



Mariusz Gołąb, Stefan Czyżewski

**Obraz, obiekt, narracja**

Doświadczenie wizualne Zofii Rydet



**Obraz, obiekt, narracja**

Doświadczenie wizualne Zofii Rydet



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Mariusz Gołąb, Stefan Czyżewski

**Obraz, obiekt, narracja**  
Doświadczenie wizualne Zofii Rydet

CYKL WYDAWNICZY  
ZOFIA RYDET. DZIEDZICTWO KULTUROWE I EKSPERYMENT FOTOGRAFICZNY

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

REDAKTOR NAUKOWY CYKLU

*Mariusz Gołąb*

RECENZENT

*Krzysztof Olechnicki*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

*Anna Sońta*

LAYOUT

*Mariusz Gołąb*

SKŁAD I ŁAMAMANIE

*Munda – Maciej Torz*

PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

DOSTOSOWANIE PROJEKTU OKŁADKI

*Polkadot Studio Graficzne*

*Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz*

Ilustracja na okładce: fot. Z. Rydet, Fundacja im. Zofii Rydet, woj. łódzkie, 1980, sygn. zr\_16\_002\_28

Autorzy składają podziękowania Fundacji im. Zofii Rydet  
za udostępnienie zdjęć zamieszczonych w książce

© Copyright by Mariusz Gołąb & Stefan Czyżewski, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

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

ISBN 978-83-8220-482-7

e-ISBN 978-83-8220-483-4

# SPIS TREŚCI

Mariusz Gołąb

WSTĘP / 7

Mariusz Gołąb

DOŚWIADCZENIE OBRAZOWE CYKLU

1. Powieść rzeka / 13
2. *Niepasująca materia*: tekst i rzeczy / 25
3. Antropolożka i narratorka / 35
4. Fotograficzny *performance* i dwa typy ucieleśnienia / 45
5. Twarze, maski, wizerunki / 65
6. Światło, realizm, negatyw / 75
7. Na zakończenie – indeks, *hēsychia*, proces / 95

MIĘDZY NEGATYWEM A POZYTYWEM

PRZYCZYNEK DO FOTOESTETYKI

ZOFII RYDET

1. Stefan Czyżewski: *Contact sheets* – (nie)dyskretny urok stykówek / 103
2. Mariusz Gołąb: *Stykówki Prezapisu* / 109

ANEKS

Mariusz Gołąb: Ścieżki Zofii Rydet – kontynuacje / 125

Stefan Czyżewski: Zwrot fotograficzny / 137

BIBLIOGRAFIA / 169

SPIS ILUSTRACJI / 179

INDEKS OSÓB / 185

DO PUBLIKACJI DOŁĄCZONO

FILM PAPIERKI Z CUKIERKÓW



## WSTĘP

Książka jest próbą ujęcia dzieła Zofii Rydet w perspektywie przemian medialnych współczesnej kultury. Za podstawę rozważań nad kulturowym znaczeniem twórczości polskiej artystki obaj autorzy przyjęli „analizę etymologiczną” pojęcia fotografii. Dostrzegają oni w tym rodzaju przekazu istotny czynnik modyfikujący zachowane w tradycji rozumienie tekstu i opowieści jako wyłącznej domeny pisma. Książka wprowadza kontekst porównawczy tekstu literackiego, widząc jednak w formach gatunkowych literatury przykład szerzej rozumianego myślenia przy pomocy obrazów, którego cechy ujawniają się w cyklu *Zapisu socjologicznego*.

Autorzy wychodzą od źródła fotografii oraz współczesnych przewartościowań metodologicznych w humanistyce. Podobne założenia wstępne prowadzą ich do uzupełniających się wniosków na temat estetycznych funkcji dzieła Zofii Rydet. Dzięki temu układ książki i przebieg prowadzonych wniosków otwarcie zmierza do stworzenia obrazu, tym razem na poziomie opisu, którego wynik ujawnia się jako kolejna pojęciowa hybryda w rozumieniu Bruno Latoura. Takie ujęcie tematu daje się z drugiej strony łatwo pogodzić z oczekiwaniami niestrudzonych entuzjastów odczarowywania świata, którego cechą jest dążenie do wyselekcjonowania odmiennych jakościowo funkcji znaczenia. Obie tendencje badawcze wynikają ze specyfiki fotograficznego medium, które łączy obraz jako zapis rzeczywistości z zapisem figur wyobraźni, podobnie jak powieść staje się dlatego fikcją, by mogła tym bardziej mówić o problemach współczesnego świata.

Przyjęty trop metodologiczny prowadzi w pierwszej części książki do przedstawienia *Zapisu...* jako aktualizacji znaczeń doświadczenia i rytuału zawartych w tradycji pojęcia fotografii, a odzwierciedlonych w fotograficznym cyklu Zofii



Rydet. Źródłem rozważań części *Doświadczenie obrazowe cyklu* jest próba odpowiedzi na pytanie, skąd bierze się dziś rosnąca popularność fotografii Zofii Rydet. Pytanie otwierające brzmi: „Dlaczego ludzie przychodzą oglądać te fotografie?”. Odpowiedzi autor nie szuka w „skatalogowanym” już muzealnie ‘co’, ale w próbie przyglądania się ‘jakie to jest’, ‘jakie cechy ma’ dzieło Rydet, które mogłyby być wyrazem zaspokojenia estetycznych pragnień widzów. ‘Estetyczne’ rozumiane jest na wzór znaczenia przypisanego temu pojęciu przez Arnolda Berleanta, jako zdolność zmysłowego kontaktu ze światem i wartościowania jego elementów, tu fotograficznie wyselekcjonowanych i ujętych w pewną kompozycyjną i pojęciową całość. Tak postawione pytanie niesie za sobą określone konsekwencje badawcze, wskazując na zależność między obrazowymi aspektami świata a użytymi do ich opisu środkami artystycznymi, których funkcje wynikają z oczekiwań kulturowych lub są wobec nich krytycznym komentarzem. Rosnące zainteresowanie odbiorców fotograficznymi działaniami Zofii Rydet sygnalizuje aktualizację tych oczekiwań. Pojęcie „działania” w znaczeniu autorskiej sygnatury odzwierciedlonej w kompozycji zostało przedstawione jako jedna z gatunkowych cech cyklu fotograficznego.

Grupę zagadnień, które tworzą punkt odniesienia dla poszukiwań autorskich wartości estetycznych, uzupełniają uwagi na temat funkcji negatywu oraz prezentacji fotografii w formie stykówek. Temu ostatniemu problemowi poświęcona jest część *Między negatywem a pozytywem. Przyczynek do fotoestetyki Zofii Rydet*. Pierwszy ze składających się na nią rozdziałów, *Contact sheets – (nie)dyskretny urok stykówek*, stanowi teoretyczne wprowadzenie technicznych funkcji stykówek – pozytywowych odbitek wykonanych z negatywów nieopublikowanych przez Zofię Rydet. Przedstawione na dziewięciu planszach kadry są wyborem spośród 3 tysięcy negatywów zdigitalizowanych w ramach prac grantu badawczego przyznanego przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego („Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” Rozwój 2b) pt. *Zofia Rydet. Dziedzictwo kulturowe i eksperyment fotograficzny*<sup>1</sup>. Zaproponowane ujęcie materiału pozwala ujawnić się głównym motywom tematycznym i stylistycznym prac artystki oraz prześledzić proces artystyczny, który doprowadził do ukształtowania ostatecznego pomysłu *Zapisu socjologicznego*. Omówieniu cech stylistycznych dostrzeżonych dzięki przyjętej formie prezentacji służy drugi z rozdziałów tej części książki, *Stykówki „Prezapisu”*. Jako podstawowe kryterium wyboru kadrów zastosowano

<sup>1</sup> Obecna publikacja stanowi czwarty tom cyklu wydawniczego o tym samym tytule opublikowanego przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

podział geograficzny. Przyjęta zasada odpowiada późniejszej metodzie pracy i związanemu z nim zainteresowaniu Rydet wieloma regionami Polski, odzwierciedlonemu w układzie *Zapisu socjologicznego*. W tym założeniu ujawnia się jeden ze sposobów myślenia artystki, w którym można dostrzec poszukiwanie uniwersalnej typologii wykraczającej poza lokalne inspiracje tematyczne<sup>2</sup>. Regionalna różnorodność w miejsce uprzywilejowanego obszaru pracy, podporządkowana zarazem jednolitej kompozycji zdjęć późniejszego cyklu, wskazuje na poszukiwanie uniwersalnych tematów topologicznych i towarzyszące mu zainteresowanie problemami bliskimi antropologii kultury. Uwaga ta jest o tyle istotna, że przyjęty wybór kadrów, a tym bardziej jego ikonograficzne zaplecze w postaci kilkutyśięczonego materiału poświęconego wielu regionom, pozwala na ujawnienie tendencji do „estetycznej antropologizacji”, w której ujawnia się rodzaj stylistycznej dominanty cyklu Zofii Rydet. Obecność tej tendencji nabiera dodatkowego znaczenia wobec wciąż toczącej się dyskusji na temat określenia „socjologiczny” jako umownego atrybutu narzuconego przez tradycję krytyczną cyklowi Rydet. Nie bez przyczyny autorzy tacy jak Anna Bohdziewicz, Andrzej Różycki wolą używać samego słowa „zapis”, dodając do tej podstawowej nazwy inne określenia, lub jak Sławomir Magała, używając go w liczbie mnogiej – „zapisy”<sup>3</sup>.

Dla głównego nurtu rozważań nad stylem i programem artystycznym Zofii Rydet prezentacja stykówek ma podobne znaczenie, jakie pełnią wraz z nimi wywiady z artystami, krytykami i znajomymi artystki zarejestrowane i opublikowane w pierwszej książce cyklu, *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*<sup>4</sup>. Wspólnie należą do zebranych materiałów źródłowych, które pozwoliły na ocenę dotychczasowego stanu badań i przyczyniły się do określenia kierunku

---

2 Taki rodzaj regionalnej inspiracji tematycznej obecny jest np. w Kieleckiej Szkole Fotografii. Porównanie jest tutaj szczególnie istotne ze względu na bliską znajomość Z. Rydet z jednym z głównych twórców tego kierunku, Pawłem Pierścińskim. Na temat znajomości obojga artystów i problemów warsztatowych związanych z tym kontekstem stylistycznym por. wypowiedź P. Pierścińskiego w dołączonym filmie oraz pełen zapis wywiadu z tymże, a także Jerzym Piątkiem, Henrykiem Pieczulem i in. w książce pod redakcją S. Czyżewskiego i M. Gołąba, *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

3 Por. wypowiedź A. Różyckiego w dołączonym filmie, pełną treść wywiadu z A. Bohdziewicz i S. Magalą w książce S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*. Wątpliwości dotyczące nazwy cyklu ujawniają się już w korespondencji między Zofią Rydet a Jerzym Buszą z okresu formowania się ostatecznego kształtu tego pomysłu. W jednym z listów przechowywanych obecnie w archiwum Fundacji im. Zofii Rydet krytyk proponuje rozważyć określenie „antropologiczny”.

4 S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*

interpretacji zaprezentowanej w pierwszej części niniejszej książki. Postać stykówek dała możliwość prześledzenia sposobu myślenia artystki, a jednocześnie wskazała, że taka forma prezentacji posiada autonomiczną formę artystycznego wyrazu. Wprowadzony sposób prezentacji, jako uzupełnienie rozważań pierwszej części książki, pozwolił również na podjęcie próby powiązania głównych toposów tej twórczości z powracającymi rozwiązaniami kompozycyjnymi, a także na ukazanie narracyjnego poziomu niepublikowanych kadrów Zofii Rydet. Jednym słowem, na poziomie rozważań o decyzjach warsztatowych podejmowanych przez artystkę stykówki pozwalają zamienić odrębne sekwencje chwytów artystycznych w ciąg spójnej opowieści. Dla badacza jest to opowieść o środkach wyrazu, a dla widza także gotowa historia o sposobie artystycznego widzenia świata. Opublikowane stykówki wraz z pierwszą wersją filmu dołączoną do książki zaprezentowano w 2019 roku na łódzkim Fotofestiwalu<sup>5</sup>.

Niniejsza publikacja zawiera *Aneks*, w którym twórczość polskiej fotografki pełni funkcję poznawczą inspiracji oraz jest egzemplifikacją dla szerszych rozważań teoretycznych nad miejscem fotografii we współczesnej kulturze. *Ścieżki Zofii Rydet – kontynuacje* to fotograficzna rekonstrukcja fragmentu artystycznych podróży artystki. Tworzy ona kontekst porównawczy dla współczesności, w której powracają bohaterowie fotografii *Zapisu socjologicznego*. Zgodnie z autorską intencją cyklu, poddaną interpretacji w pierwszej części książki, zdjęcia te dopowiadają historie spotkanych osób i są kontynuacją podjętej przez fotografkę pracy. Warto dodać, że sama autorka planowała takie powroty po latach, ale po pewnym czasie okazywało się, że nie jest w stanie ich realizować ze względu na rozległy zakres prac nad *Zapiskami...* Osoby z fotografii prezentowanych w tej części publikacji są bohaterami zdjęć Zofii Rydet z lat 70. i 80. XX w. lub dzielą się z nami swoimi opowieściami o krewnych i sąsiadach upamiętnionych przez artystkę. Z tego powodu jest to także zapis kontynuacji osobistych biografii w obrazie oraz uchwyconych wraz z nimi zmian miejsc, do których wcześniej dotarła Zofia Rydet, przedstawiony w postaci współczesnych refotografii wykonanych w latach 2016–2018. Wizyty te były też pretekstem do zebrania informacji na temat funkcji fotografii w kształtowaniu się wizualnego doświadczenia napotkanych rozmówców. Jak dowodzą zarejestrowane fotograficznie spotkania, rodzaj utrwalonej w obrazowym

---

5 Projekcja miała miejsce 18.06.2019 r. na terenie Art.\_Inkubatora (Łódź, ul. Tymienieckiego 3). Towarzyszyła jej wystawa pt. *Notatki fotograficzne Zofii Rydet*.

wyobrażeniu pamięci bywa trwalszy od zmian w zamieszkaney przestrzeni. Mówi o tej potrzebie wizualnego utrwalenia także film zrealizowany w czasie podróży śladami autorki *Zapisu...* – dzieła z wciąż otwartą dyskusją nad funkcją przymiotnikowego określenia w jego nazwie. Problem przemyśleń wokół tytułowego dopowiedzenia cyklu (zapis czego?), a wraz z nim miejsca twórczości Zofii Rydet w tradycji polskiej kultury, jest jednym z wątków, które wpłynęły na rodzaj stawianych w książce pytań.

Prace poświęcone twórczości artystki skłoniły Stefana Czyżewskiego do ponownego przemyślenia wątków zwrotu ikonicznego. Zawarte w *Aneksie* rozważania prowadzą do sformułowania pojęcia zwrotu fotograficznego. Cechy tego szerzej rozumianego teoretycznego namysłu nad pojęciem obrazu autor łączy z tradycją myśli antycznej, by ostatecznie odnaleźć je we współczesnej dyskusji nad kulturowym znaczeniem fotografii. Znaczenie to odnawia się w omówionych na zakończenie przykładach praktyk fotograficznych, których cechy obecne są także w stylu Zofii Rydet. Nurt ten jest dla autora powrotem do źródeł fotografii, podobnie jak w przypadku kulturowych tematów i motywów przedstawionych w pierwszej części książki przez Mariusza Gołęba. Teoretyczny kontekst kulturowy nakreślony w *Zwrocie fotograficznym* wraz z *Doświadczeniem obrazowym cyklu*, będącym rekonstrukcją immanentnej poetyki Zofii Rydet, znajdują wspólny punkt w powrocie do korzeni fotografii.

Dopełnieniem badań terenowych i zarejestrowanych refotograficznych historii jest dołączony do książki film dokumentalny *Papierki z cukierków*. Zdjęcia do filmu rozpoczęto jesienią 2016 i ukończono latem 2020 roku. Dzięki opowieściom bohaterów *Zapisu socjologicznego*, ich rodzin i znajomych, a także artystów i krytyków film jest próbą przybliżenia osoby artystki oraz jej programu artystycznego, dopowiada historie spotkanych przez nią ludzi. Idąc śladami fotografki, autorzy starają się przedstawić w nim także funkcję przedmiotów, będących częścią przestrzennej organizacji miejsca zamieszkania bohaterów. Nawiązaniem do tej warstwy tematycznej jest tytułowy fragment wypowiedzi, opisującej jedno ze zdjęć *Zapisu socjologicznego*. Film stanowi także wizualny komentarz antropologicznych i biograficznych tematów omówionych w pozostałych książkach cyklu wydawniczego poświęconego Zofii Rydet.

Choć publikacja ta prezentuje autorskie ujęcie tematu, to jej powstanie należy rozumieć także jako wynik dyskusji, badań terenowych i teoretycznych całego zespołu. Dziękuję uczestnikom za kilkuletni udział w pracach

grantu łączący zgodnie z założeniami programu NPRH aspekt badawczy i działania twórcze: Andrzejowi Różyckiemu, Tomaszowi Ferencowi, Karolowi Józwiakowi – autorom *Zapisów pamięci. Historii Zofii Rydet*; Adamowi Pisarkowi, Jakubowi Dziewitowi – autorom *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna*; Stefanowi Czyżewskiemu, współautorowi tej książki, współredaktorowi tomu *Zofia Rydet po latach. 1978–2018* i autorowi zdjęć do filmu, a także wszystkim rozmówcom, artystom, krytykom i bohaterom fotografii spotkanym na drogach zapisów wytyczonych przez Zofię Rydet.

*Mariusz Gołąb*



Mariusz Gołąb

## DOŚWIADCZENIE OBRAZOWE CYKLU

### 1. POWIEŚĆ RZEKA

Próba porównania kulturowych funkcji zjawisk, wydawałoby się tak odległych jak styl cyklu powieściowego, powieści rzeki z cyklem fotograficznym wynika z założenia o medialnej zmienności kultury, od antycznego wzorca tradycji oralnej przez epokę druku po czasy współczesne, w których Jay David Bolter dostrzega proces remediacji druku<sup>1</sup>. Jeśli za Walterem Ongiem przyjąć, że każda z tych tradycji wytworzyła w dziejach kultury europejskiej zachowane ślady sposobów mówienia w literaturze, epos dla kultury oralnej, powieść a następnie rozwój informacji przekazywanych w formie gazet dla kultury pisma<sup>2</sup>, to remediacja jest pojęciem, które oznacza przejmowanie w zmodyfikowanej formie funkcji poprzedniego medium. W książce *Płytki umysł...* Nicholas Carr uzupełnia tę listę także o mapę i zegar, stawiając je na równi ze współczesną informacją cyfrową i wskazując, że medium zmienia nasz sposób rozumienia świata<sup>3</sup>. Dla celów obecnych rozważań proponuję rozszerzyć ten wykaz o fotografię, przyjmując, że także w myśleniu obrazowym widoczne są zachowane ślady gatunków literackich minionych epok.

Powieść rzeka to rodzaj powieści, której cechy to konstrukcja wielotomowego cyklu oraz jednostkowy lub zbiorowy bohater przedstawiony wraz z losami kilku pokoleń rodziny i wyraźnie zarysowanym tłem społecznym epoki.

---

<sup>1</sup> Por. J.D. Bolter, *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małecka, M. Tabaczyński, wprowadz. M. Tabaczyński, Korporacja Ha!art, Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy, Kraków-Bydgoszcz 2014.

<sup>2</sup> Por. W.J. Ong, *Pismo - technologia przekształcająca myśl*, [w:] tegoż, *Osoba, świadomość, komunikacja*, wybór, wstęp, przekład i oprac. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 140-174.

<sup>3</sup> N. Carr, *Płytki umysł. Jak internet wpływa na nasz mózg*, przeł. K. Rojek, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2013.

Praktyka literacka pokazuje, że chodzi tu o cechy utworów, które różnią się znacznie w sposobie prezentacji postaci i zdarzeń od realistycznej tradycji, której znanym przykładem jest *Saga rodu Forsythe'ów* (1922) Johna Galsworthy'ego po *U.S.A. Trilogy* (1938) Johna Dos Passosa.

W zamieszczonym w tomie wywiadów poświęconych twórczości i życiu Rydet tekście pt. *Wspólnota spojrzenia...* odwołałem się do literackiego pojęcia „sobąpisania”<sup>4</sup>. W interpretacji tekstów literackich oznacza ono, że poza faktycznym kontekstem dla interpretacji biografia artysty staje się przetworzonym tematem i zarazem czynnikiem modyfikującym działania artystyczne. Biografia jest wtedy grą głosu podmiotu o podwójnym statusie ontologicznym, pomiędzy fikcją a widocznymi w dziele reprezentacjami rzeczywistości. Ten rodzaj doświadczeniowej modyfikacji w dziele pozostawia ślad w postaci powtarzających się symboli oraz zastosowanych form kompozycji, które ujawniają się często jako odstępstwa od przyjętego kanonu estetycznego lub jako przywołanie zapomnianych źródeł kulturowej tradycji. Modyfikując określenie „sobąpisania” na użytek obecnych rozważań, biografia byłaby rodzajem medium, semiotycznego filtra, który decyduje o wykorzystaniu środków formalnych, wpływając na sposób prezentacji obrazów fotograficznych. Należy do nich zaliczyć także przykład cyklu i powieści rzeki. Potwierdzeniem działania tego rodzaju modyfikacji jest proces przechodzący od formalnie precyzyjnego, czystego kadru *Małego człowieka* przez oniryczne cechy fotomontaży *Świata uczuć i wyobraźni* do ostatecznego stylu bliskiego tematowi ludzkiej egzystencji w *Zapisie socjologicznym*. Odstępstwa od kanonu estetycznego, które bywają interpretowane jako niedoskonałość techniczna, w dalszych rozważaniach staram się przedstawić jako formę świadomej decyzji artystycznej. Wszystkie te naruszenia normy mówią wiele o wyborze tematu i bezpośredniości ujęcia w rodzaju zapisu automatycznego, na wzór *écriture automatique*, jednak takiego, który wykonuje już artystka świadoma swojego warsztatowego doświadczenia, wiedzona pasją nowego wyzwania fotograficznego. Konsekwencja i niezależność wyboru w konfrontacji ze wszystkimi wymienionymi wyżej nurtami prowadzi do ukształtowania się poetyki cyklu fotograficznego prowadzonego od 1978 do 1994 roku. Rydet, co słusznie

---

<sup>4</sup> M. Gołąb, *Wspólnota spojrzenia i doświadczenie fotograficzne*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 7–15. Por. także: M. Foucault, *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, przeł. B. Baniasiak i inni, posłowie M.P. Markowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 303–319.

podkreślił już Andrzej Różycki, „była mistrzynią cykli”<sup>5</sup>. Obok wymienionych tytułów prac, odpowiadających kolejnym okresom jej twórczości, *Zapis socjologiczny* jest także przykładem zastosowania tej formy wypowiedzi artystycznej, o tyle istotnym, że zbiera on wcześniejsze przemyślenia wizualne fotografki.

Kolejnym zjawiskiem, które mogło przyczynić się do ukształtowania ostatecznych cech stylistycznych *Zapisu...*, jest proces szybkich zmian modernizacyjnych polskiej wsi, dokonujących się w czasie pracy nad cyklem. Rydet, wracając w te same miejsca, dostrzegała z uczuciem zawodu i straty, że domy i styl życia, który fotografowała wcześniej, bezpowrotnie zaczyna zanikać. Tego rodzaju zmiany i wymuszana przez nie migracja ze wsi do miast są doświadczane obecnie w globalnej skali przez ludzi na całym świecie, o czym pisze Nicholas Mirzoeff w jednej ze swoich ostatnich książek<sup>6</sup>. Jak zauważa, wraz z tym procesem zmienia się także sposób wizualnego doświadczenia i konceptualizacji świata. Obraz migracji w czasach kryzysu gospodarczego stał się również jednym z problemów powieści rzeki Dos Passosa.

Co możemy więc zobaczyć, co czytamy w fotografiach Rydet? Możemy zobaczyć *Rodzinę człowieka*, którą przedstawił po drugiej wojnie światowej na swojej wędrującej po świecie wystawie Edward Steichen<sup>7</sup>. Możemy zobaczyć zbiorowego bohatera w znaczeniu uniwersalnym – *collective everyman*, a także każdą ludzką zbiorowość z jej kulturowymi cechami szczególnymi.

Możemy też czytać, jak w każdej powieści realistycznej, tło obyczajowe epoki. Zdjęcia te zawierają jednak jeszcze coś więcej w formie obrazowej hiperboli. Tym dodatkowym aspektem obrazowym Rydet są przedmioty i więź, jaka łączy je z człowiekiem. Idąc dalej, człowiek jest umieszczony w konstelacji rzeczy. Razem tworzą oni konkretną przestrzeń antropologiczną domu, wyznaczają zadomowioną przestrzeń zamieszkiwanej okolicy, odciskając na niej emocjonalny ślad swojej obecności. Są miejscami w znaczeniu Martina Heideggera. Mimo że możemy się wciąż domyślać konkretnych funkcji, przedmioty na tych

---

5 Odwołuję się do wypowiedzi A. Różyckiego wygłoszonej podczas wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie Emilia pt. *Zofia Rydet. Zapis, 1978-1990* (25.09.2015-10.01.2016) przygotowanej przez Sebastiana Cichockiego i Karola Hordzieja, <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-spotkanie-z-andrzejem-rozyckim> [dostęp: 24.10.2020].

6 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Kraków-Warszawa 2016.

7 Wystawa *The Family of Man* Edwarda Steichena zorganizowana w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1955 r., także album pod tym tytułem. W Polsce wystawa została zaprezentowana w 1959 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie.

zdjęciach wyglądają tak archaicznie, że zostają pozbawione swej pragmatycznej użyteczności. Stają się dzięki temu symbolicznymi aspektami przestrzeni, uwolnione od ich dotychczasowych funkcji i dane świadomości widza. Jest to wolność przedmiotów od aktualizujących formatów Instagrama, Facebooka czy innych mediów społecznościowych, określających użyteczność tematów i kontekstową społeczną hierarchizację przez zachęcanie użytkowników do identyfikacji rozpoznawalnych logotypów i marek.

W przypadku Rydet mamy jednak wciąż także opowieść w formie rozwijającego, niekończącego się cyklu powieści rzeki, która przekonuje widza swą totalnością, wywierając na nim wręcz hipnotyczne uczucie obcowania z pierwotnym wzorem rzeczy. Skoro mowa o ekspresji, w tym wypadku przedmioty stają się ikoniczną reprezentacją odbiorczego pragnienia. Są dane jako realistyczna kompozycja artysty, określona wyborem konkretnego kadru, ale są także wpisane w obraz śladami oczekiwania odbiorcy, by odnaleźć poczucie autentyczności rzeczy i opowiadanego świata.

Rzeczy są w tej fotografii miejscami proksemicznego oparcia i emocjonalnego komfortu dla widza zagubionego w poddawanej zmianom niepewnej przestrzeni współczesnego miasta uznanego przez Mirzoeffa jako główne miejsce zamieszkania współczesnych społeczeństw. Miasto jest przez niego wybrane także jako rodzaj wzoru naszego wizualnego doświadczenia. Jeśli tak, to nietrwałość wzorca tym bardziej powoduje zwiększone zapotrzebowanie na poszukiwanie zapewniającej egzystencjalny komfort alternatywy wśród widzów-czytelników spragnionych utrwalać przez ich doświadczenie elementów przestrzeni. Przedmiotowe elementy przestrzeni to także ta cecha cyklu Rydet, która ukształtowała cykl *Typologii* Hilli i Bernda Becherów<sup>8</sup>, konsekwentnie fotografujących przemysłowe konstrukcje, krajo-brazowe miniatury Niemiec. Autorzy byli przekonani, że te obrazy są wpisane w niemiecką wyobraźnię, dlatego warte uwiecznienia jako perspektywa lokalnej tożsamości.

Fotografie te w postaci cyklu i cyklicznej opowieści dotyczą dzisiejszego doświadczenia odbiorcy, którego komunikacja ze światem zostaje zapośredniczona przez obrazy. Doświadczenie to można widzieć jako rozciągnięte

---

8 Cykl zapoczątkowany przez Becherów pod koniec lat 50. XX wieku przedstawia w podobny sposób, tzn. ujęte frontalnie na neutralnym tle elementy architektury przemysłowej, wieże ciśnieniowe, szyby górnicze, zbiorniki gazu, piece hutnicze itp. *Typologie* Becherów powstawały także poza granicami Niemiec, m.in. w USA.

w zakresie pojęć sformułowanych przez antropologów obrazu, Hansa Beltinga i Viléma Flussera. Według Flussera wyzwaniem dla współczesnego człowieka jest raczej zjawisko niż narzędzie, które nazywa *apparatusem*<sup>9</sup>. Pojęcie to oznacza sposób przekazywania, wytwarzania i dystrybucji informacji. Co istotne, symbolicznym przedmiotem, od którego filozof bierze nazwę pojęcia, jest aparat fotograficzny. Proces intensywnych zmian kulturowych zaczął się dla niego wraz z wynalezieniem aparatu fotograficznego. Jak się wydaje, nie bez znaczenia dla obecnych rozważań jest powiązanie przez Flussera aparatu fotograficznego z informacją, która musi być przez nas w jakiś sposób przyjęta i odczytana. Aparat jest tu więc nie tylko źródłem obrazów, ale i generatorem tekstów. W myśl tej teorii przykładem *apparatusa* jest aparat cyfrowy (*digital camera*), ale także interfejs komputera lub systemy zarządzania korporacją. Główną cechą *apparatusa* jest wytwarzanie obrazów, które odwołują się już na kolejnym poziomie nie do rzeczywistości, ale do konstruowanych w ramach interfejsu i możliwości procesora wtórnych obrazów. Są one więc, zdaniem Flussera, funkcją możliwości technologicznych, wbrew powszechnemu przekonaniu widzów-czytelników o ich zastosowaniu do bezpośredniej rejestracji świata. *Apparatusy* wytwarzają zatem symboliczne imitacje obrazów, zamykając nas w tautologii własnego interfejsu. Z drugiej jednak strony, aparat fotograficzny może być dla Flussera kolejnym użytecznym narzędziem, o ile będziemy mieli pogłębioną wiedzę o jego działaniu. Wtedy możemy używać go na różne sposoby, które podpowiada nam nasza wyobraźnia i potrzeba opisu świata. Tego rodzaju obrazom przeciwstawia jednak obecność pierwotnych obrazów rozumianych jako symboliczne reprezentacje świata. Należy je odczytywać jako tekstowy, językowy czy medialny namysł człowieka na światem. Komentując teorię Flussera, można powiedzieć, że ‘pierwotny’ oznacza tutaj wywiedziony z kulturowego i poznawczego doświadczenia człowieka. W tym miejscu warto jeszcze dodać uwagi Waltera Benjamin z początku XX wieku, który przewidywał już wtedy miniaturyzację i upowszechnienie aparatu fotograficznego<sup>10</sup>. Nasze dzisiejsze codzienne doświadczenie podpowiada, że intuicja Benjamin stała się praktyką codzienności. Przekonujemy się o tym, używając smartfonów.

---

9 Por. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, przedm. P. Zawojski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.

10 Por. W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii*, wybór i oprac. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 123–124.



Drugie pojęcie, *imago* Hansa Beltinga, mówi o znaczeniu obrazu, jaki trwał od antyku do początków renesansu<sup>11</sup>. Był to obraz, który zawierał w sobie znaczenie obecności tego, co jest w nim przybliżane. Odnosi się ono szczególnie do treści sakralnych, oddaje *numinosum*, symboliczną obecność bóstwa. Przykładem takiego obrazu jest dla Beltinga bizantyjska ikona. Zdaniem tego badacza w renesansie dochodzi jednak do zerwania więzi łączącej reprezentację i znaczenie w obrazie. Dzieje się tak za sprawą deklarowanej przez ruch reformacji niechęci do ikonolatrii obecnej w tradycji katolickiej. Efektem działania reformacji jest wyraźny rozdział na intelektualny namysł utożsamiany z tekstem i obraz, który ma być rozumiany jako wtórny wobec słowa. Kontynuacja zmiany zapoczątkowanej przez reformację widoczna jest do dzisiaj w kulturze zachodniej. Pozytywnym skutkiem jest wyłonienie się w niej nowych form malarstwa i otwarcie na nowe tematy. Aspekt negatywny jednak to przekonanie o wtórności obrazu, które wiąże się z oddzieleniem od wcześniejszych źródeł śródziemnomorskiej tradycji kultury<sup>12</sup>. Doświadczenie współczesnego widza jest zatem rozciągnięte między dwoma ekstremami: *imago* Beltinga i *apparatussem* Flussera.

Skoro mowa o odbiorcy, warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno znaczenie *imago*, które odgrywa także istotną rolę w psychoanalitycznej teorii Lacana. Odpowiada ono pierwszemu okresowi rozwoju człowieka nazwanemu przez tego badacza fazą lustra, w którym dziecko rozpoczyna budowanie własnej tożsamości, identyfikując się ze swoim lustrzanym odbiciem. Proces ten jednak nie kończy się ostatecznie w dzieciństwie, a wpisany zostaje w kolejne etapy życia człowieka. Lacan wychodzi z założenia, że ludzka osobowość objawia się od początku jako rozproszona na fragmenty. *Imago*, podobnie jak odbicie w lustrze, ma pełnić funkcję wyidealizowanego obrazu podmiotu. Obraz pozwala więc człowiekowi na prowadzenie procesu integracji własnej tożsamości. Proces ten wiąże się zatem, podobnie jak u Beltinga w jego kulturowym opisie *imago*, z przeświadczeniem o jedności wizualnej reprezentacji i cech ludzkiej osobowości. Obraz pełni więc w tym przypadku funkcję integrującą i afirmującą zespół cech składających się na osobowość człowieka. To uderzające kiedy porównuje się fotograficzne ujęcia widoczne na Instagramie lub w innych mediach

---

11 Przykładem *imago* dla Beltinga jest bizantyjska ikona, por. H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 7–58, a także tenże, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 148–151.

12 Por. H. Belting, *Obraz i kult...*