 185, 187, 188, 198, 200, 202, 205, 207, 210, 211, 216, 218, 222-225, 273, 274-276, 277, 280-286, 288-290, 292, 294
 Gombrowicz Witold 99, 104
 Grochowski Władysław 259
 GrosPierre Nicolas 71, 72
 Grupińska Anna 125
 Grzeszykowska Aneta 48
 Grzybacz Linus 115
 Gursky Andreas 236, 280

 Hajdun Janusz 251
 Hamerski Zygmunt 163
 Haneman Eugeniusz 259
 Haran Barnaby 22
 Hartmann Sadakichi 241
 Hartwig Edward 125, 134, 139, 142, 271, 274, 299
 Hasior Władysław 314
 Helebrandt Kazimierz 345
 Hennelowa Józefa Maria 34, 45, 272, 305
 Herman Maciej 68
 Hermanowicz Mariusz 42, 125, 239, 260
 Hermansdorfer Mariusz 187
 Hine Lewis 66, 291
 Holas-Idziakowa Halina 128, 133
 Honory Aleksander 88

 Hordziej Karol 42, 45, 359
 Idziak Sławomir 128
 Ingarden Roman 101

 Jagger Mick 293
 Jakubik Tadeusz 145
 Jakubowska Agata 36
 Jakubowski Krzysztof 354
 Jałosiński Aleksander 134
 Jama Waldemar 8, 10, 127-140, 174, 292
 Jan Paweł II [Karol Wojtyła] 45, 172, 199, 261, 274
 Janiak Marek 167, 183, 193, 203, 265
 Janik Maria 36
 Janik Piotr 127
 Jankowska Katarzyna 31
 Jarosińska Irena 36
 Jasieński Władysław 311, 315
 Jawczak Jerzy 226
 Jelski Michał 46
 Jezus Chrystus 94, 100
 Jonderko Karolina 46
 Józwiak Jacek 21, 44
 Józwiak Karol 7, 44, 141, 147, 159, 165, 168, 169, 171-174, 177, 229, 244-248, 249, 263, 295, 307, 311
 Jurecki Krzysztof 14, 34, 35, 39, 42-44, 51, 113, 165-175, 257, 258

 Kafka Franz 173
 Kaleta Piotr 145
 Kalhous Radek 68
 Kalina Katarzyna 41
 Kamoda Jerzy 145
 Kanikuła Małgorzata 36
 Kant Imanuel 85
 Karabasz Kazimierz 96
 Karczmarski Ryszard 143
 Kasprzak Maria 116, 117
 Kępińska Alicja 282

- Kieślowski Krzysztof 96, 125
 Kirstein Lincoln 22
 Klein William 41
 Kłosowska Antonina 93
 Kobiela Bogumił 251
 Kokot Michał 242
 Kolberg Oskar 15, 351
 Kołakowski Leszek 100
 Kołodrubiec Janusz 260
 Konart Tomasz 260
 Konopka Bogdan 10–12, 14, 49–58, 68,
 71, 74, 75
 Konopnicka Maria 310
 Konwiński Stefan 133
 Koprowicz Jacek 260
 Kosińska Maria 27
 Kostun Maciej 336
 Koudelka Josef 169
 Kowalczyk Izabela 46
 Kowalik-Dura Danuta 36
 Krajewska Zuza 71
 Krajewski Marek 26, 46
 Krall Hanna 70
 Kramarz Andrzej 24, 46
 Krauze Krzysztof 259
 Krechowicz Jerzy 251
 Krzywobłocki Aleksander 20, 57, 291
 Kuchta Czesław 142, 242, 251
 Kućko Waldemar 194, 327, 334
 Kurczab-Redlich Krystyna 70
 Kutz Kazimierz 296
 Kwaśniewska Maria 297, 298
 Kwaśniewski Tadeusz 297, 298
 Kwiecień Anna 36, 40, 41
 Kwiek Paweł 165, 192, 255
 Kwietniewski Andrzej 167, 183, 203, 265

 Lach Adam 71
 Lach-Lachowicz Natalia (Natalia LL) 36,
 56, 191, 245, 252, 305
 Lachowicz Andrzej 191, 252
 Lange Dorothea 169
 Lartigue Jacques Henri 88, 91
 Laskowski Jan 251
 Lech Andrzej Jerzy 51, 71
 Lechowicz Lech 14, 166, 229–248
 Leibowitz Annie 125
 Leszczyński Wojciech 280
 Leśniak Kamila 41
 Lewandowska Karolina 34, 35, 37, 44, 47
 Lewczyńska Kazimiera 302
 Lewczyński Jerzy 21, 33, 34–37, 39, 40,
 55, 56, 67, 75, 118, 119, 127, 130–
 134, 142, 166, 169, 172–174, 168,
 186, 188, 189, 192, 193, 201, 208,
 225, 226, 245, 247, 252, 262, 263,
 269, 275, 281, 284, 287, 291, 295,
 296, 300, 302, 303, 307, 308, 311,
 315, 317, 320, 327, 329, 354
 Ligocki Alfred 40–42, 44–46, 127, 128,
 173, 181, 196, 230, 250, 274, 277,
 278, 289
 Lirski Janusz 183

 Łagocki Zbigniew 197
 Łebkowski Marek 259
 Łodzińska Weronka 23, 24, 46
 Łuczkiewicz Aneta 31
 Łyczywek Krystyna 37, 53, 54, 148, 150,
 166, 188, 203, 314

 Mach Małgorzata 35
 Magala Sławomir 11, 21, 22, 29, 93–106,
 183,
 Mailer Norman 106
 Majak Katarzyna 71
 Makowiecki Wojciech 38, 167, 273
 Makowski Krzysztof 175
 Malraux André 41
 Manovich Lev 26

Mazur Adam 8, 10, 13, 15, 19, 23, 24, 28,
33-48, 119
Mąkowski Jerzy 145
McLaren Norman 250, 251
Meksiak Ryszard 336, 353
Michalczyk Roman 267, 268
Michalik Bożena 36
Michals Duane 282, 290
Michalski Stanisław 129, 130, 295, 308
Michalek Bolesław 289
Michałowska Marianna 9, 12, 19-31, 47
Mikołajczyk Antoni 173, 195, 197, 242,
251, 264
Milach Rafał 23, 24, 46, 71
Mirota Zenon Władysław 353
Mirski Jerzy 134
Monroe Marilyn 115
Moody Raymond A. 282
Mostowski Czesław Odo 226
Mozart Amadeusz 97, 98
Mroczek Andrzej 165
Mroszczak Józef 359
Munk Andrzej 98, 98
Murawska Barbara 35

Natalia LL zob. Lach-Lachowicz Natalia
Newton Izaak 102
Niépce Joseph Nicéphore 58
Niezabitowska Małgorzata 93
Nikifor 56, 259
Nochlin Linda 36
Nowak Wacław 197
Nowak-Jeziorański Jan 68
Nowicki Wojciech 34, 73, 81, 122, 315,
361, 362
Nowotarski Roman 128
Nuriejew Rudolf 115

Obrąpalska Fortunata 36
Ociepka Teofil 43

Olek Jerzy 137, 171, 189, 191, 193, 203,
216, 217, 260

Pacholski Zdzisław 194, 220, 325-334
Pajączkowska Agnieszka 13, 19, 25-27
Palka Mateusz 9, 10, 12, 14, 59-68
Panek-Sarnowska Barbara 35, 45, 265
Paruzel Andrzej 260
Passent Agata 366
Pautsch Fryderyk 256
Pawek Karl 128, 276, 277
Pawłowski Andrzej 202
Pellegrini Glauco 255
Peplowska Kira 339
Peress Gilles 86
Petruk Ela 46
Pęczalski Andrzej 145
Pękalski Leszek Jerzy 335-346
Piasecki Marek 201
Piątek Jerzy 10, 141-146
Picasso Pablo 74
Pieczul Henryk 13, 147, 159-163
Pierściński Paweł 10, 136, 137, 141, 142,
145, 147-152
Piłsudski Józef 190-311
Pisarek Adam 7
Piwocki Ksawery 56
Plewiński Maciej 295, 300
Plewiński Wojciech 99, 105, 197
Plossu Bernard 303
Pokrycki Przemysław 23, 46
Pol Wincenty 311
Poloczek Edward 150
Postępski Zdzisław 225, 226, 227
Poświatowska Halina 8
Potocka Małgorzata 256, 260, 262
Prażmowski Wojciech 295-306
Prokudin-Gorski Siergiej 66
Proust Marcel 9, 10
Pustoła Konrad 23, 70

- Putin Władimir 70
 Ramlau Joanna 106
 Rauschenberg Robert 359
 Reinfuss Roman 159
 Riis Jacob August 66, 94, 292, 364
 Ritzer George 106
 Robakowski Józef 8, 10, 44, 56, 137, 165,
 167, 173, 192, 193, 195, 197, 232,
 242, 249–262, 264
 Ronis Willy 231
 Roosevelt Franklin Delano 169
 Rosenblum Naomi 291
 Rosler Martha 48
 Rostworowski Marek 125
 Rothstein Arthur 169
 Różewicz Tadeusz 68
 Różycki Andrzej 7, 21, 22, 29, 42, 44,
 46, 107–113, 116, 118, 119, 138, 141,
 165, 169, 170, 173, 180, 192, 197,
 198, 232, 240, 242, 251, 253, 255,
 256, 264, 276, 280, 285, 287, 288,
 296, 302, 333
 Rubinstein Eva 75
 Ruff Thomas 236, 280
 Ruksza Stanisław 34
 Russell Bertrand 103
 Rybczyński Zbigniew 165, 192, 255
 Rydet Ferdynand 35
 Rydet Tadeusz 36
 Rydzewski Janusz 326
 Rytka Zygmunt 165
 Rzepecki Adam 167
 Rzepka-Dziedzic Joanna 47
 Rzeźniacki Zbyszko 183, 263
 Safronow Georgij 311
 Sander August 22, 29, 44, 72, 73, 95,
 132, 284
 Saucha Bogusław 311–322
 Schlabs Bronisław 193, 344
 Sempoliński Leonard 34
 Seymour David 41
 Shahn Ben 169
 Siemaszkiewicz Witold 73, 81, 122, 315,
 361
 Sienkiewicz Karol 19, 23, 24
 Sikora Sławomir 29
 Sikorska Karolina 27
 Simmel Georg 106
 Siudowski Jan 145
 Skąpski Łukasz 46, 283
 Skolimowski Jerzy 98, 99
 Skórzyńska Agata 27
 Smolarz Antonina 291
 Sobota Adam 34–39, 41, 42, 44, 46,
 187–205, 289
 Sokalska Maga 46
 Solomon-Godeau Abigail 33
 Sontag Susan 96, 97, 106, 183
 Sosnowski Leszek 44
 Sowiński Michał 134, 302, 312, 315, 354
 Spałwan Jan 145
 Spitzer Leo 25
 Springer Filip 71
 Stachow Bolesław 134
 Stanisławski Ryszard 180
 Stanisz Agata 46
 Staniszevska Julia 23, 46
 Stawiarski Marek 299
 Steichen Edward 23, 41, 42, 119, 128,
 231, 276, 251, 277
 Stendhal [Henri Beyle] 90
 Stieglitz Alfred 241
 Stopa Magdalena 125
 Strand Paul 241
 Štreit Jindřich 291
 Štyrský Jindřich 43
 Sudek Josef 49
 Sudnik Stanisław 145

- Sumiński Tadeusz 142
 Sunderland Jan 250, 277
 Szarkowski John 91
 Szczerek Janusz 260
 Szewczyk Wilhelm 310
 Szłaga Michał 72
 Szpakowski Wacław 291
 Szporek Zygmunt 144
 Sztadynger Jan Izidor 310
 Szubert Awit 291
 Szulkin Piotr 125
 Szykowna Sylwia 27
 Szymkowiak Karol 71
- Śliwczyński Waldemar 69–75
 Świątkowska Bogna 46
 Świetlik Andrzej 167, 183, 203, 265
- Teige Karel 43
 Thomas William 94
 Tiele-Winckler Ewa von 311
 Toborowicz Antoni 311
 Tomaszczuk Zbigniew 8, 9, 71, 273–294
 Tomaszewski Tomasz 8, 9, 79–93, 219, 240, 364
 Tomczuk Jacek 39
 Tomczyk Piotr 10, 263–271
 Toniał Ewa 36
 Trznadel Jacek 96
 Trzos-Rastawiecki Andrzej 125
 Tuszek Wojciech 293
 Tuwim Julian 359
 Twardowska-Saucha Krystyna 14, 311–322
 Tworek Jacek 253
- Udziela Seweryn 46
 Ukłański Piotr 49, 363
- Vinci Leonardo da 74
- Wajda Andrzej 98
 Wardak Jerzy 173, 197, 242, 249, 250, 251, 253
 Warhol Andy 359
 Warpechowski Zbigniew 165
 Wasilewski Marek 46
 Waśko Ryszard 255
 Weiss Sabine 56, 231
 Wejchert Piotr 260
 Weston Edward 129, 241
 Węgrzyn Michał 355
 Węgrzyn Witold 280, 336, 337, 349–355
 Whitehead Alfred North 102, 103, 106
 Wielogórski Andrzej 167, 183, 203, 265
 Wieteska Wojtek 357–366
 Wilczyk Wojciech 48, 72
 Wildner-Kulik Irena 36
 Winogrand Gary 91
 Winogrand Lee 91
 Wiśniewski Alfred 340
 Witkacy [Witkiewicz Stanisław Ignacy] 56, 101
 Witos Wincenty 35
 Witowicz Janusz 227
 Witsoe Erik 101
 Wnukowa Józefa 338
 Wojaczek Rafał 8
 Wojczulanis Wiesław 242, 253
 Wojnecki Stefan 207–208
 Wojtyła Karol zob. Jan Paweł II
 Wołyńska Maria 265
 Wołyński Piotr 13, 46, 47, 211–324
 Wróblewski Andrzej 98, 191
 Wyleżałek Łukasz 301
- Zagrodzki Janusz 34
 Zanussi Krzysztof 125
 Zarzycka Ewa 256
 Zawadzka Anna 39

Zdanowska Bolesława 249
Zdanowski Edmund 249
Zjeżdżałka Ireneusz 34, 46
Znaniński Florian 94

Żmijewski Artur 48
Żuławska Hanna 338, 339

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.09196.19.o.K

Ark. wyd. 22,75; ark. druk. 23,5

Złożono krojem: Edita, Lato

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63