



Tomasz Ferenc, Karol Józwiak, Andrzej Różycki

## **Zapisy pamięci**

Historie Zofii Rydet

# **Zapisy pamięci**

Historie Zofii Rydet



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

Tomasz Ferenc, Karol Józwiak, Andrzej Różycki

# Zapisy pamięci

Historie Zofii Rydet

CYKL WYDAWNICZY  
ZOFIA RYDET. DZIEDZICTWO KULTUROWE I EKSPERYMENT FOTOGRAFICZNY

Tomasz Ferenc – Uniwersytet Łódzki, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Instytut Socjologii  
Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji, 90-214 Łódź, ul. Rewolucji 1905 r. nr 41/43  
Karol Józwiak – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej  
Katedra Dramatu i Teatru, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173  
Andrzej Różycki – niezależny twórca, historyk sztuki, reżyser filmów dokumentalnych  
o kulturze ludowej, fotograf, fotozof szukający głębokich sensów i ról fotografii

REDAKTOR NAUKOWY CYKLU

*Mariusz Gołąb*

RECENZENT

*Jerzy Kaczmarek*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

*Anna Sońta*

LAYOUT

*Mariusz Gołąb*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Munda – Maciej Torz*

PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

Ilustracje z okładki: kadry z filmu *Nieskończoność dalekich dróg. Podstuchana i podpatrzona*  
*Zofia Rydet. A.D. 1989, reż. A. Różycki, prod. WFO*  
dzięki uprzejmości Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi

© Copyright by Authors, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

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

ISBN 978-83-8142-789-0

e-ISBN 978-83-8142-790-6

<https://doi.org/10.18778/8142-789-0>

## SPIS TREŚCI

**WSTĘP. POSZUKIWANIE ŚLADÓW / 7**

**KAROL JÓZWIAK: POSZUKIWANIA UTRACONEJ PAMIĘCI / 21**

Zofia Rydet – afazja / 24

Rekonstrukcja wczesnego życiorysu / 46

Fotoandrzejozofia / 97

**ANDRZEJ RÓŻYCKI: POZNAWANIE ZOSI / 111**

Koncepcja filmu / 113

Produkcja filmu / 115

Nieskończoność dalekich dróg / 121

Podśluchana i podpatrzona Zofia Rydet / 129

Z archiwum WFO / 139

Wystawowe losy *Zapisu* / 148

Tytuł *Zapis socjologiczny* – za i przeciw / 155

Garść refleksji / 159

Zapis eschatologiczny... / 166

**TOMASZ FERENC: ŚLADY UTRWALONE W PAMIĘCI / 171**

Pamięć o twórcy jako przedmiot refleksji / 171

Organizacja badania i procedura analityczna / 173

Komunikatywność i transkulturowość / 175

Siła, odwaga i samotność / 183

Postawa artystyczna i praca twórcza / 190

Fotografia, mit, przetrwanie / 193

Praca w terenie / 202

Dom pracy, dom spotkań / 210

Podsumowanie / 217

**EPILOG: NIESKOŃCZONOŚĆ BADAWCZYCH DRÓG / 223**

**BIBLIOGRAFIA (WYBÓR) / 229**

**INDEKS OSÓB / 233**



Zofia Rydet, ilustracje ze stron: 6, 14–19 pochodzą z cyklu *Ślady*, fotomontaże, 1982, dzięki uprzejmości Fundacji im. Zofii Rydet (dalej jako FZR).

## WSTĘP. POSZUKIWANIE ŚLADÓW

O Zofii Rydet wiemy tylko tyle, ile ona sama chciała, żebyśmy wiedzieli. Doskonale kontrolowała swój wizerunek, skupiona na pracy nie wychodziła przed szereg innych artystów. Umiejętnie balansowała na granicy wielkiej sztuki awangardowej, zawodowej fotografii i ruchu fotoamatorskiego. Żyjąc w nieustannym ruchu, była obecna w wielu miejscach, ale z reguły pozostawała w półświetle. Była ceniona, lubiana, wręcz hołubiona, ale jednocześnie utrzymywała dystans wobec swoich kolegów, strzegła prywatności, tego, co dotyczyło jej tożsamości, przeszłości, życia osobistego. Nie zwierzała się z losów swojego długiego i burzliwego życia. Trudno powiedzieć, ile w tej postawie wyrachowania i strategii, a ile zwyczajnych okoliczności i przypadków, które nigdy nie spowodowały dogłębnego zainteresowania jej biografią. Ona sama, tak ceniąc rozmowę i sztukę dyskusji, wolała słuchać. Gdy udzielała wywiadów, była pewna swoich racji, jednak zachowane listy odkrywają także jej wątpliwości, którymi dzieliła się z kilkoma zaufanymi osobami. Pozostawała jednocześnie bliska i daleka, swoja i obca, rozpoznana, ale często nie w pełni rozumiana. Tajemniczość, która charakteryzowała Rydet, zapewne przyczyniła się do wielkiego pośmiertnego sukcesu jej twórczości. Wyłaniająca się z cienia postać artystki doskonale wpięła się w romantyczny mit artysty zapomnianego i niezrozumiałego przez swoją epokę, którego geniusz, jakość i skala wykonanej pracy objawiły się dopiero po latach. Takim tropem podąża bodaj większość opracowań jej dorobku. Tym samym Zofia Rydet stopniowo stawała się postacią coraz bardziej zmitologizowaną, a zatem jeszcze bardziej odległą, niedostępną i niezrozumiałą. Podejmując temat biografii artystki, postanowiliśmy pójść w przeciwnym kierunku i – wbrew postępującej mitologizacji – dostrzec w Zofii Rydet kobietę z krwi i kości, emocjonalną osobę, życzliwą koleżankę, przenikliwą obserwatorkę życia, fotografkę, Polkę. Innymi słowy, chcemy przekroczyć wiedzę o Zofii Rydet, którą ona sama pozostawiła po sobie, i spróbować zrozumieć, kim była.



W biograficznych notach poświęconych artystom często napotyamy na frazę: życie i twórczość. Bowiem jedno z drugim związane jest w sposób nieodzowny, trwałe i niezaprzeczalny. W biografjach twórców poszukujemy klucza do zrozumienia dzieła, poprzez ich analizowanie pragniemy zbliżyć się do istoty procesu twórczego, do stylu i metody pracy, próbujemy odkryć logikę wyboru podejmowanych zagadnień. Psychologizujemy lub socjologizujemy na temat indywidualnych uwarunkowań i predyspozycji do bycia artystą, wskazujemy na społeczne czynniki wpływające na kształtowanie twórczej osobowości, staramy się odkryć mechanizmy stojące za sukcesem jednych artystów i przyczyny porażki innych<sup>1</sup>. Zastanawiamy się także nad wpływem środowiska społecznego, nad edukacją i wychowaniem, analizujemy wpływ czynników historycznych na życie artystów. Próbujemy badać losy artystów, zadając pytanie o to, w jakim stopniu mają one wspólny dla tej grupy społecznej charakter, na ile zaś są one wyjątkowe i niepowtarzalne. Różne artystyczne mitologie podtrzymują naszą wiarę w niezwykłość artystów. Zarówno w ich naznaczonych indywidualnością dziełach, jak i w niepowtarzalnych życiorysach szukamy klucza do zrozumienia fenomenu twórczej osobowości. Jednocześnie zdajemy sobie sprawę z tego, że w sztuce tkwi coś, czego nie da się przełożyć bezpośrednio na język opisu i analizy, coś, co wymyka się zarówno socjologii, jak i biograficznie ukierunkowanej historii sztuki. Poznanie biografii artysty może stać się derridiańskim *pharmakonem*, w zależności od dawki, może nam albo pomóc w lepszym zrozumieniu dzieła, albo przeciwnie – przesłonić jego istotę.

W podjętej tu problematyce biografii Zofii Rydet staramy się zatem wypracować pewien balans. Ważne odniesienie stanowi dla nas biograficznie zorientowana socjologia sztuki. Dlatego podstawowym punktem wyjścia jest problem artysty jako jednostki społecznej uwarunkowanej szeregiem środowiskowych i historycznych czynników, podejmującej niekończący się wysiłek realizacji swojego dzieła. Aby uprawiać taką refleksję, można odwołać się do różnego rodzaju danych, zarówno zastanych, jak i wywołanych w toku badań. Do pierwszej grupy zaliczymy materiały już istniejące, takie jak listy, notatki, pamiętniki, opublikowane i nieopublikowane teksty, wywiady przeprowadzone z artystami, nagrania wideo oraz realizacje filmowe znajdujące się w roz-

---

<sup>1</sup> Problematykę niejednoznaczności kategorii sukcesu w sztuce podejmował jeden ze współautorów, zob. T. Ferenc, *Ambiwalencja kategorii „sukcesu” na przykładzie opowieści polskich artystów emigrantów*, „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 11, s. 91-100.

maitych archiwach. W tym przypadku dysponujemy każdym z tego rodzaju źródeł. Wiele z nich jest udostępniane przez Fundację im. Zofii Rydet<sup>2</sup>. Drugą możliwością jest osadzenie twórczości i biografii artysty w społeczno-kulturowo-historycznym kontekście. Tego rodzaju studia wymagają analiz historycznych, badań archiwalnych, poszukiwania dokumentów z epoki, z tego powodu w znacznym stopniu mają one charakter dedukcyjny. Wreszcie trzecią możliwością jest przeprowadzenie narracyjnych wywiadów biograficznych zgodnie z opracowaną przez badaczy metodologią oraz późniejsza ich analiza<sup>3</sup>.

Niestety pełny wywiad biograficzny nigdy z Zofią Rydet nie został przeprowadzony. Nie oznacza to jednak, że pod koniec życia artystki nie próbowano podjąć takich rozmów, które dziś pozwoliłyby nam lepiej zrozumieć fenomen jej twórczości. W tekście poświęconym artystce wspomina o tym Jerzy Lewczyński: „w rozmowach wielokrotnie namawialiśmy Zosię do przekazania nam wyjaśnień i komentarzy do swojej twórczości. Ciągłe odpowiadała, że będzie to możliwe jak będzie zdrowsza. Stawała się coraz bardziej podejrzliwa”<sup>4</sup>. Wiele pytań i niejasności, które ujawniły się w trakcie badań, mogłoby znaleźć w takim materiale jakieś rozwiązanie lub przynajmniej pozwoliłoby ujrzeć niektóre aspekty życia i dzieła Zofii Rydet w innym świetle. Nasza książka mierzy się z problemem tej tajemnicy spowijającej życie i twórczość artystki. Z różnych perspektyw próbujemy uchwycić fenomen Zofii Rydet, starając się zrekonstruować losy jej wczesnego życia, przyglądając się jej postawie artystycznej oraz poddając analizie jej portret, jaki zarysowuje się z pośmiertnych wspomnień o niej w środowisku artystyczno-fotograficznym.

Tym samym układ naszej książki odzwierciedla ideę takiego podejścia do budowania wiedzy o życiu i dziele artysty, który z równą atencją traktuje warsztat i dyskurs naukowy, jak i mniej sformalizowany styl wypowiedzi, związany z tekstem wspomnieniowym, esejem, obrazem i cyklem prac artystycznych.

---

2 Zob. przede wszystkim stronę [www.zofiarydet.com](http://www.zofiarydet.com) oraz inne inicjatywy, które podejmuje fundacja w celu propagowania dorobku Zofii Rydet (współpraca przy wydaniu wielu publikacji o artystce, udostępnianie jej prac na licencji creative commons etc.).

3 Na temat metody narracyjnego wywiadu biograficznego powstało wiele tekstów, między innymi: M. Prawda, *Biograficzne odtwarzanie rzeczywistości (O koncepcji badań biograficznych Fritza Schütze)*, „Studia Socjologiczne” 1989, nr 4(115), s. 81–99; G. Rosenthal, *Rekonstrukcja biegu życia*, [w:] J. Włodarek, M. Ziółkowski (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, Warszawa-Poznań 1990; F. Schütze, *Cognitive figures of autobiographical extempore narration*, [w:] R.L. Miller (red.), *Biographical Research Methods*, London 2005; K. Kaźmierska, *Wywiad narracyjny - technika i pojęcia analityczne*, [w:] M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszevska-Pawełek (red.), *Biografia a tożsamość narodowa*, Łódź 1996, s. 38.

4 J. Lewczyński, *Zosia...*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, Łódź 1999, s. 18.

Przeplatając te różne porządki, dążymy do wychwycenia powinowactw między konkretnością sztuki, kultury, historii a bardziej efemerycznymi zagadnieniami pamięci, emocji, relacji międzyludzkich, kruchości świata, lęku egzystencjalnego. Uważając te wszystkie kategorie za konstytutywne dla twórczości Zofii Rydet, staraliśmy się jednocześnie pokazać, jak silnie determinowały nie tylko jej sztukę, ale również jej postawę i losy życiowe.

Naszą książkę otwiera rekonstrukcja wczesnej biografii Zofii Rydet, ze szczególną uwagą analizująca losy, które mogą wpływać na jej twórczość. Te biograficzne badania zrealizował Karol Józwiak, który od dekady bada różne wątki jej twórczości. Jeszcze jako student historii sztuki przyglądał się niekonwencjonalnym działaniom Andrzeja Różyckiego z jej dorobkiem, których efektem była wystawa *Nożyczki a Zofia Rydet* (2009), a następnie *Fotoandrzejozofia*, której towarzyszył jego debiutancki esej, i wspólnie kuratorowana wystawa na stulecie urodzin Zofii Rydet pt. *Łuk realizmu* (2011). Począwszy od prac nad książką o Zofii Rydet - *Inwentaryzacja wizerunku* (2013), podejmuje próby całościowego ujmowania jej twórczości, doszukując się wspólnego ideowego źródła. Podążając tym tropem, w prezentowanym w niniejszej książce rozdziale, przeprowadził swego rodzaju biograficzne śledztwo nad skomplikowanymi losami Zofii Rydet, doszukując się w okresie sprzed kariery artystyczno-fotograficznej (między 1911 a połową lat 50.) źródeł jej późniejszej twórczości. Opierając się na dokumentach archiwalnych, opracowaniach historycznych i szerszych kontekstach społeczno-kulturowo-politycznych, starał się ukazać istotną łączność z pojawiającymi się później wątkami. Uzyskane przez niego wyniki nie tylko odkrywają nowe fakty z życia artystki, ale pozwalają autorowi postawić silne tezy dotyczące interpretacji artystycznego dziedzictwa Rydet.

Andrzej Różycki w drugiej części książki podejmuje pewnego rodzaju autoetnograficzną analizę twórczości Zofii Rydet przez pryzmat własnych doświadczeń artystycznych, przyjaźni z artystką i wieloletniego dialogu artystycznego, który z nią prowadzi. Taki rodzaj badania łączy osobiste przemyślenia, uczucia i emocje wraz z pogłębioną refleksją, której celem jest próba zrozumienia określonych zjawisk i fenomenów. Szczególna pozycja Andrzeja Różyckiego wynika również z jego roli w rehabilitacji i przypomnieniu dorobku Zofii Rydet. Od pamiętnej wystawy *Zapisu socjologicznego* podczas Miesiąca Fotografii w Krakowie w 2008 roku stał się on szafarzem pamięci o artystce. Jest kuratorem kilkunastu wystaw dorobku Zofii Rydet, autorem wielu tekstów o jej twórczości, ale również artystą, którego twórczość częstokroć wadzi-

ła się z jej praktyką artystyczną. W tym kontekście jego praca *Fotoandrzejozofia* z 2010 roku, tu po raz pierwszy tak obszernie reprodukowana, uzyskuje szczególny status eseju wizualnego opowiadającego o artystycznej relacji między dwójką twórców. Znaczną część rozważań osnuwa wokół kontekstów realizacji swojego filmu *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet. A.D. 1989*, który stał się kanonicznym źródłem pisania o Zofii Rydet, często zapośredniczonym i nieuświadomionym. Sporo miejsca poświęca nieznanym kontekstom produkcyjnym, ideowym i osobistym, które stały za jego sukcesem. O wielu tych sprawach pisze po raz pierwszy.

Ostatnia część książki napisana została przez Tomasza Ferenca, który znaczną część swojej praktyki badawczej poświęca problemowi biograficznie ukierunkowanej socjologii artysty i różnorodnym wątkom w teorii i historii fotografii. W swoim rozdziale podjął się zbadania relacji osób, które miały okazję poznać artystkę, starając się zrekonstruować społecznie funkcjonujący obraz Zofii Rydet kilka dekad po jej śmierci. W tej części książki opisana została zarówno procedura przeprowadzania wywiadów, jak i metoda ich analizy. Bez wątpienia pamięć o artystce różni się w każdym jednostkowym przypadku. Wpływa na to stopień zażyłości, ilość i intensywność wspólnie spędzonego czasu, biograficzny moment, w jakim znajdował się każdy z respondentów w momencie poznania artystki. Ujawniają się także liczne wspólne elementy pamięci, wspomnienia odkrywające Zofię Rydet, zarówno jako wybitną artystkę, aktywną uczestniczkę życia polskiego środowiska fotograficznego, osobę niebywale pracowitą i skupioną na swoim dziele, jak i człowieka o złożonej osobowości, niepozbawionego obaw i lęków.

Pierre Devin, wspominając Zofię Rydet, pisał o wzruszającym „żywym związku między dziełem a jego twórcą”<sup>5</sup>. Ta myśl stanowi bodaj najważniejszy punkt styyczny dla naszych różnokierunkowych rozważań zebranych w tej książce. Uzupełniają się one na kilku poziomach. Przede wszystkim stanowią chronologiczną opowieść o losach artystki. Począwszy od analizy życiorysu Zofii Rydet przed jej twórczości artystycznej, którą podejmuje tekst Karola Józwiaka, następuje przejście do auto-biograficznej refleksji nad postacią i twórczością Zofii Rydet z czasów jej największej kariery, prowadzonej przez Andrzeja Różyckiego, a kończy się na jej pośmiertnej obecności w pamięci i historiografii środowiska fotograficznego i artystycznego, którą analizuje

---

5 P. Devin, *Moje spotkanie z Zofią Rydet*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, Łódź 1999, s. 21.

w swoim tekście Tomasz Ferenc. Te trzy części stanowią również trzy poziomy zbliżenia się do postaci artystki, począwszy od jej bliskiego przyjaciela i artysty, przez historyka sztuki i badacza jej twórczości, skończywszy na ogólnym spojrzeniu socjologa sztuki, wykorzystującego przykład artystki jako realizację postulatu biograficznie zorientowanej socjologii sztuki. Mimo że podjęliśmy decyzję wydzielenia autonomicznych części książki, jednoznacznie określając autorstwo każdej z nich, rozważania nad postacią i twórczością Zofii Rydet prowadziliśmy w ciągłym dialogu, częstokroć inspirując się nawzajem i oddziałując na siebie.

Od samego początku książka była zatem pewną próbą zbudowania polifonicznej narracji o artystce. Nasz trójgłos na niższych poziomach przechodził w wielogłos przywoływanych świadectw, tekstów, wspomnień. Punktem wyjścia do koncepcji książki były przeprowadzane przez nas rozmowy z ludźmi, którzy osobiście znali Zofię Rydet. Staraliśmy się pamiętać o tym, że zgromadzony materiał posiada potencję, która może wykroczyć poza analityczne możliwości i doświadczenie badaczy, że należy traktować poszczególne wypowiedzi jako autonomiczne, znaczące jednostki, które muszą wybrzmieć i pozostać otwarte na inne niżli tylko nasze interpretacje. Na ich podstawie rozwinęliśmy tropy w różnych kierunkach, rozbudowując ową wielogłosowość o materiały archiwalne, teksty nieżyjących już osób, materiały historyczne. Wiele z naszych odkryć otworzyło kolejne obszary, które należałoby zbadać, pojawiły się kolejne pytania i wątpliwości do rozwinięcia w przyszłych badaniach. Podkreślając polifoniczny charakter naszej książki, pragniemy również wyrazić naszą wdzięczność dla osób, które przyczyniły się do sformułowania zawartych w niej hipotez, wniosków i refleksji. Wiele z nich zaczerpnęliśmy bezpośrednio od rozmówców, którzy nie tylko dzielili się swoimi wspomnieniami, ale także inspirowali do pogłębionego namysłu nad Zofią Rydet. Każda z przeprowadzonych rozmów z osobami znającymi osobiście artystkę poszerzała naszą wiedzę i horyzonty. Podczas kilku z nich odkryte zostały fakty zaskakujące, pozwalające formować nam nowe wnioski i inaczej interpretować życie oraz artystyczne praktyki Zofii Rydet. Większość z tych rozmów została wydana w oddzielnej publikacji, do której odsyłamy wraz z pełną listą osób. Specjalne podziękowania chcielibyśmy złożyć Krystynie Mizielińskiej i Annie Kwiecień, których wkład pragniemy odnotować już w tym miejscu.

Osobne podziękowania należą się Fundacji im. Zofii Rydet. Od wielu lat doświadczałyśmy bezwzględnej życzliwości i pomocy ze strony prezesa Funda-

cji – Marii Sokół-Augustyńskiej i Zofii Augustyńskiej-Martyniak. Na każdym etapie powstawania książki ich wsparcie było nieocenione. Dziękujemy również pozostałym instytucjom, które wsparły nas w badaniach i udostępnieniu swoich zbiorów, szczególnie Muzeum Historii Fotografii w Krakowie i Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Na koniec chcieliśmy podziękować Mariuszowi Gołąbowi, który w ramach kierowanego przez siebie grantu umożliwił nam tę pracę, z ufnością powierzając nam określenie ostatecznej formy książki.

Publikacja ta jest wynikiem naszych wędrówek śladami Zofii Rydet. Podążając ich tropem, staraliśmy się zbliżyć do artystki, zrozumieć wyjątkowy fenomen jej twórczości ściśle przenikającej się z jej życiem. Pojęcie *śladu* ma dla nas szczególną wartość, ponieważ jest zaczerpnięte wprost z twórczości Zofii Rydet. W 1982 roku artystka stworzyła cykl fotomontaży, w których przepracowywała problem własnej tożsamości, pamięci, przeszłości, korzeni rodzinnych, ważnych dla siebie symboli. Traktujemy tę pracę jako artystyczny model dla naszych badań, z których staramy się wydobywać z uniwersum obrazów, dokumentów i relacji różne historie Zofii Rydet. Ta gęsta i do pewnego stopnia hermetyczna praca sama w sobie jest jedną z takich historii życiowych, odtworzoną przez samą artystkę. Chcąc zachować jej tajemniczą wieloznaczność, zdecydowaliśmy się zreproduковать ją w całości i potraktować jako wizualne motto dla całej książki.

















Autor nieznany, Zofia Rydet, lata 20./30., dzięki uprzejmości Fundacji im. Zofii Rydet.

Karol Józwiak

## POSZUKIWANIA UTRACONEJ PAMIĘCI

Życie i twórczość Zofii Rydet pełne są niewiadomych. Mimo licznych publikacji, wystaw, i mimo obecności medialnej, artystka wciąż jawi się jako tajemnicza postać, wyłaniająca się z minionej epoki. W znacznej mierze nieznane losy życia artystki z okresu od roku 1911 do późnych lat pięćdziesiątych, szereg niedopowiedzeń i znaków zapytania dotyczących jej późniejszego życia rzutują na aurę tajemniczości spowijającą jej twórczość. Za dobrą monetę brany jest wizerunek przygarbionej staruszki, która nagle pojawiła się w środowisku fotograficznym, aby z genialną i niewyjaśnioną intuicją wstrząsnąć krytyką fotograficzną. Mimo przekroczonego pięćdziesiątego roku życia w to grono wkroczyła mocnym debiutem *Mały człowiek*, później serią surrealistycznych fotomontaży ze *Świata uczuć i wyobraźni*, aby ostatecznie wypracować swoje *opus magnum*, stanowiące ukoronowanie jej twórczości – *Zapis socjologiczny*. To praca słusznie uznawana za największe osiągnięcie twórczości artystki, ogromne przedsięwzięcie dokumentacyjne z pasją i nienasyconym realizowanym przez kobietę zbliżającą się do kresu swojego życia. Z sympatią zatem spogląda się na uwodzące sceny ekscentrycznej staruszki przemierzającej z aparatem polską wieś i obsesyjnie dokumentującej wszystko, co napotka. Skąd jednak ta pasja, to szaleństwo dokumentowania? Skąd ta moc twórcza, która ujawniła się nagle przed pięćdziesiątym rokiem życia i nie opuściła jej niemal do końca? Jakie były jej cele i motywacje, o co chodziło Zofii Rydet? Wspominając ją, Anna Beata Bohdziewicz poczyniła intrygującą uwagę: „Czasami widziałam w jej oczach strach. Miała dwadzieścia osiem lat, kiedy wybuchła wojna. Nigdy nie mówiła o swoich przeżyciach wojennych. Nie wiem dlaczego była samotna. Jakaś tajemnica otacza jej życie osobiste”<sup>1</sup>.

1 Cytat za: A. Zawadzka, *Zofia Rydet (1911–1997). Nie uśmiechać mi się! Musisz sobie zdawać sprawę, że zatrzymuję twoją jaźń po prostu*, [w:] W. Nowicki (red.), *Miesiąc fotografii w Krakowie*, katalog festiwalu, Kraków 2008, s. 261.

Czy można zrozumieć tę twórczość bez choćby próby odpowiedzi na pytanie: Kim była? I odwrotnie, co jej prace mówią nam o jej osobowości, ale także o środowisku kulturowym i społecznym, które ją ukształtowały? Jak zatem w jej twórczości przeplatało się doświadczenie indywidualne i społeczne, jednostkowe i wspólnotowe?



Ilustr. 1. Autor nieznany, Zofia Rydet, lata 20./30., FZR.

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”<sup>2</sup> – zwraca uwagę Adam Mazur w jednym ze swoich tekstów. Dostrzegając, że „dwudziestowieczna historia odcisnęła się na życiu” artystki, która pamiętała przecież jeszcze czasy habsburskie, I wojnę światową, dwudziestolecie międzywojenne, okupacje sowiecką i niemiecką, a później cały okres PRL, Mazur formułuje śmiałą tezę,

2 A. Mazur, *Perhaps the Greatest Polish Woman Photographer: Problematics of Research into the Life and Art of Zofia Rydet*, [w:] K. Pijarski (red.), *Object Lessons. Zofia Rydet's Sociological Record*, Warsaw 2017, s. 69; zob. polską wersję artykułu: A. Mazur, *Być może największa polska fotografka. Problematyka badań nad życiem i twórczością Zofii Rydet*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978-2018*, Łódź [w druku].

że jej dorobek „ufundowany jest na wyparciu”<sup>3</sup>. Z pełnym przekonaniem podzielałam ten trop badawczy, utożsamiając się również z jego postulatami wyrażonym w innym tekście o odbrażawianiu i rzeczowym spojrzeniu na jej dorobek<sup>4</sup>, co swoją drogą sam staram się realizować, postulując swoiście pojętą *inwentaryzację* jej dorobku<sup>5</sup>. Odnotowując tę zbieżność ideową, moje własne badania i rozważania poprowadzą jednak w nieco innym kierunku. Podobnie jak Mazur zakładam, że całe jej życie po 1956 roku, a więc w okresie kiedy ujawnia się jako artystka, jest balansowaniem między próbą wyrażenia nagromadzonych przez pół wieku emocji a niemożnością wypowiedzenia ich wprost, związaną z sytuacją polityczno-społeczną PRL-u. Zamiast jednak sięgać po pojęcie z psychoanalizy, które sugeruje Mazur, zaproponowałbym użycie terminu „afazji polskiej”. Niesie ono bowiem potencjał celniejszego i precyzyjniejszego ujęcia szczególnego problemu, który wymyka się terminologii psychoanalitycznie zorientowanej historii sztuki<sup>6</sup>. Ukuł je Przemysław Dakowicz, aby opisać społeczeństwo polskie XX wieku, które skazane jest na niemożność wypowiedzenia się i słownego wyrażenia swoich traumatycznych historii.

Polska postkomunistyczna – zauważa Dakowicz – przypomina człowieka z afazją, czyli kogoś, kto w wyniku ciężkiej choroby lub traumatycznych doświadczeń utracił zdolność mówienia, kogoś, kto zamknął się w sobie i nie potrafi uwolnić się od tragicznych wspomnień<sup>7</sup>.

3 Tamże, s. 70.

4 „[...] mitologizowanie i brązownictwo już dalej nie zajdą, czas na rzeczowe rozpoznanie i ocenę jego wartości dorobku” – zob.: tenże, *Zofia Rydet „Zapis socjologiczny”*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3828-zofia-rydet-zapis-socjologiczny.html> (dostęp: 24.04.2019).

5 Zob. współkuratorowane przeze mnie wystawy *Łuk realizmu. 100-lecie urodzin Zofii Rydet* w Muzeum Kinematografii w Łodzi i w CFPCP w Dublinie w 2011 roku (razem z Andrzejem Różyckim), wystawa w Galerii Miejskiej w Sofii *Zofia Rydet. Inwentaryzacja wizerunków* oraz książka pod tym samym tytułem (Kraków 2013), a także szereg artykułów naukowych.

6 Najważniejszym przykładem tego typu podejścia jest książka Piotra Piotrowskiego *Znaczenia modernizmu*, w której terminologia Freuda, Lacana i Kristevej służy opisaniu specyfiki powojennej sztuki polskiej. Mimo wielkiej estymy dla tej publikacji, uważam, że terminologia ta rozmywa raczej, aniżeli wydobywa specyfikę doświadczenia powojennej sztuki w Polsce. Zapewne udało się Piotrowskiemu zuniwersalizować doświadczenie wojennej traumy artystów polskich, jednak odbyło się to kosztem ich swoistości i wyjątkowości na tle powojennej sztuki europejskiej. Zob.: tenże, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011. Podobnym tropem zmierza książka: A. Salska, *Przeoczenie*, Łódź 2010. O ile te, skądinąd cenione przeze mnie, pozycje stanowią antytezę moich własnych badań, o tyle dla swojego wywodu znajdują metodologiczne i ideowe wsparcie w książce P. Dakowicza, *Afazja polska*, Warszawa 2015 oraz w biograficznym badaniu artystów, którego najlepszym wzorem jest książka I. Lubej i E.P. Wawer, *Władysław Strzemiński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznannej biografii 1893–1917*, Łódź 2017.

7 P. Dakowicz, *dz. cyt.*, s. 10.



Sięgając po pojęcie „afazji polskiej” w kontekście twórczości Zofii Rydet, stawiam hipotezę, że jej twórczość jest wynikiem owego społecznego traumatycznego doświadczenia polskości, które nałożyło się na osobiste losy artystki. A Zofia Rydet podobno „miała genialną pamięć wzrokową”<sup>8</sup>...



Ilustr. 2. Autorzy nieznan, Zofia Rydet, lata 20., FZR.

## ZOFIA RYDET - AFAZJA

Zofia Rydet nigdy nie opowiedziała o losach swojej rodziny, swojego dzieciństwa, dojrzewania, wczesnej dorosłości. Zasłoniła okres 45 lat swojego życia kurtyną milczenia. Ale opisywała swoje życie, swoje skryte emocje i wspomnienia, *à rebours*, za pośrednictwem fotografii. Sama zresztą przypisywała fotografii taką właśnie funkcję: „przekazywania innym własnych przeżyć”<sup>9</sup>. Kiedy indziej powie: „wszystkie rzeczy, które ja zrobiłam są opowieściami”<sup>10</sup>.

8 Według relacji Bohdziewicz, za: A. Zawadzka, *dz. cyt.*, s. 265.

9 Wywiad z Garzdeckim, za: <http://zofiarydet.com/dokumentacje/pl/pages/research/interview/juliusz-garzdecki>.

10 Film *Nieskończoność dalekich dróg. Podstuchana i podpatrzona Zofia Rydet*. A.D. 1989, reż. A. Różycki, WFO 1990, dalej jako Film *Nieskończoność dalekich dróg*...

Zofia Rydet wierzyła, że nie jest tak, iż fotografia wyłącznie ucieleśnia recepcję tego, co utrwała. Była przeświadczona, że ucieleśnia recepcję tego, co utrwała. Była przeświadczona, że drugie, psychiczne, życie tych miejsc i postaci, na które z uwagą patrzyła. To życie obrazu istnieje w sferze symbolicznej<sup>11</sup>.

Zastanawiające, że autorka albumu *Mały człowiek*, jednej z najważniejszych polskich ksiązek fotograficznych o dzieciństwie, o własnym dzieciństwie nigdy nie wspomniała. Pisała natomiast dość wymownie o swoim pierwszym cyklu fotograficznym:

chciałam pokazać dziecko nie jako to, co zawsze jest naszą radością, zabawą i nadzieją, ale jako prawdziwego człowieka, może jeszcze bardzo małego, ale o życiu psychicznym bardzo bogatym, obfitującym w przeżycia autentyczne w skutkach nieprzemijające. Chciałam pokazać rozpacz małego człowieka i ciężar samotności i trud i ciekawość świata i miłość, ale też i obcość w środowisku dorosłych<sup>12</sup>.

Komentując tę wystawę, Urszula Czartoryska zauważyła:

Zofia Rydet pragnie nas przekonać, że życie dzieci jest bogatsze, niż to się często nam wydaje, że obfituje w przeżycia autentyczne i w swych skutkach nieprzemijające. Patrzy na dzieci nie wzrokiem dorosłego [...] lecz jakby spojrzeniem towarzysza zabawy. [...] z jaką prostotą, jasnością i powagą mówi Zofia Rydet o sprawach wieku dziecięcego, sprawach ciekawych i niełatwych<sup>13</sup>.

Może zatem należałoby spojrzeć na *Małego człowieka* jako na przepracowywanie przez Rydet swoich własnych przeżyć z dzieciństwa, które upłynęło w cieniu I wojny światowej, odradzającej się niepodległości i budowaniu II Rzeczypospolitej. W innych cyklach zresztą również powracała do wątku dzieciństwa, np. w serii fotomontaży *Świat uczuć i wyobraźni*, o którym mówiła:

Mój „Świat uczuć i wyobraźni” mówi o człowieku zagrożonym już od chwili narodzin, o jego uczuciach, osamotnieniu, pragnieniach, o jego obsesjach, o lęku, przed którym ratuje go tylko miłość, o tragedii przemijania, o strachu przed zagładą i niszczeniem<sup>14</sup>.

11 U. Czartoryska, *Zofia Rydet*, „Konteksty” 1997, nr 3-4, s. 188.

12 Maszynopis ARCHIWUM FZR.

13 U. Czartoryska, *Mały człowiek*, „Fotografia” 1961, nr 7, s. 232-234.

14 Cyt. za: J. Busza, *Wobec fotografii*, Warszawa 1981, s. 177.



Ilustr. 3. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Fantomy*, lata 70., FZR.

Ślady tych dziecinnych lęków znajdują się w archiwach rodzinnych, gdzie wśród rozproszonych kartek znaleźć można strony „z dziennika mamusi”<sup>15</sup> z października 1914 roku, opisujące nocną trwogę, nasłuchiwanie wybuchów bomb i walk, oraz powtarzane zdania: „Boże ratuj nas, zlituj się nad nami!”. Musiały to być wspomnienia dramatyczne, gdyż z jej rodzinnym miastem Stanisławowem, jak piszą historycy, „wojna obeszła się bardzo surowo”<sup>16</sup>. Stanowią

<sup>15</sup> Tak zatytułowana jest jednostronicowa notatka z archiwum Zofii Rydet.

<sup>16</sup> L. Wierzejski, *Stanisławów gród Rewery*, Wrocław b.d., s. 21–22.

one jednak zaledwie preludium do późniejszych losów Zofii Rydet. Wątek jej wczesnych losów pobrzmiewa jeszcze silniej w pracy *Nieskończoność dalekich dróg*, którą komentowała jako metaforyczną opowieść o swoim życiu:

Dzieciństwo moje było bardzo piękne, bardzo dobre. Ojciec był bogaty, mieliśmy wszystko, co trzeba było, matka nie pracowała, służby było dużo. A potem zaczęła się cała tragedia, prawda, więc... te... pierwsze drogi są takie proste, autostrady ładne, gładkie itd. Nie ma żadnych krzyży, nie ma nic. A dopiero potem zaczyna się wojna, zaczyna się pierwszy krzyż wielki, zaczynają się wyżłobienia różnego rodzaju<sup>17</sup>.



Ilustr. 4. Autor nieznan, Zofia Rydet, lata 30., FZR.

W komentarzu tym przeplata się życie osobiste z losami narodu i ojczyzny. Zofia Rydet rozpoczyna edukację szkolną w roku uzyskania niepodległości, do szkoły podstawowej uczęszcza w stolicy, gdzie jej ojciec jest wysoko postawionym sędzią wojskowym. Po wojnie polsko-bolszewickiej Rydetowie wracają do rodzinnego kresowego Stanisławowa, gdzie żyją w majątnym 13-pokojowym

<sup>17</sup> Film *Nieskończoność dalekich dróg...*

domu, ze służbą. Zofia uczy się w prywatnym gimnazjum, a następnie w szkole dla panien z dobrego domu pod Lwowem, podróżuje po Europie, po wycieczce do Italii rozpoczyna korespondencję miłosną z pewnym włoskim nauczycielem muzyki, tytułowanym *professore*.



Ilustr. 5. Zdjęcie z wycieczki do Wiednia, Zofia Rydet pierwsza od lewej, lata 20./30., FZR.

Fascynuje się malarstwem, uczęszcza na lekcje rysunku, kupuje swój pierwszy aparat fotograficzny pod koniec lat 30. II wojna światowa przerywa tę szczęśliwą passę i odciska dramatyczne piętno na rodzinnym mieście. Jerzy Lewczyński w szkicu biograficznym o Zofii Rydet lakonicznie napisał: „okupacja sowiecka, węgierska i niemiecka to zamknięte studium okrucieństwa, poniżenia i strachu!”<sup>18</sup>. W istocie, jej brat cudem wymknie się z transportu do Katynia, jej ojciec ledwie umknie przed niemiecką eksterminacją polskiej inteligencji. Na własne oczy widzi egzekucje żydowskich dzieci dokonywane przez niemieckich żołnierzy<sup>19</sup>. Ona sama z różnych powodów musi nieustannie ukrywać się przed Gestapo, pod koniec wojny zostaje schwytana i odesłana do

18 J. Lewczyński, *Zofia Rydet – szkic biograficzny*, <http://fototapeta.art.pl/fti-zrydet.html> (dostęp: 14.04.2019).

19 Patrz rozmowa z Wojciechem Prażmowskim, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Łódź [w druku].

robót przymusowych w okolicach Rabki. Na wieść o pogromach przeprowadzanych przez banderowców w okolicznych wsiach Rydetowie, którzy przetrwali dotąd w rodzinnym domu, decydują się na ucieczkę w głąb Generalnej Guberni, do Rabki. Tam doświadczają przemarszu „wyzwolicielskich” wojsk sowieckich i przekształcania się oddziałów AK w podziemie zbrojne. Po kilkumiesięcznym pobycie w Rabce rozpoczyna się dalsza tułaczka, Zofia wyrusza na Ziemię Odzyskane, choć droga jej podróży w pamięci rodzinnej nie jest jasna – niektórzy przytaczają Kłodzko, inni Wrocław. W maju 1945 roku osiedla się na stałe w Bytomiu, gdzie pozostaje przez kolejnych kilkanaście lat. Tam następuje kilkunastomiesięczna współpraca z tajemniczym „ob. Adamem Kurowskim”, z którym prowadzi sklep z zabawkami. Okazuje się, że nie była to przypadkowa osoba, a zbiegły z Warszawy oficer Wojska Polskiego, pułkownik AK, powstaniec warszawski, lotnik, pasjonat fotografii lotniczej. Kto wie, czy ta tajemnicza postać nie wpłynęła na fascynację Zofii Rydet fotografią w większym stopniu niż wielokrotnie przywoływany starszy brat. Odnosnie do tego mrocznego okresu powojennego pojawiają się niepewne informacje o tragicznie utraconej miłości, o nieudanych planach matrymonialnych, o nieudanej ciąży...



Ilustr. 6. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Macierzyństwo*, lata 70., FZR.

Jak te wszystkie wydarzenia wpłynęły na *wielką damę polskiej fotografii*? Nie wiadomo, Zofia Rydet milczała na temat swoich wspomnień sprzed 1956 roku. Czasem tylko zaledwie wspominała o tragizmie swojego życia, jak w filmie Andrzeja Różyckiego: „ja mam ogromny uraz na punkcie śmierci, ponieważ całą masę ludzi straciłam w sposób tragiczny”<sup>20</sup>. Świat, który znała, zniknął niemal zupełnie, warstwa mieszczańsko-inteligencka została zdziesiątkowana, „elity kulturalne i umysłowe zostały wręcz przetrzebione. Oto kilka liczb: zginęło 30% pracowników naukowych, 57% adwokatów, 21,5% sędziów i prokuratorów, 39% lekarzy”<sup>21</sup>. Aurę utraty i tłumionej traumy wzmagał wątek kresowego pochodzenia Zofii Rydet. Nadchodzące lata PRL to okres „urzędowego kłamstwa i urzędowej ciszy o kresach”<sup>22</sup>. Ryszard Legutko ów problem ujął jako jeden z głównych punktów odniesień dla swojego *Eseju o duszy polskiej*:

W tradycji Rzeczypospolitej – jak zresztą we wszystkich tradycjach europejskich – istniało silne przywiązanie do miejsc. Miejsca kreowały tożsamości jednostkowe i zbiorowe, o miejscach śpiewano pieśni i pisano wiersze, miejsca kształtowały ludzką wyobraźnię. Te miejsca w Polsce przestały istnieć, bo albo je zniszczono, albo je zabrano. Jeden z najbardziej inspirujących dla naszej wyobraźni obszarów – kresy – zostały zaanektowane. Obszar, gdzie powstała i do którego się odwoływała największa polska literatura, ojczyzna ogromnej części naszej tożsamości i wyobraźni, kraj, którego obraz ukształtowali Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Sienkiewicz i wielu innych wielkich i małych, kraj z niezliczonej ilości pieśni, anegdot, obrazów – nie ma już dla Polaków realnego odniesienia. Nieco upraszczając można powiedzieć, że ojczyzna symboliczna Polaków znajduje się poza obecną ojczyzną geograficzną, a dla ogromnej większości znaczy teraz praktycznie tyle, co Termopile, Appomattox czy Père-Lachaise<sup>23</sup>.

Temat zagłady, zniknięcia świata, zatracenia najmniejszych śladów, pojawił się już w fotomontażach, ale wraz z pracą nad *Zapisem socjologicznym* stał się niemal centralnym zagadnieniem. Równolegle nieustannie towarzyszyła artystce niemal natarczywa obsesja zachowania jej dorobku artystycznego po śmierci, ocalenia go przed zaginięciem, co celnie wydobywa w trawestacji tytułu Andrzeja Różycki, pisząc raczej o zapisie eschatologicznym, a nie socjologicznym, a w dalszej części poddaje analizie Tomasz Ferenc.

20 Film *Nieskończoność dalekich dróg...*

21 K. Kersten, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943–1948*, Poznań 1990, s. 148.

22 L. Wierzejski, *dz. cyt.*, s. 8.

23 R. Legutko, *Esej o duszy polskiej*, Kraków 2008, s. 11–12.



Ilustr. 7. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Odejścia*, lata 70., FZR.





Ilustr. 8. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Zagłada*, lata 70., FZR.

Zofia Rydet wiedziała, że wartość jej prac nie tkwi wyłącznie w sztuce, ale przede wszystkim w ich charakterze świadectwa o utraconym świecie, stąd mówiła: „bardzo bym chciała kogoś uczulić ze swoich, wciąż im mówię [...] pamiętajcie, że jak ja umrę, to będzie miało wartość. Możecie to sprzedać,

nie wyrzucajcie tego wszystkiego”<sup>24</sup>. W takich wypowiedziach, których można zacytować więcej, nie ma cienia *ego* artysty, ale jest poczucie posłannictwa, pewnej misji wobec tych, którzy nie mają głosu, zmarginalizowanych, wymazanych przez historię, zapominanych. Powiedziałbym, że pobrzmiewa tam coś bliskiego herbertowskiemu posłannictwu Pana Cogito.

Aby dotrzeć do tego poziomu osadzonego w jej osobistych doświadczeniach, jesteśmy zdani głównie na rekonstrukcję i hipotezy. Idąc w tym kierunku, pozostaje nam oprzeć się o jakieś wspólne doświadczenie Polaków tamtej epoki, wyrażone przez innych przedstawicieli jej pokolenia. Równieśnikiem Rydet był Czesław Miłosz, który jak żaden inny pisarz poszukiwał literackich środków do równoległego opowiedzenia swoich losów i dwudziestowiecznych losów Polski. Tak samo jak poeta, Rydet mogłaby stwierdzić:

wiele było tych szczęśliwych ocalań. Ale poza tym, gdyby ktoś znał moje życie bliżej, nie powiedziałaby, że byłem dzieckiem szczęścia. W moim życiu było bardzo dużo tragedii. Kiedy myślę dziś, czego uniknąłem w czasie wojny, wydaje mi się to prawie niemożliwe<sup>25</sup>.

Tak jak życie Miłosza, będące „kroniką minionego stulecia, którego boleśnie doświadczył na własnej skórze”<sup>26</sup>, tak też życie i twórczość Rydet naznaczone są piętnem dwudziestowiecznych losów Polski. Czesław Miłosz ze swoich wspomnień, z doświadczeń swojego dzieciństwa i młodości uczynił ważny wątek swojego pisarstwa, wracając wielokrotnie do międzywojennego Wilna, do odległej tradycji sprzed I wojny światowej, do tragicznych losów swoich rówieśników i przyjaciół z okresu okupacji i pierwszych lat powojennych. Literatura stała się środkiem, w którym dwudziestowieczne traumy znalazły swoje ujście.

Podobnie Tadeusz Kantor, dosłownie kilka lat młodszy od Zofii Rydet, wracający nieustannie do lat dzieciństwa w spektaklach teatralnych, opierał swoją twórczość o „pamięć dziecka”<sup>27</sup>. Mieczysław Porębski, właśnie osadzając go w specyficznym „doświadczeniu pokoleniowym”, stara się ustalić miejsce Kantora, należącego „do pokolenia, którego najwcześniejsze dzieciństwo przypadło na lata I wojny światowej, lata dojrzewania i studiów na międzywojenne

---

24 Film *Nieskończoność dalekich dróg...*

25 C. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979-1998*, Kraków 2006, s. 624.

26 A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 9.

27 T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków-Wrocław 1984, s. 24

dwudziestolecie, tak że określać mu się przyszło, przejmując inicjatywę twórczą w czasie II wojny i zaraz po niej”<sup>28</sup>. Zastanawiające, że Rydet i Kantor mówią w bardzo podobnych słowach o pamięci, przemijaniu, przeszłości. Podczas kiedy twórca teatru *Cricot 2* w jednoznaczny sposób odwołuje się do własnego doświadczenia, Zofia Rydet ukrywa się za twarzami dzieci z *Malego człowieka*, starców z *Czasów przemijania*, nostalgiją za utraconym rodzinnym domem z Kresów skrywa natomiast za obsesyjną pasją dokumentacji *Zapisu*.



Ilustr. 9. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Macierzyństwo*, lata 70., FZR.

O ile losy dzieciństwa oraz młodości Miłosza, Kantora i Rydet zbiegają się we wspólnym doświadczeniu pokoleniowym, o tyle ich późniejsze, powojenne drogi są całkowicie różne. Miłosz mógł swobodnie pisać o swojej przeszłości, ale za tę możliwość wysłowienia się zapłacił wysoką cenę emigracji i cenzury. Charzmatyczny Kantor już w trakcie wojny zgromadził wokół siebie środowisko, które w pierwszych latach PRL-u pewną nogą wkroczyło w rzeczywistość reżimu komunistycznego, co dało mu moc do przeciwstawienia się socrealizmowi

<sup>28</sup> M. Porębski, *Miejsce Kantora*, [w:] J. Chrobak (red.), *Tadeusz Kantor. Między kościołem a synagogą (szkic o pamięci)*, Kielce 2007, s. 7-8.

i trwaniu przy swojej osobistej wizji sztuki i teatru. Oni byli mężczyznami o już ugruntowanej pozycji, ona kobietą wychowaną w konserwatywnych mieszczańskich realiach II Rzeczypospolitej. Ich było stać na silne zmanifestowanie i wypowiedzenie swojej historii. Status Rydet tymczasem nie dorównywał im pod żadnym względem, ani społecznym, ani płciowym, symbolicznym czy politycznym. Po wojnie została z niczym, cały jej dotychczasowy świat rozpadł się, zniknął. Po okresie wojny, podczas której musiała wyrabiać kolejno sowieckie i niemieckie dokumenty tożsamości, gdy w końcu otrzymała PRL-owski dowód osobisty, w miejscu urodzenia miała napisane: ZSRR. Pod ciężarem doświadczeń wojennych, niepewna przyszłości, musiała milczeć i ukrywać swoje niepoprawne pochodzenie klasowe i kresowe, losy swoje i swojej rodziny. Musiała zacząć układać swoje życie od początku, sprowadzić cały swój niemal czterdziestoletni życiorys do lakonicznych dwóch zdań o miejscu i dacie urodzenia oraz szkole wyższej. Każda dodatkowa informacja była nie tylko zbędna, ale mogłaby rzucić podejrzenie na samotną kobietę, szukającą swojego miejsca w nowym, komunistycznym ustroju.

Polska zapadła się w siebie, zamknęła w sobie, pogrzyżyła w ciemnych i krwawych wspomnieniach, a co najgorsze i najbardziej tragiczne – utraciła wiarę w to, że kiedykolwiek będzie możliwe podniesienie się z upadku, z upodlenia. Wybrała małą stabilizację, tzn. ucieczkę od pamięci, próbę zbudowania nowej świadomości, oddzielonej grubą ścianą od tego, co w polskości nawarstwiało się przez wieki, co w niej źródłowe i pierwsze<sup>29</sup>.

Ta dramatyczna myśl Dakowicza celnie opisuje stan świadomości pokolenia Zofii Rydet, które musiało dla małej stabilizacji uciec od pamięci i nieuchronnie popaść w stan afazji. Wychodząc od tej diagnozy stanu świadomości, można przyjąć, że nagła eksplozja twórcza z połowy lat 50. stanowiła ujście nagromadzonych przez niemal pół wieku emocji. Jerzy Lewczyński we wspomnieniach pisał:

W czasie licznych wspólnych podróży wymienialiśmy nasze poglądy. Zosia uważała, że fotografia odmieniła jej życie i dała satysfakcję z realizacji własnych marzeń. Stało się to zapewne ze szkodą dla własnych, kobiecych i rodzinnych, planów, ale życie na przełomie kataklizmów, jakimi była wojna i czasy powojenne, nie było łatwe<sup>30</sup>.

29 P. Dakowicz, *dz. cyt.*, s. 8.

30 J. Lewczyński, *Zosia...*, s. 16.



Ilustr. 10. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Sentymentalna ballada*, lata 70., FZR.

W istocie bowiem musiała ona uciec od tej niewygodnej pamięci, musiała, przynajmniej pozornie, wyrzec się tego, co nawarstwiało się w niej przez lata, „co w niej źródłowe i pierwsze”. Nie mogła tego wyrazić w języku, w słowach, ale doszła do przekonania, że „język wizualny, język fotografii, jest tysiąc razy silniejszy i mocniejszy aniżeli słowa”<sup>31</sup>. Ta metaforyczna afazja stała się jednocześnie zaczynem dla jej twórczości wizualnej, utrzymującą ją przez kolejne czterdzieści lat w stanie ciągłej ekscytacji i niepoahamowanej energii twórczej (jakże irracjonalnej i zastanawiającej). A podkreślić należy, że mowa o twórczości niezwykle emocjonalnej, indywidualnej, przepełnionej uczuciami i pasją.

## Dusza polska i granica współczesności

W ramach wychodzenia z afazji Dakowicz proponuje „ćwiczenia z wyobraźni”, stawiając następujące pytanie:

Kim bylibyśmy, jacy bylibyśmy, gdyby nie wydarzyło się to, co się wydarzyło, gdyby pozwolono nam żyć długo i szczęśliwie? I – to chyba pytania o większej doniosłości – jak wpłynęło na nas to, co musiało nadejść i nadeszło? Czym różnimy się od tamtych potencjalnych nas – rzuceni w inne miejsca, wzrastający w innym krajobrazie, oddychający innym powietrzem? Kim jesteśmy? My – uciekinierzy, wygnańcy, przesiedleńcy. Jak brzmi moral naszej ciemnej baśni?<sup>32</sup>

Myślę, że te kwestie w pewnym sensie pobrzmiewają i nadają ton całej twórczości Zofii Rydet. Obsesja dokumentowania innych ludzi może być odczytana jako ujście dla niemożności mówienia o własnych losach. Szczególnie wyraźne jest to w cyklu *Przemiany – dokumentacja 1957–1980*, pomyślanym, wedle słów samej autorki, jako:

dokument etapów życia, jakie każdy przechodzi: urodzenie, pierwsze kroki, pierwsze zabawy, dom, a potem szkoła, i komunია, nauka i sport, dojrzałość, miłość, ślub i znów nowe narodziny. Cykl ten zaczyna duże zdjęcie dziecka na rękach matki, a kończy w tym samym układzie zdjęcie już dorosłego mężczyzny trzymającego na rękach znów swego syna<sup>33</sup>.

31 Film *Nieskończoność dalekich dróg...*

32 P. Dakowicz, *dz. cyt.*, s. 21.

33 Z. Rydet, List do Jerzego Buszy, Gliwice 10.01.1981, ARCHIWUM FZR. Należy odnotować, iż Zofia Rydet świadomie zniekształciła przedstawioną sytuację, bowiem dzieckiem na fotografii nie jest syn, a córka – Zofia Augustyńska-Martyniak (dziękuję Marii Augustyńskiej za zwrócenie uwagi na ten fakt).



Ilustr. 11. Zofia Rydet, z cyklu *Przemiany – dokumentacja 1957–1980*, FZR.

Jak widać z zakresu dat, jest to pierwszy totalny cykl fotografii, obejmujący kilkadziesiąt lat dokumentacji fotograficznej, w swoim zamierzeniu prefigurujący totalność *Zapisu socjologicznego*. W tym drugim przedsięwzięciu fotograficznym aspekt osobisty dokumentacji (bohaterem był krewny artystki – wnuk brata – Bartłomiej Augustyński) ustąpił totalności uniwersalnej wizji, ale cały czas niósł w sobie pewien osobisty rys. Dokumentacja domów, zanikającej i zapominanej rzeczywistości, nosi w sobie traumę niemożności powrotu do swojego własnego domu, porzuconego na kresach. Takie rozumienie wydaje się spójne z jej własnymi rozważaniami o fotografii:

FOTOGRAFIA BĘDĄC ŚWIADKIEM RZECZYWISTOŚCI, STAJE SIĘ RÓWNOCZEŚNIE ŚWIADKIEM PRZESZŁOŚCI. Fotografia stała się dokumentacją rodzaju ludzkiego. Dokumenty zeznają, nie muszą się tłumaczyć przed nami, ale my przed nimi, pytają, oskarżają, świadczą o człowieku, o jego strachu i radości, o jego żądzach i samotności, o możliwościach i dążeniach<sup>34</sup>.

34 Maszynopis ARCHIWUM FZR.

W innym miejscu, pisząc o motywacjach swojej pracy, stwierdziła:

Moja motywacja mimo różnych sposobów wypowiedzi jest zawsze taka sama – pokazanie człowieka i jego losu. ... nie zwykły dokument – ale jakaś wielka prawda losu ludzkiego. [...] Przedstawiać rzeczywistość nie zafalszowaną, tworzyć dokument naszej epoki<sup>35</sup>.

Idąc za tą myślą, należałoby spróbować uchwycić obraz „epoki Zofii Rydet”. Problem jej biografii prowadzi bowiem do szerszego zagadnienia obrazu pewnej epoki, z której się ona wywodziła i której była przekaźnikiem. Z jednej strony odsyła ono do losów idei Polski, która rozkwitła w dwudziestym wieku międzywojennym, po czym została wystawiona na próbę, najpierw przez pakt Ribbentrop-Mołotow i eksterminacyjną politykę obu reżimów totalitarnych, a następnie przez wcielenie do bloku wschodniego oraz mroczne czasy wczesnego PRL-u, czyli coś, co za Ryszardem Legutko określiłbym jako losy duszy polskiej. „Radikalny brak ciągłości”, który konstytuuje tożsamość współczesnej Polski, wydaje się cełnym opisem problemu twórczości Zofii Rydet:

Polska zerwanej ciągłości. Powstała jako twór nowy, budowany świadomie w opozycji do wszystkiego, czym była przez wieki. Jej nowość nie wyłoniła się stopniowo w procesie skomplikowanych wielonurtowych zmian dziejowych, przekształcających struktury społeczne, obyczaje, instytucje oraz ludzkie umysły. Nowa jest sama istota współczesnej Polski, tak jakby wykreowano ją z nowego zarodka, nieznanego w poprzednich pokoleniach i w przeszłych wiekach. Dramatyczne zerwanie zaczął wybuch II wojny światowej, zaś dopełniło go wprowadzenie komunizmu. Od tego momentu obcujemy ze społeczeństwem, jakiego poprzednio nie znaliśmy. [...] Zmiany przekształcające Polskę miały zasięg i naturę kataklizmu, i to kataklizmu rozciągniętego w czasie. [...] Kiedy giną zapisy przeszłości i materialne świadectwa pamięci pojedynczych ludzi, jest to zawsze bolesne. Kiedy taki los spotyka miliony, mamy do czynienia z katastrofą. Generacje ludzi poddano wstrząsom obejmującym cały obszar ich życia, od przeżyć najintymniejszych do struktur państwowych. Ogromna część więzi społecznych uległa rozbiciu, zaś te, które przetrwały, stały się przedmiotem gwałtownej agresji nowych władz<sup>36</sup>.

35 Artykuł do czasopisma „Projekt” 1979, nr 2 [maszynopis].

36 R. Legutko, *dz. cyt.*, s. 7, 9, 11.





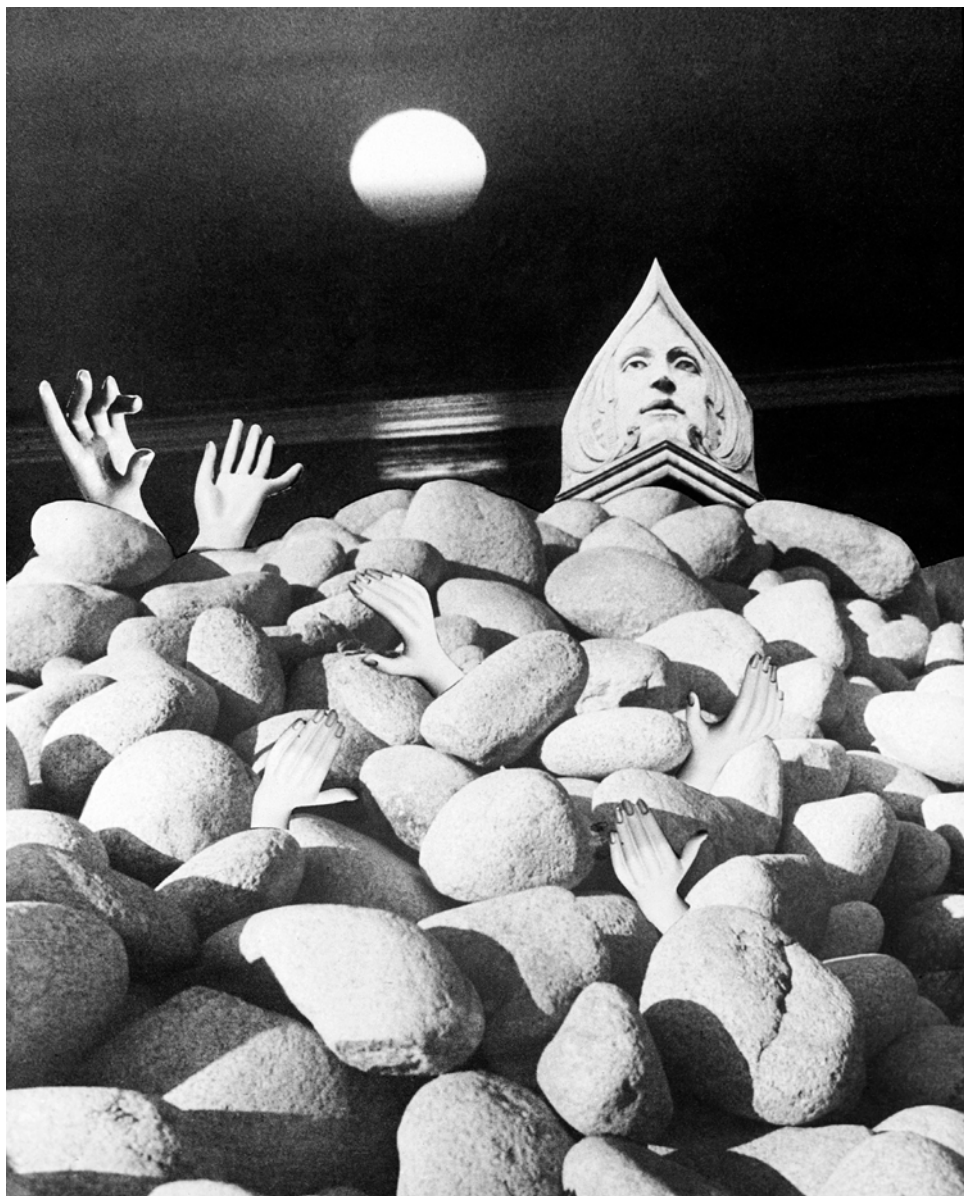
Ilustr. 12. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Za ścianą życia*, lata 70., FZR.

Uważam, że dopiero uwzględnienie specyficznego pokoleniowego i kulturowego tła, którego doświadczyła Zofia Rydet, rozciągającego się od okresu odbudowy II Rzeczypospolitej do czasu radykalnej eliminacji i negacji jego etosu w latach PRL-u, pozwoli pełniej zrozumieć liczne prace odwołujące się do *Zagłady*, do znikania i umierania świata. Równocześnie jednak jej twórczość można potraktować jako symboliczną opowieść o historii zerwanej ciągłości, jaką w swoim eseju postuluje Legutko. Co ciekawe, o podobnym problemie zerwanej ciągłości w kontekście rodzinnego miasta Rydetów – Stanisławowie, pisał pochodzący stamtąd wybitny ukraiński pisarz Jurij Andruchowycz, przedstawiając tragiczne losy miasta z okresu okupacji, enigmatycznie określając je „miasto S.”:

Historia Zagłady w samym tylko mieście S. to zapewne kolejne wielotomowe dzieło. Jeśli każdy z dziesiątków tysięcy przerwanych żywotów rozpisać choćby na graniczne epizody tortur mąk, to powstanie prawdziwa „Księga Wycia”. [...]. Któryś z badaczy policzył, że wśród zamordowanych w Błękitny Poniedziałek 2865 osób [...], zabito i zakatowano również artystów i pisarzy (16), a także muzyków i aktorów (27). [...]. Żeby ich odnaleźć, trzeba rozpaczliwie długo przekopywać jakieś sterty wepchnięte na samo dno nie wiadomo których archiwów. A co dopiero mówić o wystawie ich malarstwa czy choćby o zdjęciach ich twarzy albo publikacji ich listów do bliskich i dalekich? Nie znam też żadnego z imion tych jedenastu nieszczęśliwych ukraińskich nastolatków rozstrzelanych publicznie w K. Ani żadnego z imion pięćdziesięciu polskich gimnazjalistów zupełnie niepublicznie rozstrzelanych w lesie koło Pawełcza 11 listopada 1942 roku. W lawinie egzekucji zbiorowych, do których miasto zdawało się przywykać i w końcu przywykło, nie można zapominać również o niezliczonych egzekucjach przypadkowych, raptownych, nieplanowanych, indywidualnych, omyłkowych, o egzekucjach z wyrachowania, egzekucjach z zemsty, egzekucjach usuwających z drogi, egzekucjach rabunkowych. Typologia tych egzekucji, ich gatunki i podgatunki, ich klasyfikacja, genealogia, semantyka i semiotyka – oto kolejna ogromna, ale nienapisana księga. Miasto S. żyło wewnątrz egzekucji, rozstrzeliwania trwały każdego dnia i każdej nocy, mogły zniszczyć każdego, były jedynym panem sytuacji, gospodarzem miasta<sup>37</sup>.

---

37 J. Andruchowycz, *Kochankowie Justycji*, przeł. O. Hnatiuk, K. Kotyńska, Wrocław 2019, s. 160–161.



Ilustr. 13. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Fantomy*, lata 70., FZR.

Z drugiej strony zagadnienie losów życia i twórczości Zofii Rydet zahacza o szerszy problem tego, co Porębski określił jako *granica współczesności*, i tego, jak i kiedy mogła ona przebiegać w Polsce. Dla mnie życiorys Zofii Rydet stanowi egzemplifikację takiego momentu granicznego, przejścia z jednej epoki do drugiej, z bezpowrotnie utraconej przeszłości do hegemonicznej współczesności. W swoim podejściu do rekonstrukcji biografii Rydet podzielałam postulat historyka sztuki, aby „odrzuć narosłe stereotypowe przeświadczenia, spojrzeć na tamte graniczne lata naszej współczesności oczyma ludzi ówczesnych – uczestników, świadków, krytyki”<sup>38</sup>. Podobnie w eseju *Rytmy historii* Porębski skupił się na nie zawsze dostrzeganej granicy „pomiędzy pierwszą generacją wieku XX, nazwaną tu generacją awangardy, a generacją następną, obejmującą roczniki 1890–1920”. Ta druga generacja „nie ma gotowej nazwy”, jej sprawdzianem, jak stwierdza badacz, „stać się miała druga wojna światowa, oblicze jej jednak pozostaje dla nas dosyć zatarte, być może dlatego, że radykalizm postaw i twórczości niektórych jej przedstawicieli mieszano często z awangardowością jej wielkich poprzedników”<sup>39</sup>.

W twórczości artystycznej [...] po drugiej wojnie światowej aż gdzieś po lata sześćdziesiąte egzystencjalne przerażenie i zagubienie brało górę nad bardziej racjonalną, zwracającą się ku trwałym, ponadczasowym czy pozaczasowym strukturom, refleksją<sup>40</sup>.

Operując kategoriami generacji i pokolenia, Porębski starał się wyznaczyć tzw. apogeum generacji<sup>41</sup>, dążąc do odtworzenia pewnych specyficznych lokalnych uwarunkowań:

Właściwa każdej cywilizacji ikonosfera stanowi system obrazotwórczy, który ma nie tylko swoją historię, ale i swoją topografię, swoje tętniące życiem, zmienne na ogół centra i swoje rozwijające się jakby z ociąganiem, wśród różnych lokalnych osobliwości, peryferie. Zauważenie to może nam się przydać przy rozpatrywaniu odrębności sztuki polskiej, która nigdy nie tworzyła, co prawda, centrum o znaczeniu europejskim, potrafiła jednak w pewnym momencie swego rozwoju skoncentrować na sobie uwagę własnego przynajmniej kraju i społeczeństwa<sup>42</sup>.

38 M. Porębski, *Granica współczesności*, Warszawa 1989, s. 419.

39 Tenże, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 283.

40 Tamże, s. 285.

41 Tamże, s. 286.

42 Tamże, s. 290–291.

W tym znaczeniu problem życia Zofii Rydet prowadzi do niezwykle doniosłej kwestii, tego jak granica współczesności przebiegała w specyficznej geopolityczno-kulturalnej sytuacji Polski, jak w jej twórczości znalazła swój wyraz specyfika, czy właśnie „odrębność sztuki polskiej”, opartej na swoiście pojętym doświadczeniu „granicy współczesności”.

Bodaj jedynym krytykiem, który wyczuwał owo ukryte znaczenie twórczości Rydet był Jerzy Busza. Miał on świadomość, że w jej pracach tkwi jakiś skryty, głębszy problem. Jeszcze w okresie przed podjęciem *Zapisu socjologicznego* krytyk przenikliwie spostrzegł, że:

Cała jej bogata twórczość, to głęboka, osobista refleksja kręgu różnorodnych doświadczeń zdobytych w kontaktach z rzeczywistością, którą kreuje człowiek w tym samym stopniu, w jakim ona determinuje jego egzystencję. [...] Sztuka Zofii Rydet to ciągła, niekończąca się obiektywizacja archetypów głównych idei ludzkości. Archetypów, które przynależą do zbiorczej świadomości społecznej, przez to tym bardziej są własnością artystycznego światopoglądu twórcy<sup>43</sup>.

Busza pisał jednak na gorąco, w czasach rozwijania się jej twórczości, współcześnie, z wnętrza epoki. Brakowało mu pewnej metaperspektywy, niezbędnego dystansu czasowego, aby móc właściwie osadzić te „główne idee ludzkości” i „archetypy przynależące do zbiorczej świadomości społecznej”. Zapewne wyczuwał pewien historiozoficzny potencjał twórczości Rydet, ale dopiero z odpowiedniego dystansu czasowego można uchwycić jego rzeczywistość istotę. To, co ogólne wywodzi się bowiem z tego, co szczególne. Uniwersalność może zostać uchwycona dopiero, gdy weźmie się pod uwagę cały komponent szczególnych uwarunkowań, w których się ona pojawia. Skądinąd wiedział to Busza, bowiem kilka stron dalej stwierdził: „fotograficzno-metaforyczny opis tego co uniwersalne – pełnoprawnie i krytycznie funkcjonuje w tym, co terażniejsze i znane powszechnie. [...] wartość estetyczna staje się zarazem wartością etyczną”<sup>44</sup>. Te „główne idee ludzkości” i „archetypy przynależące do zbiorczej świadomości społecznej” można bowiem w pełni odczytać, dopiero używając szczególnego kodu, osadzonego w swoistym, lokalnym, polskim, tragicznym doświadczeniu pierwszej połowy dwudziestego wieku.

---

43 J. Busza, *Wobec...*, s. 176-177.

44 Tamże, s. 179.



Ilustr. 14. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Odejścia*, lata 70., FZR.





Ilustr. 16. Autor nieznany, Rodzina Rydetów, od lewej: Ferdynand, Tadeusz, Józefa z Novotnych, Zofia, ok. 1913, FZR.

## Początek

W 1911 roku do Stanisławowa po raz pierwszy przybywa Józef Piłsudski, w związku z rozwojem tam „ruchu niepodległościowego”<sup>45</sup>. Leszek Wierzejski, zajmujący się historią Stanisławowa, twierdzi, że do wybuchu I wojny światowej, przyszły marszałek odwiedzi miasto „około dziesięciu razy”, podczas których wizytować będzie formowane tam paramilitarne organizacje strzeleckie, oraz wygłosi, „ciesząc się dużą frekwencją miejscowego społeczeństwa”, serię wykładów „w sali Kasyna Polskiego przy głównej ulicy miasta”<sup>46</sup>. O „jego płomiennych przemówieniach” wspominał późniejszy kapitan Legionów, Antoni Deblessem, jeden z bohaterów walki o wyzwolenie Stanisławowa: „stałem wówczas wraz z innymi zasłuchany, postanawiając z całym swym dwudziestokilkuletnim zapalem działać odtąd tylko tej myśl tej ideologii”<sup>47</sup>.

45 L. Wierzejski, *dz. cyt.*, s. 21. Antoni Deblessem natomiast w swoich wspomnieniach wskazuje na datę pierwszego przyjazdu Piłsudskiego „1908 lub 1909”, zob.: tenże, *Wspomnienia z prac i walk o polskość Stanisławowa*, Złoczewo 1934, s. 4.

46 L. Wierzejski, *dz. cyt.*, s. 34.

47 A. Deblessem, *dz. cyt.*, s. 4.





Ilustr. 17. Ferdynand Rydet w mundurze bractwa kurkowego, lata 1900, FZR.

Nie sposób stwierdzić, czy rówieśnik Deblessema, Ferdynand Rydet (ur. 1881), ojciec Zofii, również uległ tej charyzmie. Można natomiast z dużym prawdopodobieństwem dowieść jego postawy patriotycznej, gdyż odnotowany jest z imienia i nazwiska jako członek Towarzystwa rękodzielników im. Jana Kilińskiego, którego celem „będzie podnieść ducha wśród mieszczaństwa polskiego w Stanisławowie, urządzać uroczystości i obchody narodowe tak bardzo rzekomo zaniedbane przez inne towarzystwa”<sup>48</sup>. Wśród pamiątek z tego przedwojennego okresu znajduje się fotografia w mundurze przypominającym ten noszony przez członków Związku Strzeleckiego. Faktem jest również, że podczas wojny światowej przystąpił do Legionów Polskich, i jako doktor „wydziału prawa i umiejętności politycznych”<sup>49</sup> na Uniwersytecie Lwowskim angażowany będzie na różnych stanowiskach w tworzenie zrębów państwa polskiego. Najpierw jako członek Naczelnego Komitetu Narodowego jest mianowany przez generała Sikorskiego w 1916 roku delegatem na powiat stanisławowski, rozkazem z dnia 1 stycznia 1917 roku otrzymuje patent chorążego, a później przenoszony jest do kolejnych miast na stanowiska w ramach sądu wojskowego, aby osiągnąć szczyt kariery w 1919 roku, gdy zostaje powołany w randze podpułkownika na sędziego Sądu Wojskowego Okręgu Generalnego „Warszawa”<sup>50</sup>.

Ta błyskotliwa i szybka kariera okazuje się tym bardziej ciekawa, jeśli wziąć pod uwagę jego pochodzenie klasowe. Kariera ta jest fascynującym przykładem nagłego i wysokiego awansu społecznego, który następował w przededniu uzyskania niepodległości. Wywodząc się z ubogiej, robotniczej wielodzietnej rodziny, wraz z I wojną światową i tworzoną II Rzeczpospolitą Ferdynand Rydet stał się częścią inteligencko-urzędniczej elity odradzającego się państwa. Pod koniec życia, tłumacząc się przed aparatem komunistycznego państwa, w przejmujący sposób wydo był historię swojego pochodzenia:

Urodziłem się 15.I.1881. w małym miasteczku Kopyczyńce na Podolu. Ojciec mój szewc małomiasteczkowy pracował sam bez pomocnika, by zarobić na utrzymanie rodziny obejmującą 5 dzieci - matka zmarła gdy miałem lat 7. W tych warunkach nieraz o głodzie i chłodzie ukończyłem 4 kl.

48 *Księga pamiątkowa mieszczaństwa polskiego w Stanisławowie 1868-1934*, red. J. Zieliński, Stanisławów 1935, s. 80-81.

49 Zob.: Indeks studencki Ferdynanda Rydeta z Uniwersytetu Lwowskiego, Archiwum FZR.

50 Tak jest w dokumentach, natomiast Zofia Rydet pisze o stanowisku sędziego wojskowego, zob.: Z. Rydet, *Tadeusz Rydet 1909-1978: wspomnienia o bracie*, [w:] K. Łyczywek (red.), *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945-1987*, Szczecin 1988, s. 125.

szkoły powszechnej. Ponieważ byłem bardzo dobrym uczniem, za poradą i poparciem dyrektora szkoły wysłano mnie do gimnazjum w Buczaczu, gdzie otrzymałem miejsce w bursie dla ubogich. [...] W jednej izbie było nas 6 a najczęstszym pożywieniem była mamałyga. Na obiad na 1-sze mamałyga z mlekiem, na 2-gie mamałyga z masłem a na kolację mamałyga ze skwarkami. Po roku opuściłem tę bursę i zacząłem sam prywatnie się wiktować a to w ten sposób, że udzielałem lekcji kolegom i młodszym uczniom i z tego opłacałem stancję i wikt<sup>51</sup>.

W innym tekście pisał wręcz o „nędzy i głodzie w domu rodzinnym”, następująco opisując swoje dalsze losy z czasów edukacji:

Ponieważ w Buczaczu nie było wówczas jeszcze wyższego gimnazjum, musiałem się udać na dalsze studia do Stanisławowa. W Stanisławowie przez 4 lata udzielałem po 3-4 lekcje dziennie, by zarobić na me utrzymanie. Przez całe popołudnie musiałem biegać po lekcjach, a dopiero w nocy mogłem się wziąć do mojej nauki. Pamiętam do dziś jak nieraz w nocy musiałem własnoręcznie łątać dziury w kolanach i łokciach, gdyż na nowe ubranie nie starczyło. [...] Takie było moje dzieciństwo i młodość. Nigdy tego nie zapominałem, że jestem synem proletariatu, a stanowisko adwokata zawdzięczam jedynie mej trudnej i żmudnej pracy<sup>52</sup>.

Ta żmudna praca owocuje następnie studiami prawniczymi we Lwowie, doktoratem i karierą adwokacką w Stanisławowie. Wtedy nadchodzi czas ustatkowania się i stopniowego budowania dobrobytu. W 1908 roku Rydet żeni się z Józefą Novotny (ur. 1885), a następnie na świat przychodzi dwójka dzieci: Tadeusz (1909) i Zofia (1911).

Wraz z I wojną światową wstępuje do Legionów i armii Władysława Sikorskiego, swoją drogą: rówieśnika Ferdynanda. Pewną część I wojny światowej rodzina Rydetów, z kilkuletnią Zosią i jej starszym bratem Tadeuszem, spędziła w Stanisławowie. Z miastem tym, jak odnotowuje Wierzejski:

Wojna obeszła się bardzo surowo. W gruzy legło około tysiąca budynków, zniszczono przedsiębiorstwa miejskie, zrujnowano mosty i drogi. Miasto dwukrotnie zajmowały wojska rosyjskie, a w ostatnich dniach wojny oddziały ukraińskie. W lipcu 1917 r. uratowali Stanisławów od całkowitej ruiny ułani polscy służący w składzie II Korpusu Kawalerii Rosyjskiej

51 F. Rydet, List do Naczelnej Rady Adwokackiej w Warszawie z 1955 roku.

52 Odwołanie do Wyższej Komisji Weryfikacyjnej w Warszawie, Bytom 20.11.1951.

pod dowództwem płk Bolesława Mościckiego. Rozbili oni zbolszewizowane oddziały rosyjskich maruderów, podpalających miasto i mordujących jego mieszkańców<sup>53</sup>.

Andruchowycz natomiast o Stanisławowie pisze krótko: „nasz kraj stał się prawdziwym Krajem Egzekucji już w latach 1914–1921, a później tylko rozwijał się w kwestii tego niezbyt przecież skomplikowanego i w pewnym sensie sztan-darowego dla XX wieku sposobu zadawania śmierci”<sup>54</sup>.



Ilustr. 18. Autor nieznanym, Zdjęcie grupowe sędziów sądu polowego Legionów Polskich, Ferdynand Rydet w mundurze chorążego pierwszy od lewej, ok. 1916, FZR.

Wojska carskie zajęły miasto już 3 września 1914 roku, i od tego czasu dwukrotnie na jego ulicach toczyły się walki. Od 1915 roku Stanisławów, jako kluczowe miasto dla linii Karpat, do której złamania dążyły wojska carskie, stało się miastem frontowym, poddanym gwałtownym działaniom wojennym<sup>55</sup>. W wyniku agitacji bolszewickiej w wojsku carskim łamie się dyscyplina i „21 lipca 1917 roku hordy maruderów pojawiają się na ulicach Stanisławowa. Zaczynają rabować sklepy, włamywać się do mieszkań, podpalać, gwałcić

53 L. Wierzejski, *dz. cyt.*, s. 21–22.

54 J. Andruchowycz, *dz. cyt.*, s. 154.

55 Zob.: T. Olszański, *Stanisławów jednak żyje!*, Warszawa 2010, s. 15.

i mordować próbującą stawiać opór ludność cywilną. Wybuchają pożary, leje się krew [...]”<sup>56</sup>. Świadek wydarzeń, Tadeusz Zagajewski, pisze o „tragicznych dniach 24 i 25 lipca 1917 r., gdy dzicz rosyjska hulała na ulicach miasta”<sup>57</sup>. Zofia Rydet ma wtedy 6 lat.

Rodzina Rydetów najprawdopodobniej jest świadkiem tych wydarzeń. Wśród archiwów Zofii Rydet odnaleźć można dramatyczne kartki z dziennika z 1914 roku, w którym odnotowywany jest „najstraszniejszy dzień w moim życiu”. W tym okresie umiera również pierwsza bliska osoba z rodziny, Antoni Novotny (ur. 1893, zm. 28.08.1916), młodszy brat matki, który ginie w walce jako legionista. Z drugiej strony pojawiają się ślady wojennej tułaczki Ferdynanda Rydeta, nie wiadomo, czy z całą rodziną. W październikowym wydaniu „Kuryera Codziennego” z 1914 roku widnieje ogłoszenie dr. Ferdynanda Rydeta zamieszkałego w Cieszynie, poszukującego kontaktu z rodziną żony, która pozostała w Stanisławowie. W dokumentach archiwum rodzinnego nie ma żadnej wzmianki o pobycie na Śląsku podczas pierwszego okresu wojny, wiadomo tylko, że Ferdynand zostaje przeniesiony rozkazem z dnia 25 sierpnia 1917 roku jako sędzia śledczy do Radomia<sup>58</sup>, a w 1918 roku jako sędzia okręgowy do Zamościa<sup>59</sup>. Rok później mianowany jest na sędziego Sądu Wojskowego Okręgu Generalnego „Warszawa” w Warszawie, gdzie pozostanie aż do 9 września 1921 roku, kiedy rozkazem udzielony zostaje mu bezterminowy urlop. To niezwykle ważne, okazuje się bowiem, że należy ukazać Zofię Rydet bynajmniej nie wychowującą się na prowincjonalnych kresach, ale wśród elity II Rzeczypospolitej, która idzie do szkoły podstawowej w Warszawie jako córka „sędziego Sądu Najwyższego”<sup>60</sup>, tworzącego zręby polskiej państwowości. W tym szczególnym miejscu i czasie następuje pierwszy przełom w życiu małej Zosi. Jako córka wysokiego urzędnika państwowego musiała być posłana do dobrej szkoły. Do jakiej, nie wiadomo, dokumenty zapewne nie zachowały się...

56 Tamże.

57 *Rola polityczno-społeczna stanisławowskiego mieszczaństwa polskiego*, [w:] *Księga pamiątkowa...*, s. 162.

58 Zob. rozkaz dowództwa Legionów Polskich, w dokumentach ARCHIWUM FZR.

59 Z. Rydet, *Tadeusz Rydet...*

60 Tak o nim pisze Zofia Rydet, z dokumentów natomiast wynika, że najwyższe stanowisko jakie zajmował, to sędzia Sądu Wojskowego Okręgu Generalnego „Warszawa” w Warszawie, czyli bezpośrednio podlegające Najwyższemu Sądowi Wojskowemu. To, że Zofia Rydet wspomina ojca jako sędziego Sądu Najwyższego, wydaje się dość wymowne. Ten epizod z życia ojca należało skrzętnie ukrywać w epoce powojennej, co wpłynęło na pewne zmitologizowanie. Znaczące jest, że Rydet mogła sobie pozwolić na otwartą deklarację dotyczącą funkcji ojca dopiero w końcowych latach PRL (referat wygłoszony w 1987 roku, a opublikowany rok później).



Ilustr. 19. Autor nieznan, Józefa Rydet z dziećmi, Zofią i Tadeuszem, w parku w Warszawie (Łazienki?), 1919, FZR.

W Warszawie Rydetowie przeżywają wydarzenie fundacyjne świadomości II Rzeczypospolitej – wojnę polsko-bolszewicką. Ferdynand, jako podporucznik, z dużym prawdopodobieństwem brał w niej udział. Już po tej wojnie, w roku 1921, rozkazem z dnia 9 września 1921 roku „zwolniony jest ze służby w tutejszym sądzie”. W piśmie swojego przełożonego zostaje określony jako „wybitna siła”, zarówno pod względem prawniczym, koleżeńskim, jak

i wojskowym. Udaje się z powrotem do Stanisławowa z rodziną, w tym z dziesięcioletnią już Zosią. Tam zastaje miasto, które przechodziło dramatyczne momenty. Po zakończeniu I wojny światowej miasto zajęli:



Ilustr. 20. Autor nieznany, Ferdynand Rydet w mundurze Kapitana Legionów Polskich, ok. 1918, FZR.

Ukraińcy i przekształcili na stolicę państwa Zachodnio Ukraińskiego. Ich rządy w mieście trwały do maja 1919 r., kiedy to zostali wyparci przez oddziały polskie wspomagane przez żołnierzy miejscowej POW. W rok później na teren Podola wkroczyli bolszewicy, ale do Stanisławowa nie weszli gdyż ofensywa ich zatrzymana została na linii Dniestru<sup>61</sup>.

Te burzliwe wydarzenia walk polsko-ukraińskich stanowią niepokojącą zapowiedź tego, co będzie się działo podczas II wojny światowej, w ramach czystek etnicznych banderowców z UPA i OUN. Wyzwolenie Stanisławowa przez POW stało się elementem ważnego mitu polskości Kresów, o których kilkana-

<sup>61</sup> L. Wierzejski, *dz. cyt.*, s. 22.

ście lat później we wspomnieniach pisał przytaczany już wcześniej, dowódca walk, Antoni Deblessem:

Dziś, patrząc na wydarzenia te z odległości lat piętnastu zadaję sobie pytanie, czy to wszystko było potrzebne? Stanisławów oswobodziłyby były wojska polskie i bez nas. Tylko o kilka dni później – a uratowane przez nas składy i zapasy w magazynach, oraz uchronienie resztek mienia prywatnych obydwu od grabieży, czy były dostateczną ceną za życie kilkunastu młodych i za mękę bestialsko pomordowanych...? Nie zastanawialiśmy się wówczas nad ceną! [...] Chcieliśmy tylko po prostu, tak jak nas na to było stać i jak umieliśmy, krzyknąć choćby na całą Europę, że Kresy są Polskie! Że nie wolno nas zostawić pod jarzmem, że nie wolno o nas zapomnieć przy zakreślaniu granic odradzającego się Państwa! Że jesteśmy, trwamy, walczymy i ginimy. [...] Może wśród pięknych kart historii znajdzie się wzmianka, że ziemia Stanisławowska sama decydowała o swem bezapelacyjnym należeniu do Polski<sup>62</sup>.

### Miasto rodzinne, międzywojnie

Stanisławów nie jest bowiem jednym z wielu kresowych miast. W literackiej mitologii polskiej to szczególne miejsce, w którym Henryk Sienkiewicz zlokalizował pochówek pana Wołodyjowskiego. W 1934 roku Tadeusz Zagajewski z przekonaniem napisze, że „mało jest może miast w Polsce, w którychby mieszczaństwo tak było przesiąknięte lokalnym patriotyzmem jak właśnie w Stanisławowie”<sup>63</sup>. Na płaszczyźnie symbolicznej ten aspekt został jeszcze silniej wydobyty pod koniec lat 30., gdy Stanisławów uzyskuje szczególną rangę „Częstochowy wschodnich rubieży Rzeczypospolitej”, „twierdzy ducha na straży Wschodnich Kresów”<sup>64</sup>.

30 maja 1937 zapisał się niezatartymi zgłoskami w dziejach Stanisławowa, bo w nim odbyła się Koronacja Cudownego Obrazu Matki Boskiej Łaskawej w kościele ormiańskim, gromadząca na kresach niemal Polskę całą, jedna z najwspanialszych koronacji, jakie kiedykolwiek w Ojczyźnie naszej się odbyły<sup>65</sup>.

Gospodarzem uroczystości był ormiańsko-katolicki arcybiskup Józef Teodorowicz, a przyjechali na nią najważniejsi hierarchowie katolicki trzech

62 A. Deblessem, *dz. cyt.*, s. 93.

63 *Rola polityczno-społeczna...*, s. 159.

64 K.M. Żukiewicz, *Uroczystość koronacji Cudownego Obrazu Najśw. M. Panny Łaskawej*, Lwów 1938, s. 36.

65 Tamże, s. 3.



obrzędów, z kardynałami Hlondem i Sapięgą na czele<sup>66</sup>, przedstawiciele władz państwowych – wicemarszałek sejmu i wojewoda stanisławowski, rektorzy, wojsko. W tym kontekście warto wspomnieć charyzmatyczność osobowości biskupa Teodorowicza, który w swoich płomiennych kazaniach łączył myśl chrześcijańską z progresywnymi ideami społecznymi czy wręcz socjalistycznymi, oraz z silnym antykomunizmem<sup>67</sup>. Jeśli chodzi o samo wydarzenie, musiało ono być niezwykle doniosłą uroczystością, o czym świadczą ówczesne relacje:

Kto widział rzesze, idące w dziesiątki tysięcy pod przewodem swoich Pasterzy, kto był świadkiem tego wielkiego zjazdu z wszystkich stron Polski, kto widział reprezentantów Władz polskich i Wojska, biorących tak żywy udział w tym obchodzie, kto się poddał potężnemu nastrojowi wiary, skupienia i jakiejś majestatycznej a naddziemskiej siły, temu ten obchód zapisał w sercu bardzo a bardzo głęboko<sup>68</sup>.

Dwudziestolecie międzywojenne odznacza się okresem dobrobytu i dynamicznego rozwoju miasta, które staje się siedzibą województwa<sup>69</sup>. Z drugiej strony Józef Zieliński, analizując z perspektywy etnicznej rozdysponowanie kapitału w mieście, stwierdza „smutną rzeczywistość polskiego stanu posiadania” i przytacza wymowny przykład: „w Stanisławowie jeden tylko Polak otrzymał aplikanturę adwokacką i to u... swego ojca”<sup>70</sup>. Jakkolwiek niewymieniony jest z nazwiska, z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że mowa o Ferdynandzie Rydecie, zatrudniającym syna Tadeusza. Wiadomo, że od końca 1921 roku aż do okupacji sowieckiej we wrześniu 1939 roku Ferdynand prowadzi kancelarię adwokacką, w której zatrudnia jako aplikanta swojego syna Tadeusza<sup>71</sup>.

Starszy brat Zofii w 1932 roku kończy naukę na Wydziale Prawa Uniwersytetu Lwowskiego, a następnie „odbywa służbę wojskową w podchorążówce we Włodzimierzu Wołyńskim”<sup>72</sup>. O losach brata młodsza siostra opowie dopiero po jego śmierci, podczas symposium w Szczecinie w roku 1987:

---

66 „Odbyła się w Stanisławowie, 30 maja 1937 r. uroczystość koronacji z udziałem siedemnastu biskupów kościołów katolickich trzech obrzędów: łacińskiego, ormiańskiego i greckiego”, tamże, s. 36–37.

67 Zob.: *Arcybiskup ormiański Józef Teodorowicz. Oryginalne nagrania z 1938 roku*, płyta CD, Fundacja Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich, Warszawa 2013.

68 Tamże, s. 3.

69 Tamże.

70 *Księga pamiątkowa...*, s. 61–62.

71 Zob.: tamże, s. 197.

72 Zob.: Z. Rydet, *Tadeusz Rydet...*

Właściwie nie lubił adwokatury, ale kancelaria była duża, potrzebowała pomocy i sukcesora. Dlatego mimo aplikantury objął kierownictwo Polskiego Biura Podróży Orbis i organizację wycieczek przez Towarzystwo Tatrzańskie na Huculszczyznę. W związku z tym tak bardzo zajął się fotografią. A fotografował już od 15 roku życia<sup>73</sup>.

Wymowne, że Zofia Rydet łączy kwestie wycieczek krajoznawczych z fotografią, co świadczy o wciąż żywym związku fotografii i krajoznawstwa, na którym Jan Bułhak, w tym samym mniej więcej czasie, budował swoją koncepcję *Polskiej fotografii ojczyznej*. Starszy brat przedstawiany jest właśnie jako postać, która zapoczątkowała pasję fotograficzną Zofii. W kontekście jej twórczości nie do przecenienia wydaje się fakt tych wczesnych doświadczeń fotograficznych Tadeusza. Zapewne Zofia towarzyszy mu w tych iście etnograficznych dokumentacjach fotograficznych Hucułów, poddając się urzekającej estetyce ich ubiorów, obejść, ich wyjątkowych rysach twarzy. Z pewnością to młodzieżowe doświadczenie rezonowało podczas powojennego przemierzania Podhala i wypracowywania koncepcji *Zapisu*. Sama również wtedy wykonuje swoje pierwsze próby fotograficzne, z czułością pokazujące wynędzniałe dzieci ubrane w łachmany.



Ilustr. 21. Zofia Rydet, *Dziecko huculskie*, ok. 1932, FZR.

---

73 Tamże.

Ową wrażliwość na ubogich ludzi prowincji zaczerpnęła nie tylko od brata, ale również od ojca. Nigdy nie zapominając o swoim ubogim rodowodzie, Ferdynand wiele energii poświęcał sprawie chłopstwa. Po przewrocie majowym zapisał się do PSL-u, a jego kancelaria po godzinach za darmo przyjmowała ludzi, których nie stać było na opłacenie usług prawniczych, wedle relacji: „jak zamykał swoją kancelarię, to w korytarzu były tłumy ludzi biednych, którzy przychodzili po porady [...] za darmo do późna obsługiwał tych biednych, których nie było stać, jakieś podania pisał”<sup>74</sup>. Pewien pozytywistyczny etos chłopsko-patriotyczny zapewne współtworzył aurę domu Rydetów, u których spotykało się różne typy chłopskie szukające pomocy u Ferdynanda (jego kancelaria mieściła się w tym samym budynku, co mieszkanie).



Ilustr. 22. Zofia Rydet, Szkic ołówkiem mieszkania Rydetów przy ul. Gillera w Stanisławowie, ok. 1939, FZR.

Twierdzę, że postawa twórcza dojrzałej Zofii Rydet wynika z koniunktii dwóch równoległych wątków: społecznej i ludowej wrażliwości oraz z artystycznej niezależności i ducha emancypacji. Oba te wątki ugruntowane są w okresie

<sup>74</sup> Relacja p. Kwaśniewskiego przytoczona przez Wojciecha Prażmowskiego, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978-2018*, Łódź [w druku].

stanisławowskim. O ile pierwszy łączy się z postacią ojca i zaczerpniętym od niego etosem, o tyle duch artystycznej emancypacji najprawdopodobniej pochodzi od ciotki, Wandy Budzianowskiej. Ta młodsza siostra (ur. 1889) matki Zofii Rydet musiała wywrzeć na niej duże wrażenie, jako chyba najbardziej artystyczna dusza rodziny. W lokalnych gazetach pisano o „główniej artystce sceny Bucza-cza p. Budzianowskiej”<sup>75</sup>. Ceniona była jako aktorka, ale wkraczała również na inne obszary twórczości artystycznej. Być może jeszcze przed zakupieniem aparatu fotograficznego przez Tadeusza to właśnie ona robiła zdjęcia rodzinne oraz wystylizowane autoportrety<sup>76</sup>. Kto wie, czy to nie ona fotografowała młodą Rydetównę w przebraniach i teatralnych pozach, a także w bardziej intymnych sytuacjach. Może to właśnie od niej uczy się kreowania własnego kobiecego wizerunku, zaczepnego i niezależnego. Kiedy pod koniec życia Zofia Rydet stworzy swój cykl, w którym konfrontować się będzie z własnym przemijaniem i śmiercią, wykorzysta autoportrety wykonane w identycznej manierze (cykl Ślady).



Ilustr. 23. Wanda Budzianowska, autoportret, lata 20., dzięki uprzejmości Krystyny Mizieleńskiej.



Ilustr. 24. Wanda Budzianowska z synem Zbigniewem, autoportret, lata 20., dzięki uprzejmości Krystyny Mizieleńskiej.

75 Dziennik „Rewera” z dnia 29.06.1912.

76 Na autoportretach ciotki pojawia się również jej młodszy syn – Zbigniew (ur. 1914). Cała rodzina Budzianowskich po wojnie zostanie „repatriowana” do Gliwic, a Zbigniew Budzianowski zacznie pracę na Politechnice Śląskiej, gdzie od 1962 roku pełni funkcję dziekana Wydziału Budownictwa Przemysłowego i Ogólnego. To właśnie na tym wydziale w 1963 roku zostanie zatrudniona Zofia Rydet jako nauczycielka fotografii. Informacje za biogramem prezentowanym na stronie PŚ: [https://www.polsl.pl/Wydzialy/RB/Strony/notka\\_BudzianowskiZ.aspx](https://www.polsl.pl/Wydzialy/RB/Strony/notka_BudzianowskiZ.aspx) (dostęp: 10.04.2019).

Dwudziestolecie międzywojenne to czas całej edukacji i następnie wkraczania w dorosłość Zofii Rydet. Jej zeszyty szkolne wypełnione są szkicami i rysunkami, które ukazują talent plastyczny i pewną rękę młodej Rydetówny. Liryczne, poetyckie obrazki ukazują z jednej strony intrygującą młodopolską manierę, z drugiej są zaczątkiem wizji, które powrócą pięćdziesiąt lat później w fotomontażach *Świata uczuć i wyobraźni*. W życiorysie z 1961 roku pisze: „zawsze moim głównym zainteresowaniem była plastyka, zwłaszcza malarstwo. Chodziłam na kursy plastyczne i każdą wolną chwilę poświęcałam studiom malarskim”. Najprawdopodobniej chodzi o kursy w ramach Katolickiego Stowarzyszenia Młodzieży Żeńskiej<sup>77</sup>, które od 22 maja 1927 roku działa przy Gimnazjum Klasycznym SS. Urszulanek w Stanisławowie.



Ilustr. 25. Pamiątkowe zdjęcie z Gimnazjum Urszulanek w Stanisławowie, lata 20., Zofia Rydet trzecia od prawej w dolnym rzędzie, FZR.

Właśnie do tej szkoły uczęszcza i tam zdaje maturę w 1930 roku. Działalność Stowarzyszenia, jak pisze w 1934 roku Jan Jasiński, miała na celu „przede wszystkim zaszczepienie u dziewcząt pojęć o potrzebie organizacji w życiu i budowaniu swego przyszłego życia na zbiorowym wysiłku i na starych odwiecznych cnotach naszego Narodu”<sup>78</sup>. Obejmowała szereg działań, na które składały się podróże

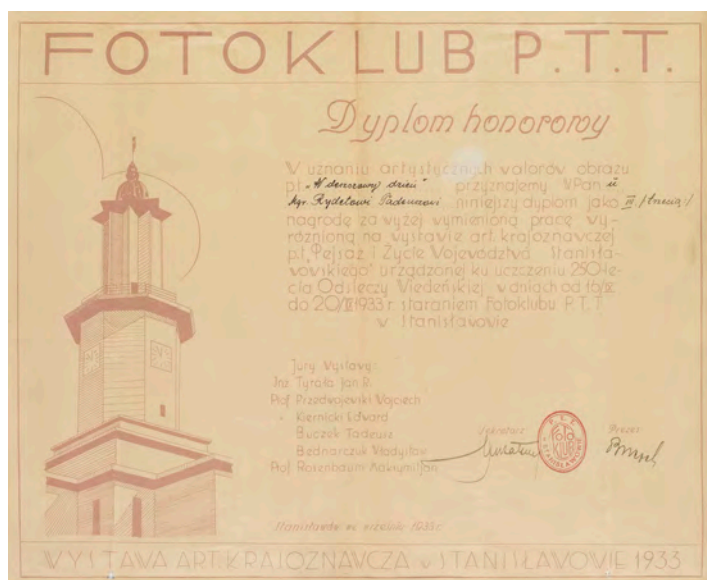
<sup>77</sup> Zob.: *Księga pamiątkowa...*, s. 152. Warte odnotowania jest również istnienie na terenach Stanisławowa w latach 30. Wojewódzkiego Cechu Fotografów, zob.: tamże, s. 136.

<sup>78</sup> Tamże, s. 153-154.

krajoznawcze po Polsce, aktywność kulturową i artystyczną (koła teatralne, śpiewacze, plastyczne), a poprzez prezentacje publiczne na objazdach po okolicznych wsiach, przyczyniały się „w dużym stopniu do uświadomienia naszego ludu na wsi”<sup>79</sup>. Znowu powraca ów patriotyczno-chłopski etos.

Praca w T-wie rozwijała się w kierunku oświatowym i uświadamiającym, bardzo intensywnie. Liczne zebrania, pogadanki i wykłady z najrozmaitszych dziedzin, wygłaszane przez prelegentów z Koła T. S. L. podnosiły poziom umysłowy członkiń. [...] Dla zdobycia sposobów zarobkowania, zorganizowano w T-wie w roku 1928 kurs robót ręcznych i modniarstwa, w roku 1929 kurs robienia sztucznych kwiatów, a w roku 1929 i 1930 kurs kroju krawieckiego. Kursy te ukończyło kilkadziesiąt członkiń, zdobywając sobie warsztat pracy i zdolność zarobkowania<sup>80</sup>.

Te motywy robótek plastycznych z kwiatów i dzianiny powrócą pod sam koniec życia w serii fotokolaży. Warto również zwrócić uwagę na zbieżność toposów ikonograficznych, które łączą niemal wprost dziecięce szkice z pracami fotomontażowymi z lat 70.



Ilustr. 26. Dyplom z wystawy fotograficznej Fotoklubu Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w Stanisławowie z 1933 roku dla Tadeusza Rydeta, FZR.

79 Tamże, s. 153.

80 Tamże.



Ilustr. 27. Rysunki nastoletniej Zofii Rydet, lata 20., FZR.

Na marginesie warto zauważyć, że w epoce, w której kobietom nie wypadało zajmować się niemalże niczym więcej poza prowadzeniem domu, w Stanisławowie dziedziną, w której osiągnięto najwyższy stopień równouprawnienia, osiągając wręcz parytet, były... usługi fotograficzne. Na cztery zakłady fotograficzne zarejestrowane w 1934 roku dwa prowadzą kobiety<sup>81</sup>, a Rydetowie korzystają z usług jednej z nich, Teofili Ederowej, prowadzącej zakład „Emilja”<sup>82</sup>.

## Lwowski epizod

Po gimnazjum, pełna pasji do tworzenia, dorastająca Zofia planuje pójść drogą artystyczną, jednakże, jak później wspomni po latach: „wbrew mej woli, pod wpływem nacisku rodziców, rozpoczęłam studia w Wyższej Szkole Gospodarczej we Lwowie”<sup>83</sup>.



Ilustr. 28. Prywatny Instytut Gospodarstwa Wiejskiego w Snopkowie pod Lwowem, w którym mieszkała i uczyła się Zofia Rydet w latach 1930-1933, FZR.

81 Spośród innych zawodów kobiety spotykane są jeszcze, choć dużo rzadziej (!), tylko wśród krawcowych i w handlu. Zob.: *Rejestr polskich firm chrześcijańskich*, [w:] *Księga pamiątkowa...*, s. 187-198.

82 Zob.: zdjęcia z archiwum FZR oraz *Rejestr polskich firm chrześcijańskich*, [w:] *Księga pamiątkowa...*, s. 193.

83 Zob.: Życiorys, maszynopis ARCHIWUM FZR.



W istocie, w 1930 roku Zofia rozpoczyna trzyletnią naukę w Prywatnym Instytucie Gospodarczego Kształcenia Kobiet w Snopkowie pod Lwowem, w 1933 roku uzyskuje dyplom nauczycielki szkół gospodarczych. Ta „podlowska” lokalizacja nie powinna jednak mylić, bowiem dziś jest to śródmiejska dzielnica Lwowa, którą od ścisłego centrum dzieli ledwie krótki spacer.

Podkreślam to świadomie, gdyż zastanawiający jest problem, który pewnie nigdy nie zostanie wyjaśniony – a mianowicie potencjalny wpływ lwowskiego środowiska artystycznego z kręgu grupy „Artes” oraz tamtejszego środowiska fotograficznego. Od 1930 roku we Lwowie mieszka i wykłada jeden z najważniejszych twórców ówczesnej awangardy, Leon Chwistek<sup>84</sup>. Zofia Rydet przebywa we Lwowie podczas najbardziej twórczego okresu działalności grupy, którego oddziaływanie zapewne przekraczało wąski zasięg elity awangardowej. Co ciekawe, niektóre refleksje dotyczące twórczości, które w latach 70. sformułuje Zofia Rydet, wydają się dalece rezonować niektóre postulaty artystyczne grupy „Artes”. Tak też jest z myślą Jerzego Janischa, wyrażoną w 1930 roku w związku z pierwszą wystawą grupy:

obraz [...] jest narzędziem komunikowania wzruszeń, obrazu się nie maluje ani się go nie robi, lecz się go przeżywa. Oko, przez oko dusza, mózg, cały intelekt człowieka ma swoje wzruszenia, które musi wypowiedzieć, obraz jest umówionym miejscem wyrażania tych spowiedzi<sup>85</sup>.

Surrealizująca estetyka połączona z ich romantyzującą emocjonalnością i pewnym antyintelektualizmem, która cechuje artystów z grupy „Artes”<sup>86</sup>, wydaje się subtelnie rezonować w twórczości Zofii Rydet, w sposób szczególny w jej fotomontażach *Świata uczuć i wyobraźni*. Co ciekawe, artesowcy eksperymentują z muzyką i performatyką, czego wyrazem była wystawa z 1931 roku, podczas której zorganizowano koncert dodekafoniczny<sup>87</sup>, co znowu nasuwa porównanie z eksperymentami z diaporamą i muzyką, jakie w latach 70. realizowała Rydet.

Nie jest wykluczone, że Zofia Rydet, studiując we Lwowie w latach 1930–1934, zetknęła się z kręgiem tych artystów, co wcześniej zasygnalizował również Jerzy Busza:

84 Zob.: Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979, s. 212.

85 J. Janisch, *Dlaczego obecnie się maluje tak, a nie inaczej?*, „Słowo Polskie” 19.01.1930, za: Z. Baranowicz, *Polska awangarda...*, s. 193.

86 Tamże.

87 Tamże, s. 199.

Nie miała „mistrza”, nie rozpoczynała własnej drogi twórczej od zapożyczeń, od autorytetu, któremu musiałyby się przeciwstawić szukając własnego, oryginalnego języka wypowiedzi artystycznej, co wcale oczywiście nie znaczy, że rodowodów jej sztuki nie da się umiejscowić w doświadczeniach awangardy okresu międzywojennego. Weszła w krainę fotografii czy raczej znalazła się na mapie jej sztuki od razu jako twórca świadomie zawierający własnej, po dziś dzień konsekwentnie realizowanej koncepcji sztuki<sup>88</sup>.

Innym intrygującym lwowskim tropem, który przypuszczalnie mógł rezonować w twórczości Zofii Rydet, jest działalność Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, czyli najstarszej w Polsce organizacji skupiającej fotografów amatorów<sup>89</sup>. Ponownie problem tego wpływu odsyła do znacznie szerszego zagadnienia. Jan Maria Jackowski zwrócił uwagę, że: „w szcążkowo zarysowanych i pełnych niewiadomych dziejach polskiej fotografii problemem badawczym, z którym nie bardzo wiadomo jak postępować jest kwestia tradycji kresowej”<sup>90</sup>. Historyk, wychodząc naprzeciw tego problemu, postanowił dokonać wnikliwej analizy fenomenu właśnie lwowskiego towarzystwa, dochodząc do zaskakujących wniosków:

Kim byli autorzy sukcesów Towarzystwa w przededniu I wojny światowej? Polscy inteligenci i przedstawiciele klas posiadających, dla których fotografia stała się sprawą tak ważną i, której poświęcali tyle sił i zapału. Artyści, którzy wynalazek Daguerre’a *podnieśli do wyżyn sztuki*, a Lwów do godności stolicy polskiej fotografii artystycznej. [...] W stolicy Galicji był klimat szczególnie sprzyjający fotografii, w tym samym czasie rozkwitły Młoda Polska Kraków był prowincją, gdy Lwów jaśniał gwiazdą pierwszej wielkości na fotograficznym firmamencie Europy. Należy jedynie ubolewać, że fotogramy z tamtych lat nie zachowały się do dzisiaj<sup>91</sup>.

Przytoczone przez badacza konteksty pochodzenia klasowego i formacji ideowej członków Towarzystwa są spójne z obrazem rodziny Rydetów. Okazuje się również, że lokalna tradycja fotograficzna we Lwowie była wyjątkowo silna i szczyliła się autonomią, a wręcz dominacją wobec pozostałych polskich ośrodków

---

88 Tamże, s. 176.

89 Zob.: J.M. Jackowski, *Lwowskie towarzystwo fotograficzne – rok 1910 wizja lokalna*, [w:] K. Łyczywek (red.), *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza...*, s. 51.

90 Tamże, s. 48.

91 Tamże, s. 56, 60.

fotograficznych<sup>92</sup>. To wszystko stanowi silne podstawy do hipotezy o oddziaływaniu tego środowiska na Zofię Rydet i jej brata. Jackowski swoją analizę lwowskiego środowiska fotograficznego przedstawił w referacie wygłoszonym podczas sympozjum w Szczecinie w 1987 roku, na którym obecna była Zofia Rydet. Wspominając po latach tamto spotkanie z *damą polskiej fotografii* i jej reakcję na swój referat, Jackowski przytacza jej pełne nostalgii i idealizmu podejście do Lwowa oraz tradycji kresowej, współbrzmiące z jego analizą historyczną. Wedle niego tamta tradycja dla Zofii Rydet stanowiła wręcz status utraconej Arkadii<sup>93</sup>. Rzuca to nowe światło na zagadnienie dynamiki rozwoju i inspiracji dla jej twórczości.

## Krajoznawstwo

Po ukończeniu szkoły w Snopkowie, od 1934 roku Zofia Rydet pracuje jako nauczyciel w szkole gospodarczej w Stanisławowie, a także jako instruktorka wiejska jeździ po okolicznych wsiach. Być może jest to związane z wcześniej przytoczoną działalnością Katolickiego Stowarzyszenia Młodzieży Żeńskiej.



Ilustr. 29. Fotografia rodzinna w domu wakacyjnym w Jaremczy, Zofia Rydet druga od lewej u dołu, lata 20., FZR.

92 Zob.: A. Sobota, *Wyrazić współczesność – fotografia we Lwowie w I połowie XX wieku*, [w:] A. Bojarov, M. Świątczak (red.), *Eksperyment! Fotografia początku XX wieku we Lwowie oraz jej polscy i ukraińscy kontynuatorzy w XX i XXI wieku*, Łódź 2018.

93 Notatka z rozmowy z dnia 10.04.2019, w posiadaniu autora. W tym miejscu pragnę wyrazić moją wdzięczność dr. Janowi Marii Jackowskiemu za inspirującą rozmowę nad twórczością Zofii Rydet.

W Stanisławowie przed II wojną światową tworzy się ferment intelektualny, związany z aktywnością wielu ciekawych osobowości. Tu historyk sztuki, późniejszy twórca Państwowego Instytutu Badania Kultury Ludowej, dr Stanisław Grabowski zakłada w 1935 roku Muzeum Pokucia, które jest niezwykle nowatorską instytucją skupiającą się na wielu aspektach lokalnej kultury materialnej<sup>94</sup>. Na terenie województwa stanisławowskiego prowadzone są badania archeologiczne związane z okresem prehistorycznym, wędrowek ludów i rzymskim<sup>95</sup>.



Ilustr. 30. Zofia Rydet w Gorganach (pasmo górskie, u podnóży którego położone jest Jaremcze), lata 30., FZR.

94 Zob.: J. Miketta, *Kronika*, „Złoty Szlak: kwartalnik poświęcony kulturze ziemi halickiej” 1938, nr 4, s. 69.

95 Tamże, s. 68.

Tu w 1937 roku rozpoczyna działalność Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Stanisławowie, które zajmuje się popularyzacją i stymulowaniem „nauki o tym regionie”, oraz wydaje „Złoty Szlak: kwartalnik poświęcony kulturze ziemi halickiej”. W zarządzie Towarzystwa zasiada m.in. Stanisław Vincenz<sup>96</sup>. Niewykluczone, że kiedy Zofia Rydet zabrała się za tworzenie *Zapisu socjologicznego*, miała w pamięci słowa Vincenza głoszone w Stanisławowie w roku 1938: „dla każdego narodu, a oczywiście dla naszego także, poznanie własnej kultury ludowej [...], zrozumienie i życie się z nią, będzie – poznaniem samego siebie”, bowiem jest ona „podświadomością całości kultury narodu”<sup>97</sup>. W kontekście postawy Zofii Rydet, ciekawie brzmi opis postawy Stanisława Vincenza, którą cechowało wyjątkowe podejście w badaniach terenowych, o czym pisano w recenzji *Na wysokiej połoninie*: „nie zniżał się, by studiować życie chłopów wokół niego, lecz istotnie dzielił z nimi życie razem. (Gość z za granicy, znalazłszy się wśród prostodusznych ludzi w towarzystwie autora, zauważy natychmiast, że traktują go jako jednego ze swoich)”<sup>98</sup>. W latach 1935–1940 Zofia Rydet pracuje w biurze podróży Orbisu, które zaangażowane jest w działania krajoznawcze tego towarzystwa<sup>99</sup>. Patrząc na zdjęcia z biura podróży, w którym pracowała Rydet, zauważyć można, że ważnym elementem jego aktywności była praca z dużą liczbą fotografii. Biuro podróży stanowi punkt, w którym m.in. poprzez zdjęcia wzbudza się zainteresowanie odległymi krainami i chęć bezpośredniego ich poznania. I znowu dosyć wymowne, że właśnie wtedy ugruntowuje się pasja fotograficzna: „fotografią interesowałam się od 1935 roku”, napisze w życiorysie, czyli od czasu rozpoczęcia pracy w Orbisie. U stóp gór Gorganów, w Jaremczy, oddalonej kilkadziesiąt kilometrów od Stanisławowa, rodzina stawia duży dom letniskowy, w którym spędza wakacje. Podróżuje nie tylko po okolicznej Huculszczyźnie, ale również wyjeżdża w dalsze podróże po Europie. Pojedyncze ślady tych podróży to m.in. karta pielgrzymy do Rzymu z 1937 roku, wystawiona co prawda na matkę – Józefę Rydet, ale na zachowanych fotografiach z podróży widać również młodą, atrakcyjną kobietę – Zofię. W Stanisławowie w tym okresie bardzo prężnie działa Koło Miłośników Fotografii przy Polskim Towarzystwie Tatrzańskim.

96 Zob.: „Złoty Szlak: kwartalnik poświęcony kulturze ziemi halickiej” 1938, nr 1, s. 74.

97 S. Vincenz, *Uwagi o kulturze ludowej*, „Złoty Szlak: kwartalnik poświęcony kulturze ziemi halickiej” 1938, nr 2, s. 7.

98 W.J. Rosé, *Z angielskich recenzji o St. Vincenza „Na wysokiej połoninie”*, „Złoty Szlak: kwartalnik poświęcony kulturze ziemi halickiej” 1938, nr 2, s. 67.

99 Wzmiankuje o nich kronika „Złotego Szlaku”, zob. „Złoty Szlak: kwartalnik poświęcony kulturze ziemi halickiej” 1938, nr 2, s. 76.

Odbywają się tam regularnie „wystawy prac fotografików stanisławowskich”. Samo koło „posiada obficie zaopatrzoną bibliotekę i dobrze wyposażoną ciemnię (dwa precyzyjne aparaty do powiększania), każdego zaś czwartku odbywa pogadanki lub wysłuchuje odczytów. Organizuje także kursy i wycieczki fotograficzne pod fachowym kierownictwem”<sup>100</sup>. Wtedy też, w 1938 roku Zofia Rydet kupuje sobie pierwszy aparat: „mały Box”. „Niedużo można było nim osiągnąć, ale i tak przyszła wojna, która przerwała wszystkie projekty”<sup>101</sup> – napisze w życiorysie z roku 1961.



Ilustr. 31. Autor nieznany, Zofia Rydet w biurze Orbisu, lata 30., FZR.

## II wojna światowa

Wrzesień 1939 roku. Tadeusz Rydet „ma właśnie zdawać egzamin adwokacki, gdy wybuchają druga wojna światowa i zostaje powołany do wojska”<sup>102</sup>. Jest po szkole podchorążych, a zatem nosi stopień oficerski. Zofia Rydet tak opíše tę historię:

100 J. Miketta, *V wystawa prac fotografików stanisławowskich*, „Złoty Szlak: kwartalnik poświęcony kulturze ziemi halickiej” 1938, nr 3, s. 78–79.

101 Życiorys spisany przez Zofię Rydet w 1961 roku, [w:] ARCHIWUM Fundacji Zofii Rydet.

102 Z. Rydet, *Tadeusz Rydet...*, s. 126.



Ilustr. 32. (ilustrację z tej i kolejnej strony) Tadeusz Rydet/Zofia Rydet, prace z cyklu *Obrazy z przeszłości*, 1932/lata 80. Fotografie ze zbiorów Muzeum Fotografii w Krakowie, © Fundacja im. Zofii Rydet.

W 1939 idąc na wojnę zabiera ze sobą aparat i z narażeniem życia fotografuje. Niestety wszystkie zdjęcia przepadły. Cofając się oddziały naszego wojska zostały zatrzymane przez armię radziecką – Tadeusz uciekł i dotarł do jakiejś wsi. Za aparat dostał wiejskie ubranie i tak wrócił do domu. W tej wsi również zostały wszystkie filmy. Niestety, nie można tam było pojechać ani w czasie wojny ani po wojnie<sup>103</sup>.

Ta chłodno opisana historia nabiera jednak dramatyzmu, jeśli wziąć pod uwagę cały kontekst historyczny, o którym w PRL-u raczej należało milczeć. Z tej opowieści wynika, że Tadeusz ledwie wymknął się tragicznemu losowi polskich oficerów transportowanych do Katynia. Jak relacjonuje historyk:

Jedną z pierwszych akcji NKWD było aresztowanie i wywiezienie w głąb Rosji polskich oficerów wziętych do niewoli w mieście i okolicy. W zamkniętych

---

103 Tamże.



wagonach kolejowych transportowano ich do obozów jenieckich w Kozielsku, Ostaszkowie i Starobielsku. Po latach odkryto ich szczątki w zbiorowych mogiłach Katynia i Miednoje<sup>104</sup>.

Tadeusz zapewne nie ufał Sowiетom, nie wiadomo jednak, na ile przeczuwał tragiczny los, który spotkał polskich oficerów. Za tę nieufność zapłacił jednak pewną cenę, pasja do fotografii została wymieniona za przetrwanie, twórczość za życie. Dezercja, ucieczka, świadomość porzucenia towarzyszy, wymknięcie się śmierci... wobec tego utrata fotografii i aparatu wydaje się drobnostką. Łatwiej jednak zrozumieć powód, dla którego z takimi oporami Tadeusz po wojnie wracać będzie do fotografii, a być może również wychwycić powody, dla których Zofia podjęła fotografię porzuconą przez strauumatyzowanego brata. Wymowne staje się to w serii *Obrazy z przeszłości*. Zofia Rydet wyciągnęła stare, wojskowe fotografie brata z lat 30. i pokolorowała je, ujęła w ramki w manierze znanej z serii *Zwykły człowiek*, uwzniośliła je. Ta specyficzna archeologia fotografii

104 T. Kamiński, *Tajemnica czarnego lasu*, Kraków 2001, s. 9–10.



uprawiana przez Zofię Rydet pod koniec życia uzyskuje wyjątkową rangę świadectwa z zamierzchłej, wypartej, oficjalnie zanegowanej i wykreślonej przeszłości. Wymiar polityczny, historyczny i osobisty w sposób szczególny splatają się. W tym geście artystycznym rezonuje również inny fakt z biografii z czasów okupacji. Wspólnie z bratem Tadeuszem Zofia ręcznie produkowała i sprzedawała kartki pocztowe, łącząc swe fascynacje fotografią i umiejętności zdobyte w młodzieżowym stowarzyszeniu.

NKWD po wywiezieniu i rozstrzelaniu polskich oficerów zabrało się za pozostałą część inteligencji Stanisławowa: „przyszła kolej na polskich działaczy społecznych, byłych funkcjonariuszy policji państwowej, sądów, prokuratur, wyższych urzędników, a nawet członków PPS i KPP w Stanisławowie. Osadzano ich w więzieniu NKWD przy ul. Bilińskiego”<sup>105</sup>. Ojciec Zofii, Ferdynand, unika aresztowań. Otrzymuje posadę „syndyka i doradcy prawnego” Powszechnego Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych w Stanisławowie<sup>106</sup>. Tym niemniej rodzina nieustannie pozostaje w niepewności, oczekując mogącej nastąpić w każdej chwili wywózki w głąb Związku Sowieckiego, o czym zaświadczały wspomnienia z dzieciństwa córki Tadeusza<sup>107</sup>. W 1941 roku, gdy armia sowiecka jest stopniowo wypierana przez wojska węgierskie z miasta i okolic, rozstrzeliwania nasilają się, objawiając się jako przejaw „totalnej stalinowskiej paranoi z czerwca i lipca 1941 roku”<sup>108</sup>. Następnie:

1 sierpnia 1941 r. Węgrzy odstąpili Stanisławów i tereny przez nich zajęte Niemcom i wcielono je do Generalnego Gubernatorstwa. Bezwzględnie po przejęciu tych terenów przez władze niemieckie, bo już 8 sierpnia 1941 r., nastąpiły masowe aresztowania wśród inteligencji polskiej. Aresztowania objęły nauczycielstwo, lekarzy, adwokatów, inżynierów i urzędników. Aresztowano wówczas wedle mej oceny 200–300 osób<sup>109</sup>.

W aresztowaniach obok Gestapo bierze udział Ukraińska Policja Pomocnicza<sup>110</sup>. Ferdynand Rydet, jako prawnik, widnieje na liście, ale udaje mu się uciec i schronić we Lwowie, gdzie następnie ukrywa się przez kolejne lata okupacji<sup>111</sup>.

105 Tamże.

106 Zob.: dokumenty w: ARCHIWUM Fundacji im. Zofii Rydet.

107 Wspomnienia Marii Pogody (z domu Rydet), z ustnej relacji Krystyny Mizielińskiej.

108 J. Andruchowycz, *dz. cyt.*, s. 156.

109 T. Kamiński, *dz. cyt.*, s. 28–29.

110 Tamże, s. 13–16.

111 Zamiast Ferdynanda aresztowany zostaje przebywający wtedy w domu syn, Tadeusz Rydet, który uniknął rozstrzelania dzięki wykupieniu z rąk gestapowców w zamian za kolek-



Ilustr. 33. Paszport sowiecki Zofii Rydet z czasów pierwszej sowieckiej okupacji Stanisławowa, ok. 1940, FZR.

10

Arbeitsamt: Stanisław Stamm Nr.: \_\_\_\_\_  
 Уряд Праці: \_\_\_\_\_ Засадничє ч.: \_\_\_\_\_  
 Urząd Pracy: \_\_\_\_\_ Zaadniczy Nr.: \_\_\_\_\_

Nebenstelle: \_\_\_\_\_ Nr. der Arbeitskarte: 2480  
 Відділ: \_\_\_\_\_ Ч. картки праці: \_\_\_\_\_  
 Oddział: \_\_\_\_\_ Nr. karty pracy: \_\_\_\_\_

Sozialversicherungskasse: \_\_\_\_\_  
 Соціальна Каса Убезпеч.: \_\_\_\_\_  
 Ubezpieczalnia Społeczna: \_\_\_\_\_

**W** **Arbeits**  
**Meldekarte**  
 Карта зголошення  
 Karta meldunkowa

für \_\_\_\_\_  
 dla Rydet Sophie

geboren am: 5.5.1911 ledig, verh., verw., gesch., getr. leb.  
 уродж. дня: \_\_\_\_\_ саміт., жон., владець, розвезд., сеп.  
 urodzony dnia: \_\_\_\_\_ samotny, żon., owd., rozwiedz., sep.

Beruf: Kassiererin Berufsgruppe: \_\_\_\_\_  
 Фах: \_\_\_\_\_ Група фах. \_\_\_\_\_  
 Zawód: \_\_\_\_\_ Grupa zawodowa: \_\_\_\_\_

Wohnort: \_\_\_\_\_ Strasse Nr.: \_\_\_\_\_  
 Місце замешкання: Stanisław Kulińska вулиця Ч. \_\_\_\_\_  
 Miejsce zamiesz.: \_\_\_\_\_ ulica Nr. \_\_\_\_\_

Sammelgemeinde: \_\_\_\_\_  
 Збірна громада: \_\_\_\_\_  
 Gmina zbiorowa: \_\_\_\_\_

Stempel  
 Печатка  
 Pieczęć

Unterschrift des Leiters des Arbeitsamts  
 Ін. Aufträge  
 Підпис Керівника Уряду Праці\*  
 Podpis Kierownika Urzędu Pracy  
 z Ф.  
M. Schall

Ilustr. 34. Karta pracy Zofii Rydet z czasów okupacji niemieckiej Stanisławowa, ok. 1942, FZR.

cję znaczków pocztowych. Pamiątką po tym czasie jest skórzana rękawiczka, po dezynfekcji zmniejszona do rozmiarów dziecięcej, we wspomnieniach z tych czasów mówił: „tyle ze mnie zostało”, oraz blaszany kubek, z którego pił poranną kawę (relacja Marii Sokół-Augustyńskiej).

Tymczasem „prawie wszyscy nauczyciele stanisławowscy w liczbie ponad 130, a wraz z nimi około 60 innych (ta liczba okazała się później zaniżona) czołowych przedstawicieli inteligencji miasta, zniknęło bez śladu”<sup>112</sup>. „Wszyscy aresztowani umieszczeni zostali w więzieniu Gestapo przy ul. Bilińskiego i w krótkim czasie rozstrzelani. Egzekucje odbywały się w lesie opodal wioski Zagwózdź – około 6 km od Stanisławowa”<sup>113</sup>. W tym kontekście niezwykle cenne okazują się wspomnienia Karoliny Lanckorońskiej, która w tym czasie przebywała w Stanisławowie i opisała ponurą aurę panującą w mieście:

Tym razem dotarłam aż do Stanisławowa. [...] W Komitecie zastałam dziwny nastrój. Wszyscy tam mówili cicho i patrzyli przy tym na drzwi. Pytałam, o co chodzi. Powiedziano mi, że nie można mówić normalnie, bo ludzie Krügera są wszędzie. Powtórzono mi wówczas w formie bardziej obszernej całą sprawę zniknięcia owych 250 osób inteligencji Stanisławowa, których zabrał Krüger, gdy tylko objął „rządy” w Stanisławowie. Była to dosłownie cała elita tego miasta, przede wszystkim nauczyciele szkół średnich i powszechnych, ale i wszelkie wolne zawody. Było tam sporo inżynierów i adwokatów. [...] Od czasu tego aresztowania znikali nadal Polacy, pojedynczo lub w większych grupach<sup>114</sup>.

Odpowiedzialny za to był niechlubnie osławiony szef Gestapo Krüger, bezpośrednio odpowiadający za decyzję sprzed kilku miesięcy, dotyczącą rozstrzelania profesorów Uniwersytetu Lwowskiego<sup>115</sup>. Przeniesiony do Stanisławowa, do „swojego Reichu”, jak mówił w rozmowach z Lanckorońską, zbudował szczególną aurę terroru w mieście:

W marcu zaczęłam pracę w Stanisławowie. [...] Lęk przed Krügerem trwał. Mieszkańcy Stanisławowa nie zapominali nigdy o owych pierwszych aresztowaniach masowych i nie tracili nadziei, że ci ludzie, najbardziej szanowani, lubiani, najbardziej wartościowi, jednak żyją. [...] Atmosfera w Stanisławowie jak zawsze była ciężka<sup>116</sup>.

W stanisławowskim więzieniu, w którym przebywała Lanckorońska, czekając na, wydawało się, nieuchronną egzekucję, były cele wypełnione młodymi Polkami.

112 T. Kamiński, *dz. cyt.*, s. 18–19.

113 Tamże, s. 28–29.

114 K. Lanckorońska, *Wspomnienia wojenne*, Kraków 2002, s. 134.

115 Tamże, s. 154–155.

116 Tamże, s. 142, 144.

Prawie wszystkie za „kontakty z Węgry”. Okupacja ziemi stanisławowskiej przez Węgrów zaraz po ustąpieniu bolszewików trwała bowiem szereg miesięcy, w tym czasie nastąpiło bardzo duże zbliżenie polsko-węgierskie, wiele Polek zaręczyło się z Węgry, u innych gościli Węgrzy. Te wszystkie osoby teraz wyławiał Krüger i wrzucał do więzienia. O ile chodziło o osoby ze sfer zamożniejszych, aresztował je osobiście i własnoręcznie wynosił na ich oczach cenniejsze rzeczy z mieszkania, przede wszystkim garderobę męską i zapasy, ale nie gardził też srebrem czy bielizną. Osoby te, zwykle przez Krügera własnoręcznie bite, przychodziły do więzienia silnie zszokowane, tak że dopiero jeden czy dwa dni potem można się było czegoś od nich dowiedzieć<sup>117</sup>.

W kontekście tych wydarzeń okupacyjnych zrozumieć można dramat Zofii Rydet. Wśród opowieści rodzinnych pojawia się tajemnicza postać węgierskiego oficera, z którym łączą trzydziestoletnią Zofię silne uczucia. Podobno węgierscy żołnierze stacjonowali w dużym domu u Rydetów i właśnie z jednym z nich Zofia wdała się w romans. Z przytoczonej przez Annę Kwiecień relacji Wiktora Hombka, który po wojnie blisko przyjaźnił się z Zofią Rydet, wynika, że doszło do zawarcia związku małżeńskiego, który musiał być unieważniony następnego dnia ze względu na nagłe zniknięcie pana młodego. Samej Annie Kwiecień artystka zwierzała się podobno z tragicznych losów miłosnych z czasów wojny, unikając jednak ujawniania szczegółów. Maria Śliwa wspominała: „jej życie osobiste to trudny temat [...]. Narzeczony nie wrócił z frontu”<sup>118</sup>. Młoda dziewczyna musiała głęboko skrywać swoją tajemnicę przed Niemcami.

Inną trudną historią z czasów niemieckiej okupacji podzieliła się ze swoim przyjacielem Wojciechem Prażmowskim, który zapisał rozmowę z artystką:

Któregoś dnia zapytałem, czy mogłaby opowiedzieć coś o swoim mieście urodzenia, przedwojennym Stanisławowie, o tym, jak je zapamiętała? Zosia odpowiedziała tak: Moje najlepsze, najpiękniejsze lata przypadły na czas wojny i wojna mi je zabrała. Co ci opowiedzieć? 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? Jak z tym później można żyć? Przecież ja to ciągle widzę... Co ja mam ci opowiedzieć o Stanisławowie?<sup>119</sup>

117 Tamże, s. 166.

118 Za: A. Zawadzka, *dz. cyt.*, s. 266.

119 W. Prażmowski, *Zosia*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Łódź [w druku].



Ilustr. 35. Zofia Rydet z nieznanym oficerem Wojska Polskiego, Stanisławów, lata 30., FZR.



Ilustr. 36. Zofia Rydet, Akwarela przedstawiająca nieznanego rodzinie mężczyznę w mundurze pilota wojskowego, lata 30., FZR.

Nie wiadomo, czy pod tą postacią małego żydowskiego chłopca nie kryje się dużo bardziej tragiczne wydarzenie niemieckiej okupacji Stanisławowa. Jurij Andruchowycz pisze o „najbardziej masowej w całej historii istnienia miasta S. całodzienniej egzekucji, zorganizowanej na przedmieściu, obok cmentarza żydowskiego. [...]. Tamtego dnia rozstrzelano od dziesięciu do dwunastu tysięcy Żydów”<sup>120</sup>.

Według jednego ze źródeł – pisze dalej Andruchowycz – „dzieci wrzucano do jamy żywcem, oszczędzając na nabojach [...]. Wśród Żydów oczekujących na swoją kolej przed jedną z trzech jam, już wyścielonych trupami, wybuchła prawdziwa panika. Oszołomieni tym, co zobaczyli, niektórzy tracili przytomność. Inni próbowali się wycofać, ale z tyłu naciskali strzelcy”. W tym miejscu autor cytowanego opisu milknie: ogromna ludzka masa wypada z ram jakiegokolwiek relacji<sup>121</sup>.

120 J. Andruchowycz, *dz. cyt.*, s. 158-159.

121 Tamże.

Po tragedii okupacji niemieckiej nadciąga dramat ludności polskiej w obliczu nacjonalizmu ukraińskiego. Jak pisze Andruchowycz, w mieście „wszyscy walczą ze wszystkimi i wszyscy wszystkich zabijają. [...] Wzajemny strach i zdrada stają się takimi samymi powszednimi normami jak egzekucje”<sup>122</sup>. Gdy Niemcy powoli przygotowują się do wycofania na zachód, ukraińscy nacjonałiści zabierają się do samosądów i mordów na ludności cywilnej. Z prowincji dochodzą wieści o dokonanych przez banderowców masowych mordach na Polakach, które wedle relacji świadków, sięgały „przedmieść Stanisławowa”<sup>123</sup>. Najprawdopodobniej to te wydarzenia przelewają czarę goryczy i wpływają na wyjazd rodziny Rydetów w 1944 roku z miasta w głąb terenów opanowanych przez Niemców, do Rabki, gdzie w kwietniu Tadeusz Rydet uzyskuje zgodę na pobyt dla siebie i rodziny. Znajduje to potwierdzenie w opracowaniach dotyczących przesiedleń z Kresów, które nieoficjalnie rozpoczęły się jeszcze wiosną 1944 roku, „kiedy to mordy oraz okrucieństwa dokonywane przez ukraińskich nacjonalistów i niemieckiego okupanta [...] zmusiły część osób do opuszczenia domów oraz rodzinnych miejscowości”<sup>124</sup>. „Wyjeżdżaliśmy, bo Niemcy obiecywali wolną Ukrainę i Ukraińcy zaczęli mordować ludzi”<sup>125</sup> – brzmią wspomnienia przesiedleńców.

Zbliżające się ze wschodu wojska radzieckie rodziły obawy wśród tych, którzy już wcześniej przeżyli okupację radziecką. Pamiętano, że w 1939 r. władza radziecka przyniosła zagładę, niewolę i śmierć tysięcy osób. Na wieść, że front zbliża się do Lwowa, wielu mieszkańców pośpiesznie uciekało z miasta. Były to kolejne grupy uciekinierów z Kresów, które w późniejszym czasie trafiły m.in. na Śląsk<sup>126</sup>.

Tam, podczas łapanki, Zofia Rydet wpada w ręce Gestapo i przydzielona jest do fizycznych prac ziemnych<sup>127</sup>. Już w październiku 1944 roku w rejonie Rabki pojawiają się pierwsze oddziały Armii Czerwonej, które dały się poznać jako wrogię partyzanckim oddziałom AK oraz miejscowej ludności<sup>128</sup>. Ostatecznie tereny

122 Tamże, s. 164, 166.

123 T. Kamiński, *dz. cyt.*, s. 10.

124 B. Kubit, *Z Kresów na Śląsk. Przesiedlenie ludności polskiej z dawnych województw wschodnich II Rzeczypospolitej do Gliwic w świetle wspomnień*, [w:] B. Tracz (red.), *Kresowianie na Górnym Śląsku*, Katowice–Gliwice 2012, s. 147.

125 Tamże.

126 Tamże.

127 Najprawdopodobniej w ramach Organisation Todt.

128 Zob.: <https://historiarabki.blogspot.com/2013/12/partyzanci-radzieccy-w-gorcach-cz-2.html> (dostęp: 10.04.2019).

odbijają Niemcom 28 stycznia 1945 roku. Kiedy okupantów niemieckich zastępują żołnierze Armii Czerwonej, a później Ludowego Wojska Polskiego i KBW, teren Podhala aż do 1949 roku staje się polem walk partyzanckich polskiego podziemia zbrojnego. Najpierw Gorce opanowuje grupa dowodzona przez Józefa Kurasia – „Ognia”<sup>129</sup>, a po jego śmierci w 1947 roku wokół Rabki organizują się w lasach oddziały „Wiarusów”, działające do roku 1949. Aura zagrożenia wojennego, terroru i zbrojnych walk trwa zatem jeszcze przez kilka kolejnych lat. Podziały co do oceny zbrojnych działań „Ognia” wśród górali trwają do dziś<sup>130</sup> – jak wobec nich ustosunkowywała się rodzina Rydetów, a szczególnie pracujący wtedy w Państwowym Przedsiębiorstwie „Las” Tadeusz Rydet? Pozostaje to niewyjaśnionym zagadnieniem. Jerzy Lewczyński tylko wspomina, że w Rabce „Zosia była świadkiem przyścia wojsk sowieckich oraz działalności polskiego podziemia”<sup>131</sup>.



Ilustr. 37. Autor nieznan, Fotografia grupy przymusowych pracowników z czasu okupacji niemieckiej, wśród których znajduje się Ferdynand Rydet (na pierwszym planie pierwszy od prawej), FZR.

129 W tym czasie w rejonie Rabki funkcjonuje 3 kompania Zgrupowania Partyzanckiego „Błyskawica”, działająca pod rozkazami „Ognia”, zob.: D. Golik, T. Kosecki, *Oddział „Wojsko Polskie” 1945-1947*, [w:] D. Golik (red.), *Masz synów w lasach*, Polsko, Nowy Sącz 2014, s. 187.

130 Doskonale ukazał to film Grzegorza Królikiewicza *A potem nazwali go bandytą*, Studio Filmowe N, 2002.

131 J. Lewczyński, *Zosia...*, s. 13.

## Okres stalinowski

Tadeusz ze swoją rodziną pozostaje na dobre w Rabce, tymczasem Zofia Rydet wraz z rodzicami (choć nie jest pewne czy razem) wyrusza na tereny poniemieckie. Pozostaje niejasne, gdzie się znajduje między wyprowadzką z Rabki w 1945 roku a zamieszkaniem w Bytomiu. Ten krótki epizod (rok, miesiąc, kilka tygodni?) w pamięci rodzinnej pozostaje niewyjaśniony – jej bratanica twierdzi, że wyjeżdża na kilka miesięcy do Wrocławia, Jerzy Lewczyński i Bogusław Saucha wspominają o Kłodzku<sup>132</sup>, z dokumentów archiwalnych wynika natomiast, że przeprowadzka nastąpiła bezpośrednio z Rabki do Bytomia...

Górny Śląsk jest szczególnie miejscem w ostatnich dniach II wojny światowej i w pierwszych latach ustanawiania władzy komunistycznej. Polityka Armii Czerwonej i oddziałów NKWD wobec ludności cywilnej jest tu szczególnie agresywna, wedle dokumentów „z rąk czerwonarmistów zginęło co najmniej 2 tys. cywilów na Górnym Śląsku – głównie starców, kobiet i dzieci. Jedynie w Gliwicach Armia Czerwona zamordowała ok. 800 osób”<sup>133</sup>, nie wspominając o celowych aktach wandalizmu, podpaleniach, plądrowaniach, gwałtach. Po przejściu czerwonarmistów w styczniu 1945 roku przyszedł czas na fale oddziałów NKWD, które zajmowały się deportacją ludności do łagrów sowieckich: „szacuje się, że wywieziono do ZSRS co najmniej 30 tys. osób (najwięcej z powiatów bytomskiego, gliwickiego i z Zabrza)”<sup>134</sup>, był to epizod w historii określany jako Tragedia Górnośląska. Obozy pracy przymusowej na terenach Górnego Śląska funkcjonowały do 1954 roku, osadzani byli tam volksdeutsche, żołnierze podziemia zbrojnego i więźniowie polityczni<sup>135</sup>.

Na pewno od 1945 roku Zofia i jej rodzice zamieszkują na Górnym Śląsku w Bytomiu. Była to jedna z ważniejszych destynacji przesiedleńców z za Bugu: „w 1946 r. w Bytomiu Zabuzanie stanowią drugą co do liczebności grupę po autochtonach – było ich 32 553, czyli ok 30 proc.”<sup>136</sup>. Te duże liczby napływających ludzi stanowiły ogromny problem, z którym władza nie radziła sobie.

132 Tamże; B. Saucha, dz. cyt.

133 A. Dziurok, *Górny Śląsk w 1945 r.*, [w:] D. Niesler (red.), *Tragedia w cieniu „wyzwolenia” Górny Śląsk w 1945 roku*, Katowice 2015, s. 8.

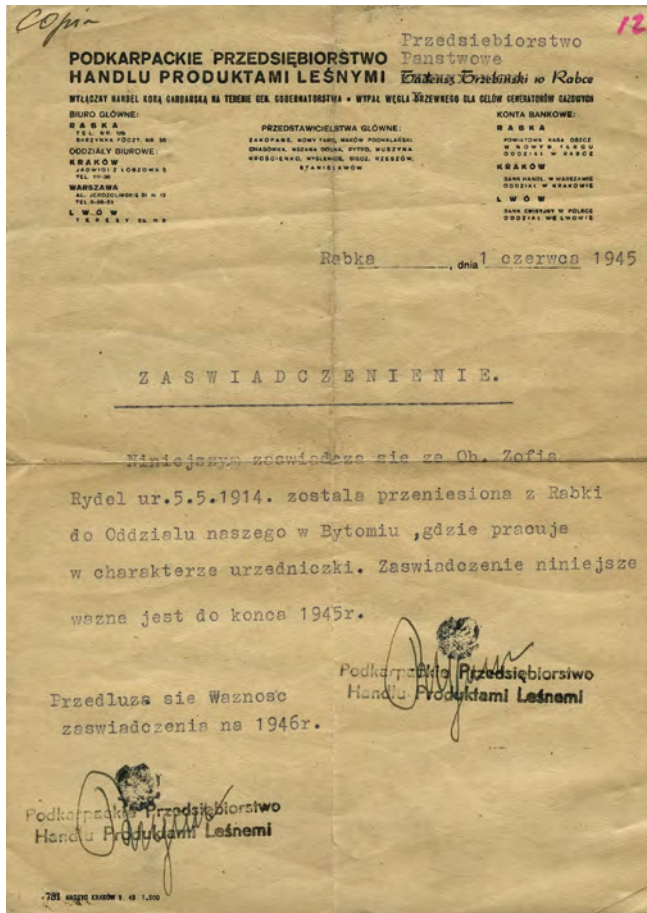
134 Tamże, s. 9.

135 W samym obozie pracy w Świętochłowicach-Zgodzie w ciągu kilku miesięcy funkcjonowania w 1945 roku przeszło ok. 6 tys. więźniów, w Mysłowicach do września 1946 roku osadzonych było ok. 5 tys. więźniów, z czego ponad 2 tys. umarło z powodów wycieńczenia i innych chorób. Tamże, s. 78.

136 A. Dziuba, *Opozycja, przystosowanie, bierność. Postawy polityczne ludności pochodzenia kresowego na Górnym Śląsku w latach 1945-1948*, [w:] B. Tracz (red.), *Kresowianie na Górnym Śląsku...*, s. 199.



W grudniu 1945 r. obliczono, że ok. trzydziestu tys. przybyłych na Górny Śląsk przesiedleńców nigdzie się na stałe nie osiedliło. Głód popychał ich do kradzieży i rabunków. W niektórych górnośląskich powiatach [...] synonimem słowa *repatriant* stało się słowo *złodziej*<sup>137</sup>.



Ilustr. 38. Oficjalny dokument świadczący o przeprowadzce z Rabki do Bytomia Zofii Rydet, 1945, FZR.

W pamięci kresowian przesiedlanych na teren Górnego Śląska dominują bardzo negatywne wspomnienia: „nie ma dnia, żeby [żołnierze Armii Czerwonej] nie rabowali repatriantów. Zabierają bydło, konie i co się da. Z Niemcami żyją [dobrze] i popierają ich, a Polaków prześladują”<sup>138</sup>.

137 Tamże, s. 201.

138 Tamże, s. 200.

Jaka jest postawa Rydetów wobec nowej władzy? „W 1945 r. *repatrianci*, starający się urządzić w nowych warunkach, najczęściej pozostawali bierni politycznie, manifestując swą niechęć do zastanych w Polsce porządków głównie ich krytyką”<sup>139</sup>. Taka najprawdopodobniej jest również postawa Ferdynanda. Z drugiej jednak strony należy zauważyć, że:

wielu Kresowian po przybyciu na Górny Śląsk zaangażowało się w życie polityczne. Działali zarówno w legalnych partiach i organizacjach (zwłaszcza w opozycyjnie nastawionym do dążeń komunistów Polskim Stronnictwie Ludowym) jak również w strukturach nielegalnych i oddziałach antykomunistycznego podziemia zbrojnego<sup>140</sup>.

W samym Bytomiu ok. 1946 roku PSL liczył przeszło 300 członków, tysięcy aktywnie wspierających i pięć tysięcy sympatyków. Ferdynand Rydet podkreślał, że od czasów przewrotu majowego należał do PSL-u, czy zatem w okresie powojennym również włączył się w działania opozycyjne? Taka decyzja mogła go sporo kosztować. Trudną sytuację peeselowskich opozycjonistów na Śląsku opisano w związku z szykanami przed wyborami w 1947 roku:

panowały stosunki terroru, maltretowania i szykanowania ludności, która wykazywała swoją niezależność i nie podporządkowywała się propagandzie i agitacji wojska, władz bezpieczeństwa i stronnictw zablokowanych. W szczególności Polskie Stronnictwo Ludowe i jego członkowie byli przedmiotem wszelkiego rodzaju szykan i bezprawnych prześladowań, sposobami, które stanowią przestępstwa. Terrorem zmuszono do występowania z Polskiego Stronnictwa Ludowego i do składania legitymacji członkowskich<sup>141</sup>.

Mimo to, w dokumentach UB jeszcze w 1949 roku pojawiają się notki, że „repatrianci nadal w większości popierali PSL”<sup>142</sup>. Czy te represje można wiązać ze skreśleniem Ferdynanda Rydeta z listy adwokatów w 1951 roku, co zupełnie pozbawiło go możliwości wykonywania zawodu i utrzymania się? W piśmie uzasadniającym tę decyzję widnieje: „po wyzwoleniu nie wstąpił do żadnej organizacji masowej stojąc na uboczu. Nie jest członkiem Zrzeszenia Prawników

139 Tamże, s. 202.

140 B. Tracz, *Wstęp*, [w:] B. Tracz (red.), *Kresowianie na Górnym Śląsku...*, s. 13-14.

141 Odpis pisma pełnomocnika listy wyborczej nr 2 Polskiego Stronnictwa Ludowego na okręg wyborczy nr 45 Opole do Sądu Najwyższego w Łodzi z 24 I 1947 r., k. 58. Za: A. Dawid, *Kresowianie i autochtoni w opolskich strukturach Polskiego Stronnictwa Ludowego (1945-1949)*, [w:] B. Tracz (red.), *Kresowianie na Górnym Śląsku...*, s. 193.

142 Tamże, s. 197.

Polskich, nie bierze udziału w szkoleniu ideologicznym [...], po wyzwoleniu nie włączył się do odbudowy naszego Państwa Polskiego”<sup>143</sup>. Wytknięto mu również, że „pozostaje na utrzymaniu córki prowadzącej sklep w Bytomiu”<sup>144</sup>. Podsumowując, w piśmie stwierdza się, że „nie daje rękojmii [sic!] należytego wykonywania zawodu adwokata w Polsce Ludowej. Nie będąc uświadomionym ideologicznie nie może zrozumieć roli i zadań adwokatury na obecnym etapie”<sup>145</sup>. Odwołując się od tej decyzji, Ferdynand Rydet, napisze cały obszerny życiorys, wydobywając pozytywne epizody swojego życia, jak choćby przytoczone wcześniej pochodzenie chłopsko-robotnicze czy przyłączenie się do opozycyjnego ugrupowania PSL po przewrocie majowym. Jego pismo nie przyniosło skutków, dopiero odwołanie do sądu w Warszawie z 1955 roku pozwoliło uchylić krzywdzącą decyzję i przywrócić Ferdynandowi aplikację.

## Kameleon

Warto wspomnieć, iż Bytom był jednym z głównych ośrodków działań konspiracyjnych poakowskiego podziemia, składającego się głównie z okręgu lwowskiego i tarnowskiego, którego aktywność trwała aż do 1952 roku<sup>146</sup>. W tym kontekście zastanawiająca jest cicha spółka, którą Zofia Rydet prowadzi wraz z Adamem Kurowskim w Bytomiu, w ramach sklepu z artykułami dla dzieci „Kameleon”. Z dokumentów IPN wynika, że Adam Kurowski od 1952 roku był rozpracowywany przez UB, a w trakcie pobytu w Bytomiu lokalna służba określa go: „wrogo nastawiony do obecnego ustroju”<sup>147</sup>. W karcie widnieją różne adresy, świadczące o licznych przeprowadzkach (Bytom, Skierniewice, Falenica). W latach 50. Kurowski wraca do Warszawy, gdzie podejmuje współpracę z Wydawnictwem Ministerstwa Obrony Narodowej i od 1952 roku wydaje tam swoje książki, m.in. w 1955 roku *Fotografia lotnicza*, w której zbiegają się główne wątki jego kariery wojskowego, lotnika i pasjonata fotografii. Czyżby to on stał za właściwym rozbudzeniem pasji fotograficznej Zofii Rydet, co komplikowałoby przyjętą narrację o kluczowym wpływie brata? Warto poświęcić tej postaci nieco uwagi, gdyż za nią kryje się kilka tajemnic.

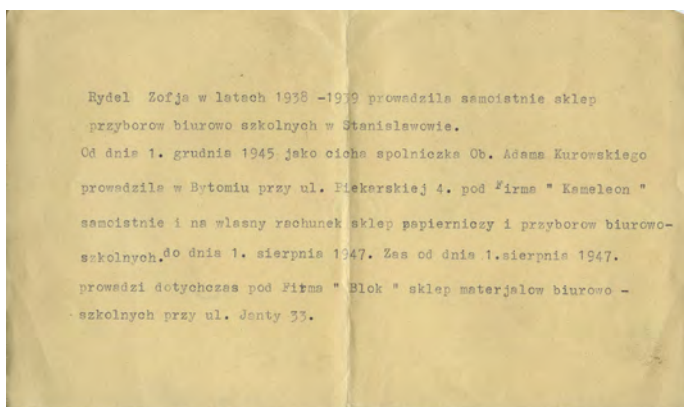
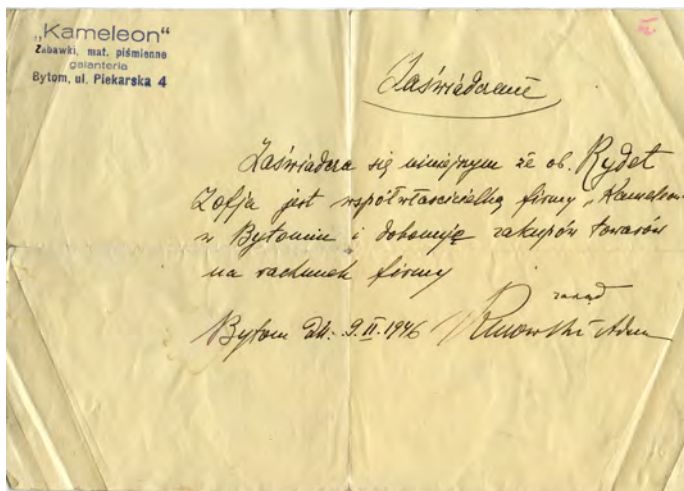
143 Zob.: Orzeczenie z dnia 29.10.1951 wydane przez Wojewódzką Komisję Weryfikacyjną przy Wojewódzkiej Izbie Adwokackiej w Katowicach, Archiwum Fundacji im. Zofii Rydet.

144 Tamże.

145 Tamże.

146 A. Dziuba, *Opozycja, przystosowanie, bierność...*, s. 215, 230.

147 Sygnatura akt: IPN BU 0423/2566. W tym miejscu pragnę podziękować za pomoc i sugestie w prowadzeniu badań dr. Bogusławowi Traczowi z Oddziału Katowickiego IPN.

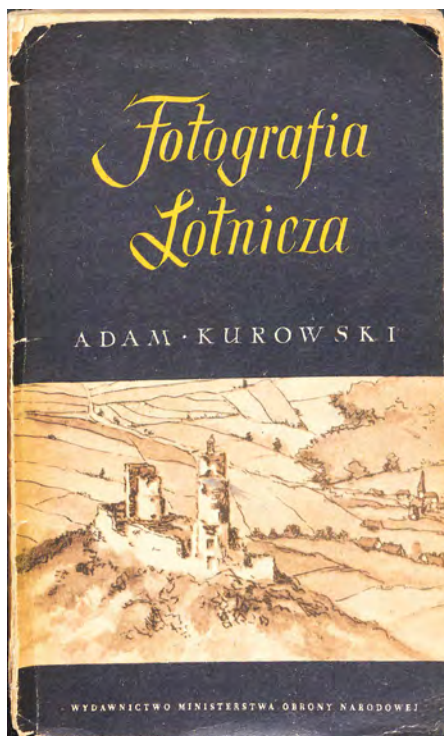


Ilustr. 39. Dokumenty świadczące o prowadzeniu sklepu „Kameleon” razem z Adamem Kurowskim, FZR.

Wojna również na nim w szczególny sposób odcisnęła swoje piętno. Urodzony w 1897 roku na Kresach, w okolicach Kijowa, całą swoją karierę poświęcił armii<sup>148</sup>. Najpierw w 1919 roku przystępuje do piechoty, później od 1922 roku uczy się w szkole lotniczej w Toruniu, i od roku 1923 przydzielony zostaje do korpusu lotniczego, gdzie dochodzi do pozycji dowódcy dywizjonu. Równocześnie rozwija swoją pasję fotograficzną, i w 1927 roku zdobywa III nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Artystycznej Fotografii Lotniczej<sup>149</sup>.

148 Informacje biograficzne podają za: A.K. Kunert, *Słownik biograficzny konspiracji warszawskiej 1939-1944*, Warszawa 1987, s. 108-109.

149 Swoje zainteresowanie fotografią opisze w książce wspomnieniowej: A. Kurowski, *Krakusy i wzloty, wspomnienia lotnika*, Warszawa 1965, s. 67-68. Przywoływał tam postać Stanisława



Ilustr. 40. Okładka książki Adama Kurowskiego, *Fotografia lotnicza*, Warszawa 1955.

Podczas kampanii wrześniowej 1939 roku pełni funkcję szefa sztabu lotnictwa Armii „Poznań”. Tego roku 18 września pod Palmirami zostaje ciężko ranny i traci nogę. Jako inwalida wojenny kontynuuje zaangażowanie w konspiracji wojskowej. Od 1940 roku prowadzi sklep z alkoholami, który był przykrywką dla działań konspiracji, pracował bowiem równocześnie dla Biura Informacji i Propagandy AK. Zaangażował się w Powstanie Warszawskie, podczas którego „pomimo trudności związanych ze swoim kalectwem oraz kilkukrotnego zagrożenia pracował z najwyższym poświęceniem i osobistą odwagą”, jak pisano we wniosku do odznaczenia go. Po klęsce powstania ucieka z Warszawy, być może, aby uniknąć losu swoich towarzyszy, spośród których wielu zostaje skazanych na karę śmierci bądź wieloletnie więzienie w ramach prześladowań aparatu stalinowskiego.

---

Meysenhaltera, „*pana Stasia*”, który był świetnym fachowcem i „fanatykiem fotografii lotniczej”. „Młodzi obserwatorzy”, do których zapewne należał Kurowski, „którzy przeszli przez ręce *pana Stasia*, stali się na zawsze dobrymi fachowcami i entuzjastami fotografii lotniczej”, tamże, s. 68.



Ilustr. 41. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Manekiny*, lata 70., FZR.

Czy doświadczenie prowadzenia w okresie okupacji sklepu będącego przykrywką dla konspiracyjnych działań zostaje wykorzystane w prowadzeniu wspólnie z Rydet sklepu funkcjonującego pod wymowną nazwą „Kameleon”? Czy niejasne i sprzeczne narracje dotyczące losów Rydet z okresu zaraz po wyprowadzce z Rabki nie wskazują na jakieś ukrywane, tajemnicze działania? Pytania te otwierają perspektywę na dalsze wnikliwe badania archiwalne, które jednak objąć muszą zakres daleko wykraczający poza przyjęte tu ramy.

Nie sposób również odpowiedzieć, jaka była relacja między tymi cichymi współnikami, choć bratanica Zofii Rydet z trudem przypomniała sobie niezbyt przyjemnego, kulejącego jegomościa, który zabiegał o względy ciotki<sup>150</sup>. Wymowne, że pamięć o tajemniczym wojskowym bez nogi została wygumkowana, pozostały natomiast wyłącznie sugestywne wizualne ślady, jak praca ze *Świata uczuć i wyobraźni*, w której tajemnicza postać kaleki bez nogi w wojskowym mundurze nasuwa jednoznaczne skojarzenia z owym cichym współnikiem. W wielu innych pracach serii pojawia się podobny wątek odchodzącego mężczyzny, pozostawiającego kobietę, której czasem towarzyszy dziecko, a niekiedy resztki dziecka (fragmenty rozczłonkowanych lalek). Adam Kurowski w 1950 roku opuszcza Bytom i przenosi się z powrotem do Warszawy. Nie wiadomo, czy od tego czasu utrzymują dalszy kontakt, ale w tym samym roku Zofia Rydet przenosi się do innego mieszkania, kupuje aparat fotograficzny i zaczyna rozwijać swoją nową pasję. W pamięci Zofii Rydet epizod prowadzenia sklepu z zabawkami łączył się z silnymi i enigmatycznymi wspomnieniami. Anna Kwiecień wspominała, że:

z tego sklepu przetrwała jedna pamiątka, może więcej; ja widziałam jedną, tam w domu w Rabce, mianowicie domek dla lalek. I to była dla niej prawie relikwia. Wyjęła ten domek dla lalek dla moich dzieci, dopiero po połowie naszego pobytu, więc to nie było pokazywane wszystkim i każdemu, w każdym momencie. Myślę, że ten domek dla lalek to była poniekąd taka materialna forma jej osobowości. [...] Ten domek był takim symbolem, gdy ją obserwowałam, jak prezentowała nam ten domek, z jaką nabożnością, to nasunęła mi się myśl, że pewnie było to też związane z jakimiś przeżyciami, epizodem w jej życiu<sup>151</sup>.

---

150 Wspomnienia Marii Pogody (z domu Rydet), na podstawie relacji K. Mizielińskiej.

151 Niepublikowana rozmowa z Anną Kwiecień, prowadzona przez T. Ferencę i K. Józwiaka.



Ilustr. 42. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Odejścia*, lata 70., FZR.



## Początki fotografii

Już w 1951 roku Zofia Rydet zdobywa pierwsze wyróżnienia (III nagroda w konkursie fotograficznym czasopisma „Moda”), uczęszcza na kursy fotograficzne w Katowicach i wstępuje do gliwickiego oddziału PTF<sup>152</sup>. Spotyka tam silną grupę ukształtowanych fotografików, których praktyka artystyczna osadzona była w okresie międzywojennym. Wielu z nich miało pochodzenie kresowe. W tym miejscu można zaledwie odnotować problem środowiska gliwickiego i pewnej kolektywnej bazy, która stanowiła podłoże dla karier tak wybitnych osobowości artystycznych jak Jerzy Lewczyński i Zofia Rydet, postulując potrzebę dogłębnego przebadania tego problemu. W 1956 roku w Gliwicach odbyła się *Wystawa 100 prac członków oddziału w Gliwicach*: „warto zapamiętać, że na tej wystawie pojawiło się po raz pierwszy nazwisko późniejszej sławy polskiej fotografii Zofii Rydet” – napisze po latach we wspomnieniach o wystawie Jerzy Lewczyński<sup>153</sup>. Bodaj po raz pierwszy nazwisko Zofii Rydet w miesięczniku „Fotografia” pojawia się we wrześniowym numerze z 1957 roku. Urszula Czartoryska, omawiając kolejną gliwicką wystawę fotografii amatorskiej, wymienia przekrecone nazwisko „Zofii Rydel” pośród „luminarzy” lokalnego oddziału PTF<sup>154</sup>. W połowie 1958 roku Alfred Ligocki, omawiając wystawę w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym (przekształconym z lokalnego oddziału PTF), odnotowuje już, że: „bardzo interesująco przedstawia się rozwój twórczości Zofii Rydet. Przez kilka lat prezentowała nam ona prace grzecznie poprawne i tradycyjnie romantyczne. Obecnie z wielkim rozmachem przerzuciła się na drogę awangardy”<sup>155</sup>. Niebawem, wraz z numerem lipcowym z 1961 roku, fotografia Zofii Rydet pojawi się na samej okładce czasopisma, a redaktorzy w tekście stwierdzą: „pozycja Zofii Rydet z Bytomia z każdym rokiem umacnia się w polskiej fotografii artystycznej”<sup>156</sup>. Rok później w najbardziej progresywnej ówczesnie galerii Krzywe Koło w Warszawie zostanie otwarta wystawa „Mały Człowiek”. Nie jest to przypadkowe miejsce, celem galerii było lansowanie „wszystkich

152 Za: *Kalendarium*, oprac. M. Augustyńska, A. Bujnowska, [w:] W. Nowicki, *Zapis*, Gliwice 2016, s. 294.

153 J. Lewczyński, *Fotografia w Gliwicach 1951–2000*, [w:] A. Kwiecień (red.), *Fenomeny i fantomy. Gliwickie środowisko fotograficzne w latach 1951–2000*, Gliwice 2006, s. 28–29.

154 U. Czartoryska, *VIII Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej w Gliwicach*, „Fotografia” 1957, nr 9, s. 210.

155 A. Ligocki, *Wystawa Gliwickiego oddziału PTF*, „Fotografia” 1958, nr 8, s. 399.

156 U. Czartoryska, „Mały człowiek” Zofii Rydet, „Fotografia” 1961, nr 7, s. 232.

najwybitniejszych naszych artystów w okresie kształtowania się dopiero ich twórczości”<sup>157</sup>.

Jednym z celów Galerii była pomoc w formowaniu i przyspieszaniu rozwoju sztuki nowoczesnej w Polsce. Tu bowiem uczestnicy wystaw mieli możliwość konfrontowania stadium własnych poszukiwań i osiągnięć z wynikami poszukiwań i osiągnięciami kolegów z innych rejonów kraju. Tu odbywały się spotkania i dyskusje ważne dla dojrzewania świadomości plastycznej artystów<sup>158</sup>.



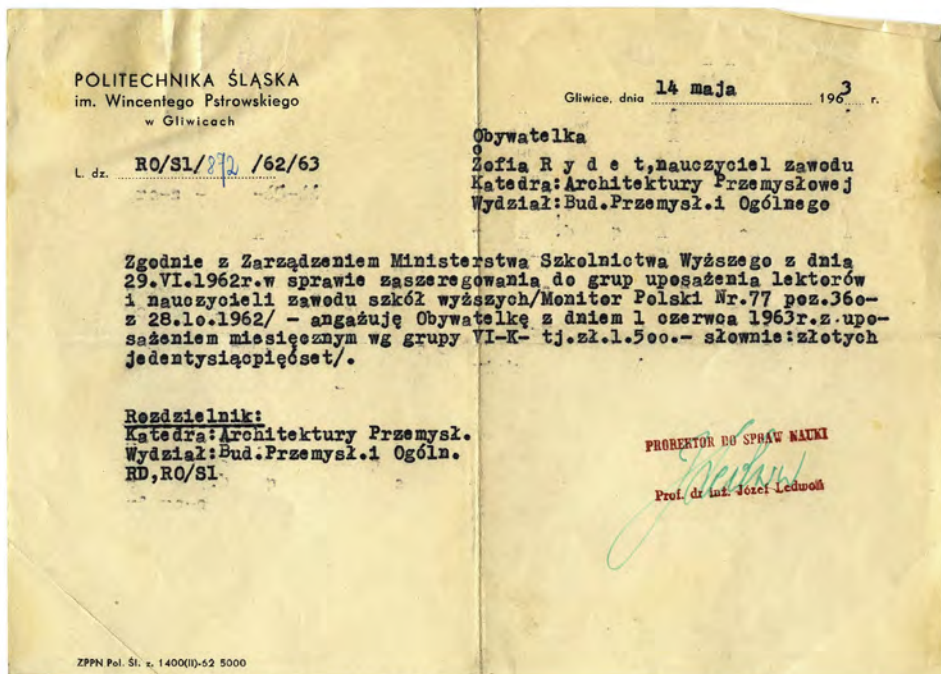
Ilustr. 43. Okładka czasopisma „Fotografia” ze zdjęciem autorstwa Zofii Rydet z cyklu *Mały człowiek* (zdjęcie zrobione w sklepie Zofii Rydet w Bytomiu, ok. 1958).

157 B. Kowalska, *Dzieje Galerii Krzywego Koła*, [w:] B. Słonina (red.), *60 lat galerii na Rynku starego miasta*, Warszawa 2017, s. 17.

158 Tamże, s. 18.

Zofia Rydet znajduje się zatem wśród kluczowych intelektualistów i artystów ówczesnych lat. Gdy w galerii wiszą jej zdjęcia, w Klubie Krzywego Koła wykłady prowadzą Tadeusz Kotarbiński, Paweł Jasienica, tworzy się intelektualny ferment, który w poodwilżowych latach doprowadzi do wytworzenia się nurtu opozycyjnego Polsce. Zofia Rydet, świadomie bądź nie, w jakiś sposób uczestniczy w tym fenomenie. Niedługo później wydawnictwo Arkady wydaje serię jej zdjęć w formie książki, której układ graficzny wykonuje jeden z najbardziej wziętych ówczesnych projektantów – Wojciech Zamecznik. W ten sposób powstaje jedna z pierwszych powojennych polskich książek fotograficznych. Co prawda czasy się zmieniają, Klub Krzywego Koła zostaje zamknięty, galeria kilka lat później zmienia profil, po okresie odwilży następują gorsze lata epoki gomułkowskiej. Jednak Zofia Rydet już wtedy ma swoją pozycję, może pełnym głosem wyrażać się artystycznie, w końcu może przemówić i nie lękać się, powoli wychodzi z afazji, zaczyna być artystką, jaką znamy. Rok później w Zachęcie pokazuje cykl *Czas przemijania*. Jednocześnie porzuca ostatecznie pracę w sklepie papierniczym i podejmuje etat na Politechnice Śląskiej, gdzie prowadzi pracownię fotografii, stając się już w pełnym tego słowa znaczeniu zawodowym fotografem. Otwiera się nowy, już bardziej znany, etap jej życia.

Podsumowując, można powiedzieć, że całe wczesne życie Zofii Rydet i jej rodziny oparte jest na traumie milczenia. O wielu z tych epizodów w mrocznych latach stalinowskich dorosła już Zofia Rydet nie mogła powiedzieć choćby półsłówkiem, wystrzegając się swojego niepoprawnego pochodzenia klasowego, ukrywając w nowym, obcym sobie środowisku miasta ponemieckiego swoje traumy i emocje, zdradzające niepoprawne z perspektywy nowej władzy doświadczenie. Zofia Rydet musiała porzucić całe swoje dotychczasowe życie i zacząć je zupełnie na nowo. *Zapis*, jako utrwalenie tego, co przemija, może być odczytany jako odpowiedź na jej traumę utracenia miejsc i ludzi, towarzyszących jej przez całe dzieciństwo i dorosłość. To wszystko musiała porzucić bez jakiegokolwiek prawa do żałoby i pamięci. Niemal cała jej wczesna dorosłość, związana z okupacją, a później z wczesnym PRL-em opiera się na ciągłym ukrywaniu się i kamuflowaniu, chowaniu swojego pochodzenia, swojego statusu, swojej rodziny, swojej miłości, swoich przekonań i swojej godności. Nazwa sklepu „Kameleon” pobrzmiwa gdzieś w jej powojennych losach. Ten ciągły stan ukrycia i kamuflowania naznaczył przełomowy okres budowania świadomości dojrzałej kobiety, która od 27. roku życia nieprzerwanie przez kilkanaście lat była zmuszona balansować na granicy przetrwania, o którym wielokrotnie decydowało



Ilustr. 44. Dokument świadczący o podjęciu pracy na Politechnice Śląskiej w charakterze nauczycielki fotografii, FZR.

ograniczone zaufanie i „pilnowanie języka za zębami”. W tym kontekście nieustanna potrzeba pozostawienia świadectwa, która naznacza całą późną twórczość Zofii Rydet, nabiera szczególnego znaczenia. Jej twórczość tym samym zbliża się do porządku *obrazów mimo wszystko*, wyrwanych z niemożności mówienia, o którym pisał Georges Didi-Huberman w kontekście fotograficznych świadectw zagłady<sup>159</sup>. Późny debiut fotograficzny Zofii Rydet sprawił, że od samego początku tworzyła w cieniu nadchodzącej starości i śmierci. Jeszcze przed wydaniem debiutanckiej książki fotograficznej *Mały człowiek* i przeprowadzką do Gliwic stwierdziła: „wciąż pamiętam o tem, że *jedyne, co człowiek ma, to czas, który go dzieli od śmierci*, a ja mam go już bardzo mało i mnie się śpieszy”<sup>160</sup>. Kiedy napisała te słowa na początku 1964 roku, jej niezwykła pasja twórcza dopiero się rozbudzała i wbrew jakiegokolwiek logice coraz gwałtowniej przyspieszała, aby osiągnąć kulminację około 70. roku

159 Zob.: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak, Kraków 2012.

160 List do Krystyny Łyczywek, Rabka, 28 marca 1964 r., za: <http://zofiarydet.com/dokumentacje/pl/pages/research/letter/28-03-1964> (dostęp: 10.04.2019).



Ilustr. 45. Zofia Rydet, autoportret, lata 80., FZR.

życia podczas pracy nad *Zapiskami socjologicznymi*. Zofia Rydet za pomocą aparatu fotograficznego walczyła z czasem, starała się przechrzcić nieubłagłą logikę jego upływu.

Wychwycił to już w kontekście jednej z pierwszych jej wystaw, *Czas przemijania*, Alfred Ligocki, który dostrzegł w niej „coś z memento, coś z napisu spotykanego niekiedy na bramach cementarza”<sup>161</sup>. Podobnie Juliusz Garztecki pisał, iż „Zofia Rydet od lat zafascynowana jest problemem przemijania, bezradności człowieka wobec czasu”<sup>162</sup>. Ów problem kulminował się wraz z kolejnymi cyklami, aby osiągnąć apogeum w *Zapiskach*. Zofia Rydet miała świadomość, że to, co dokumentuje, już niebawem „trudno będzie można sobie wyobrazić, to będzie taka jakby Polska Jagiellonów”<sup>163</sup>. Przemierzając polską wieś, dokumentowała fantazmatyczną, odległą przeszłość, której ostatnie ślady właśnie zanikają. Jednocześnie wiedziała, że jej życie również coraz bardziej dobiega kresu. Zachłannie liczyła się „z każdą godziną, z każdym dniem, bo każdy dzień stracony jest właściwie

161 A. Ligocki, *Czas przemijania*, Warszawa 1964.

162 J. Garztecki, *Homines ludentes*, [w:] tegoż, *Trzecie oko*, Kraków 1975, s. 151.

163 Film *Nieskończoność dalekich dróg...*



Ilustr. 46. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Zagłada*, lata 70., FZR.

bezcenny<sup>164</sup>, „nieustannie walczyła z przemijaniem<sup>165</sup>. Do Jerzego Buszy pisała: „mam przecież już tak mało czasu przed sobą, a tyle jeszcze planów i pracy<sup>166</sup>, podobnie do swojej przyjaciółki Krystyny Łyczywek:

tak mało wciąż mam czasu, który tak ucieka, a poczucie, że już mam go przed sobą tak mało, zmienia dawne zasady i w zupełnie inny sposób pozwala oceniać pewne ustalone wartości. Przy tym starość jest coraz bardziej wstrętna i trudno mi się z nią pogodzić, a jeszcze trudniej zwalczyć, a przecież tyle wciąż mam planów, tyle jeszcze mogłabym zrobić, gdyby były siły i czas<sup>167</sup>.

164 Tamże.

165 K. Łyczywek, *Rozmowy o fotografii*, Szczecin 1990, s. 36.

166 Fragment listu Zofii Rydet do Jerzego Buszy, Gliwice, 3 lutego 1982 r. za: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/jerzy-busza-03-02-1982> (dostęp: 10.04.2019).

167 Fragment listu Zofii Rydet do Krystyny Łyczywek, Gliwice, 15 marca 1982 r., za: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/krystyna-lyczywek-15-03-1982> (dostęp: 10.04.2019).

W całej jej twórczości pobrzmiewa zatem ów wanitatywny charakter. Kulminuje się on w *Zapisie*, w którym, jak słusznie zauważył Andrzej Różycki, „więcej niż socjologiczności jest eschatologiczności”<sup>168</sup>.

---

168 Patrz niżej, s. 169.



Ilustr. 47. Zofia Rydet, *Świat uczuć i wyobraźni*, z serii *Zagłada*, lata 70., FZR.





Andrzej Różycki już od co najmniej kilku lat szuka *czegoś* w archiwum Zofii Rydet. Wyciąga stamtąd, i nadal szuka, tym razem w swojej twórczości. Szuka *pomiędzy*, pomiędzy swoimi pracami a tym, co wyciągnął z archiwum Rydet. Bada relacje i zależności pomiędzy nimi. Okazuje się, że ma do czynienia ze skomplikowaną siecią odwołań, zawiłych nawiązań, mnożących się powtórzeń, które płaczą się ze sobą, gmatwiają się. Ta relacja, owo *pomiędzy*, odślania się jako pewien splot, supeł, gmatwanina pojęć, motywów, fotografii, obrazów.

Jest to problematyczna wystawa. Co właściwie ona prezentuje? – Fotografie z przeciągu całej swojej twórczości Andrzej Różycki połączył z...

No właśnie – z fragmentami, wycinkami, skrawkami fotografii? Jak określić te elementy fotomontaży Zofii Rydet? Są to, pochodzące z archiwum artystki, powycinane motywy z jej zdjęć, przeznaczone do dalszej reprodukcji, pomysły porzucone w trakcie realizacji, poszukiwania, próby, zarówno te udane, jak i nieudane. Są one śladem pewnego etapu, materiałem w stanie przejściowym, pewnymi (czasowymi) fragmentami tworzenia. Różycki czasem nazywa je *skondensowanymi obrazami*; dostrzega w nich pewną syntetyczność – wycięcie danego motywu z kontekstu całego zdjęcia wzmacnia jego autonomiczną siłę, kondensuje ją. Mimo że w pojęciu *fragmentu* zawiera się owo znaczenie, bo łączy się on z wyodrębnianiem, lepiej nie przywiązywać się do jednego słowa, bo właściwy sens tkwi *pomiędzy*.

Tu problem z wystawą dopiero się zaczyna. Bowiem kto jest jej autorem? Wydaje się, że Andrzej Różycki – to jego koncepcja, wykonanie i jego prace stanowią bazę projektu. To on zajrzał do archiwum Zofii Rydet, wyciągnął te niepozorne wycinki, powyberał je i przyłożył do swoich fotografii. To Różycki bierze, układa, decyduje, skleja... Manipuluje? Można powiedzieć, że wykorzystał on niedokończone prace Zofii Rydet dla swojej koncepcji, zawłaszczył je sobie, aby ukuć jakiś własny przekaz. Jednakże można też powiedzieć, że jego fotografie są jedynie tłem, kontekstem dla nich. Bo to te wycinki są na wierzchu, to one właściwie przysłaniają prace Różyckiego. Przekraczają jego fotografie, ekstatycznie wychodzą poza nie; umykają z kadru, nie dając się w nim zamknąć. Wypaczają perspektywę, mnożą punkty widzenia i horyzonty.

---

169 Jest to przytoczony tekst kuratorski z wystawy *FotoAndrzejoZofia*, który ukazał się w broszurze jej towarzyszącej. Otwarcie nastąpiło 4 grudnia 2010 roku w Galerii 87 w Łodzi. Wystawę Andrzej Różycki dedykował Zofii Rydet w stulecie urodzin.

One są elementem ruchu, a więc i życia. To dzięki tym *fragmentom* cała praca żyje, umyka skostnieniu i bezruchowi. Jednocześnie jednak są one elementem wywrotowym, burzycielskim. To te doklejone *wycinki* są źródłem nieporozumień i niejasności, to one wywracają wszystko *do góry nogami*, od kompozycji i perspektywy począwszy, na kwestii autorskiej skończywszy. Kto jest więc autorem? Może jednak Zofia Rydet, bo to ona, poprzez swoje *niedomknięte prace* sprawia, że nie są one zwykłą fotografią, ale czymś otwartym, niedającym się całkowicie określić i zamknąć w *ramy*, w kategorii. Te *fragmenty* dowodzą ambicji, aby cała praca nie uległa podsumowaniu i dookreśleniu, aby stała się czymś nieustannie otwartym i żywym, aby otrzymała cechy tego, co nazywamy dziełem sztuki.

Fragmenty, wycinanki, skrawki, odpadki... To jest newralgiczny punkt wystawy. Tu ogniskują się problemy i zawiłości; tu zaczyna się wszystko gmatwać. To te *fragmenty* tworzą *węzeł gordyjski* tej wystawy, nierozwiązywalny splot problemów, ową gmatwaninę pojęć, motywów, fotografii, obrazów. Poprzez te *wycinki* Różycki/Rydet prowokuje, *otwiera* niczym puszkę Pandory zagadnienie twórczości, wypuszczając w przestrzeń problemy, wątpliwości, paradoksy. Cóż bowiem znaczy autorstwo, inspiracje, naśladowanie, odtworczość? Mówiąc o sztuce, często akcentuje się zagadnienie niepowtarzalności, kreatywności, oryginalności; jednakże czy nie zapomina się tym samym o kwestii naśladowania, używania cudzych wątków, idei, myśli, czy wręcz wykorzystywania cudzej sztuki? Na ile twórczość przynależy do jednego autora, a na ile jest wytworem bardziej złożonym; w jakim stopniu artysta jest twórcą, a w jakim odtwórcą, badaczem, archiwistą, biografem? Na tej wystawie ewidentnie rozmywa się kategoria autora, gdzieś pomiędzy Różyckim a Rydetową. Jednakże, czy ta sytuacja nie rzutuje się na każdą inną działalność artystyczną? Czyż każdy artysta nie niesie w swojej pamięci obrazowej takich *wycinków*, i nie *przykleja* ich do swojej twórczości? Taka wizja zmienia historię sztuki w zawiły splot pojęć, motywów, obrazów; co więcej, zmienia analizę twórczości pojedynczego artysty w sieć zawiłości, zależności, nawiązań etc.

Czego więc szuka Różycki w archiwum Rydetowej? – to pytanie tkwi zawieszona w owej zawiłości. Zadanie takiego pytania to wejście w tę *wystawę*. Im usilniej dąży się do odpowiedzi na nie, tym bardziej zaplątuje się wśród obrazów, pojęć, motywów. Tym głębiej wchodzi się w proces tworzenia tej *wystawy*, w zawiłości rządzące formą, w złożone kwestie metodologiczne, w sieci zależności będące jej tworzywem. Stąd taka gmatwanina, złożone nawiązania,

skomplikowana sieć odwołań, mnożące się powtórzenia. To wszystko składa się na ideę tej wystawy, na foto-dialog, jak brzmi jedna z roboczych nazw wystawy, na prowadzony od lat dialog pomiędzy Andrzejem Różyckim a Zofią Rydet. Bardzo specyficzny dialog, bowiem przekraczający *granicę śmierci*, dzielącą Andrzeja Różyckiego i świętej pamięci Zofię Rydet. Tak jak średniowieczne *tańce śmierci*, na sposób komiczny starały się dotknąć najtrudniejszych kwestii, tak i tutaj, Andrzej Różycki zbiera *resztki*, które pozostały po Zofii Rydet, i wciąga je w dialog będący pewną zabawą. Jest grą, która, mimo że w tle ma zagadnienie śmierci, nie unika dowcipu i komizmu.

Zofia Rydet nie żyje od kilkunastu lat, co w tej sytuacji oznacza dialog z nią? Teologicznie powiedziano by o świętych obcowaniu, w języku sztuki nie ma analogicznego pojęcia. Właśnie o to brakujące pojęcie chodzi, gdyby ono było, nie musiałyby powstać ta wystawa. Bo ona jest odpowiedzią na potrzebę określenia tej relacji, nie przez pryzmat religii, który ustawiłby kwestię w oczywistości, ale przez pryzmat sztuki. Mówiąc inaczej, Różycki opisuje językiem sztuki teologiczną prawdę *świętych obcowania*. I bynajmniej nie wpada w banał stwierdzeń, że Zofia Rydet obecna jest w swojej sztuce, czy w tych powycinanych fragmentach, to byłyby płytki panteizm. Zofia Rydet nie jest obecna w tych wycinankach, ale jest obecna poprzez nie. Poprzez te wycinanki dialoguje z Andrzejem Różyckim, współtworzy, spiera się z nim, pobudza go twórczo. Te fragmenty są więc *medium* Zofii Rydet, są pośrednikami między nią a Andrzejem Różyckim. *Medium* – jeszcze w 1980 roku w *Słowniku wyrazów obcych* nawet nie było uwzględnione współczesne rozumienie tego pojęcia. Wraz z powiązaniem go z opisem nowoczesnych środków przekazu zapomniano o tradycyjnym rozumieniu jako pośrednika między światem materialnym a duchowym. Jakże to anachroniczne rozumienie *medium* poszerza interpretację *medium fotografii*, którym posługuje się tu Andrzej Różycki...

„Mnie nie będzie, ciebie nie będzie, ale twoje zdjęcie zostanie” – mówi na samym początku filmu Andrzeja Różyckiego zbliżająca się do kresu życia Zofia Rydet. Prawie każda jej filmowa wypowiedź przepełniona jest z jednej strony tą świadomością *uwieczniającej* mocy fotografii, z drugiej ciągłą potrzebą fotografowania. Fotografia bowiem jest „jedyną bronią która może coś zatrzymać z tego, co mija bezpowrotnie, tylko fotografia, nic więcej” – wyznaje Zofia Rydet. Film *Nieskończoność dalekich dróg...* nieustannie krąży wokół dwóch biegunów – przemijania i *uwieczniającej* roli fotografii. Jej twórczość zdeteminowana jest uczuciem tego pierwszego: „ja mam ogromny uraz na punkcie

śmierci [...] wobec tego cokolwiek robię to wciąż pod tym kątem, to jest wciąż moja walka ze śmiercią”. Zofia Rydet miała ogromną potrzebę pozostawienia po sobie jak największej ilości zdjęć, apogeum jej pracy twórczej przypada na okres *Zapisu socjologicznego*, a więc gdy już jest mniej więcej siedemdziesięcioletnią kobietą. Gdy mówi o śmierci, to nie ze strachem, ale z żalem, że wielu cykli fotograficznych nie ukończy.

Ta obsesja rozrosła się do ogromnych rozmiarów, dziś jej fotografie zajmują kilkanaście pudeł wypełnionych po brzegi negatywami, odbitkami, niedokończonymi pracami, wycinankami i odpadkami, których nie odważyła się nigdy wyrzucić. Jak się do tego odnieść? Różycki próbuje rozwiązać tę kwestię. Do tej odpowiedzi angażuje samą Zofię Rydet, która mówi *poprzez* swoje niedokończone prace, wycinanki, *fragmenty* swojej twórczości.

Na stronach 96 i 101–109 reprodukuje cykl prac Andrzeja Różyckiego *FotoAndrzejoZofia*, fotokolaż, 2010.





















ANDRZEJ RÓŻYCKI



Andrzej Różycki i Zofia Rydet podczas realizacji filmu *Nieskończoność dalekich dróg*. Podpatrzona i podstuchana Zofia Rydet. A.D. 1989, Łódź 1989, z archiwum Andrzeja Różyckiego (dalej jako AAR).

Andrzej Różycki<sup>1</sup>

## POZNAWANIE ZOSI

Moja część książki świadomie konstruowana jest w porządku wspomnień i luźnych refleksji wynikających z osobistej znajomości z Zofią Rydet, przechodzącej w coraz bardziej serdeczną przyjaźń. Spośród autorów tej książki tylko ja ją znałem osobiście. A moje poznanie jej, tak tak, już trwa przeszło pół wieku. Tytuł mojej części brzmi skromnie i mało zarozumiale, sugerować ma również, że to poznanie odbywało się stopniowo, pewnymi etapami. Powiedziałbym o trzech, a nawet czterech poziomach. Początkowo na gruncie koleżeńskim, czyli fotograficznym. Nasze drogi spotkały się poniekąd przypadkowo. Zostaliśmy oboje zaproszeni na jedną z najważniejszych wystaw fotograficznych epoki, odbywającą się w krakowskim Bunkrze Sztuki pt. *Fotografia subiektywna* (1969), a następnie na warszawską wystawę *Fotografowie poszukujący* (1971). Łączyła nas na tych wystawach wspólnota poszukiwawcza, chęć poszerzenia możliwości twórczych tkwiących w fotografii. Niebagatelne znaczenie miał fakt, że były to wystawy elitarne i mające silne oddziaływanie. Selekcje do tych wystaw prowadzili najważniejsi animatorzy i teoretycy fotografii w kraju.

Drugi poziom tego poznania naturalnie wynikał z pierwszego, i związany był z realizacją filmu *Nieskończoność dalekich dróg. Podstuchana i podpatrzona Zofia Rydet. A.D. 1989*. Podziwiałem całą jej dotychczasową twórczość, jednak dopiero *Zapis* zaintrygował mnie, wywarł na mnie wielkie wrażenie. To były obrazy przejmujące, pełne godności i autentyczności, pokazujące człowieka wsi. Jako filmowiec również, a właściwie wyłącznie, kierowałem uwagę i kamerę na obszar kultury i sztuki ludowej. Zobaczyłem w niej najważniejszego piewę wsi polskiej. Uświadomiłem sobie, że jest to przedsięwzięcie totalne, doskonałe koncepcyjnie, rangi światowej. W Polsce, ku mojemu zaskoczeniu, *Zapis socjologiczny* był chyba niewystarczająco doceniany. Doszedłem do wniosku, że film może wydobyc doniosłość tej niezwykłej pracy.

---

<sup>1</sup> Opracował Karol Józwiak.



Przyjaźń znacząco pomaga przy realizacji filmu, pomaga to przy bliższym poznaniu na każdej płaszczyźnie osobistej, psychologicznej i artystycznej. Muszę dodać, choć może to zabrzmieć zarozumiale, że tak dogłębnego poznania doświadczyło niewielu innych krytyków i artystów. Oczywiście zaistniało ono za przyczyną realizacji filmu. Cóż, obyczaj i dobry nawyk reżysera często wymaga pewnych specyficznych chwytów: nacisków, podchwytliwych wymuszeń na bohaterze filmu, by ten mógł powiedzieć znacznie więcej niż innym. Czasami udawało mi się sięgnąć bardziej intymnych i skrytych obszarów związanych z jej twórczością. Sądzę, że właśnie wtedy nastąpiło najbardziej intensywne poznanie osobowości Zosi.

Trzecim poziomem poznania stała się działalność kuratorska. Może to zabrzmie dziwnie, ale nastąpiło to już po śmierci Zosi. To poznawanie może już nie samej Zosi, co raczej jej dorobku, archiwów, spuścizny. Za czasów jej życia i przyjaźni czysto fotograficznej nie poznałem prac innych niż te, które sama chciała pokazać. Świadomie kontrolowała i dozowała to, co prezentowała. Nawet gdy nagrywałem, pozostawiałem jej w znacznej mierze wolną rękę w wyborze reprodukowanych filmowo prac. Za jej życia, mimo przyjaźni, nie śmiałem wnikać w jej archiwa. Natomiast już po jej śmierci, gdy kuratorowałem wystawy jej dorobku, poznawałem, dotykałem, selekcjonowałem, osobiście decydowałem o wyborze tych, a nie innych prac do konkretnych wystaw. Można powiedzieć, że decydowałem za śp. artystkę. W trakcie kwerend bliżej rozpoznawałem technikę, rozmaitość formatów, gradacje papierów, ilość egzemplarzy poszczególnych cykli i zdjęć wystawowych, negatywy. To wiedza nie do przecenienia, szczególnie że obcowanie z tym materiałem naprowadzało mnie na kolejne artystyczne tropy, co skutkowało czymś, co podczas realizacji wystawy *Fotoandrzejozofia* określiłem jako fotodialog, a Karol Józwiak dopowiedział, że to paradoksalny dialog przekraczający granicę śmierci<sup>2</sup>. Ostatecznie kuratorowałem 11 wystaw, przy kilku z nich współpracowałem m.in. z Karolem Józwiakiem. Do wielu pisałem teksty analityczno-krytyczne, które obficie przytaczam poniżej.

To trzyetapowe poznawanie, każde osobne w swoim charakterze, stanowiło materiał do pracy nad moją częścią książki. Jednak nie mogę się oprzeć wrażeniu, że ta wielomiesięczna praca i towarzyszące jej rozmyślenia, tworzą jak gdyby czwarty poziom, a tym samym może i jeszcze głębszy, poznania Zosi. Zawarłem bowiem w kilku miejscach przemyślenia,

<sup>2</sup> Patrz podrozdział *Fotoandrzejozofia* z części Karola Józwiaka.

które nie mogły być spożytkowane na żadnym wcześniejszym etapie, one mogły wybrzmieć dopiero teraz, podczas patrzenia na artystkę ze znacznego dystansu.

Muszę dodać, że mój tekst powstawał z pomocą Karola Józwiaka. Towarzyszył mi on przy porządkowaniu myśli, konstruowaniu wywodu, redakcji, na spisywaniu i nadawaniu ostatecznego kształtu kończąc. Podczas kolejnego spotkania roboczego zwrócił mi on uwagę na ciekawą, a jednocześnie intrygującą zbieżność faktów. Mój film o Zosi powstawał równo trzydzieści lat temu. A dziś, kiedy piszę te wspomnienia, jestem nieomal w tym samym wieku, co Zosia podczas realizacji filmu. Jej ówczesna perspektywa staje się dla mnie znacznie bliższa, zrozumienie pełniejsze. Zamyka się pewien cykl. Właściwy moment na podsumowanie. A może to początek kolejnego poziomu poznania?

## KONCEPCJA FILMU

*Zapis socjologiczny* po raz pierwszy zobaczyłem ok. 1979 roku, i muszę przyznać, że wtedy jeszcze nie zrobił na mnie wrażenia. Odebrałem to jako jednoznaczowy gest. Dopiero kiedy ujrzałem niebywałą konsekwencję i niezłomność jego realizacji, rozciągającą się na kolejne lata, dostrzegłem w *Zapisie* coś o niezwykłej doniosłości i nowatorstwie. Jako filmowiec wiedziałem, że dopiero medium filmu może właściwie wydobyć jego właściwą wartość. Film, który powstawał w głowie, świadomie chciałem ograniczyć wyłącznie do problemu realizacji *Zapisu*. Ograniczenie się do pokazania i rodzenia się *Zapisu* wiązało się dla mnie ze skupieniem uwagi na wyłącznie etnograficznym aspekcie jej pracy. Tym samym – film doskonale by się wpisywał w filmową panoramę zjawisk bardzo mnie pociągających. Zasadne bym wytłumaczył, co mnie intrygowało i inspirowało. Byłby to bowiem szeroko pojęty obszar kultury ludowej. W moich programach filmowych chciałem zgłębiać i przybliżać wiedzę o różnych formach kultury wiejskiej; wnikliwie obserwować wszelkie źródła i korzenie, czyli wszystko to, co stanowi podglebie kultury narodowej wielu dziedzin sztuki. Poszukiwanie i śledzenie archetypów ciągle funkcjonujących w kulturze ludowej ma u mnie źródło jeszcze w studiach historii sztuki w Toruniu. Imperatyw śledzenia związków i powiązań między kulturą wiejską i wysoką był bardzo bliski podejściu Zofii Rydet. Nasze

drogi musiały się wcześniej czy później zbiec. Tak więc, wieś i jego mieszkańiec w swoim domostwie był modelowym obrazem dla fotografii i filmu. Bardzo często Zosia mawiała, iż owi modele tchnęli nadzwyczajną naturalnością i autentycznością. Tego nie mogła odnaleźć w ludziach i wnętrzach mieszkańców miast. To, że w ramach *Zapisu* dokumentowała w mieście, zrodziło się w znacznie późniejszym czasie z sugestii niby ludzi życzliwych. W większości wypadków z tych miejskich zapisów była niezadowolona, widziała w nich znaczne usztywnienie, pretensjonalność i nieautentyczność. Zastawała ludzi ubranych „odświętnie”, ponieważ w mieście nie mogła wchodzić ot tak z ulicy, musiał ktoś ją tam zawsze zapowiadać i podprowadzać. To nie było tak jak na wsi, gdzie sama typowała sobie dom, który sugerował interesujące wnętrze i ciekawych ludzi.

Rozpisuję się o *Zapisie*, bo to on miał być osią i motorem filmu. Wracając do pierwotnych planów filmowych, wiedziałem (w końcu miałem za sobą kilkanaście lat pracy w WFO), że ujęcia chodzącej po wiejskich domach Zosi wykonującej zdjęcia w sztywnym kanonie póź, staną się w krótkim czasie nużące i mało atrakcyjne filmowo dla widza. Wiedziałem, że ten film potrzebuje dużo oddechu i przestrzeni. Idealnym dopełnieniem miały być wędrówki Zosi po drogach i bezdrożach wiejskiego pejzażu. Praktycznie miały to być symboliczne przejścia od jednej chaty do drugiej. Podpowiedź fotograficzna i filmowa zarazem narzucała się wręcz sama. Już w 1980 roku Zosia zrobiła ogromną wystawę, która miała miejsce w Galerii GN (Galeria Fotografii Gdańsk). Nazwała ją równie rzeczowo, co poetycko: *Nieskończoność dalekich dróg*. Wystawy *Nieskończoność...* i *Zapis* powstawały równoległe. Według moich rozważań ta równoległość wielkich projektów fotograficznych ma olbrzymie konsekwencje i znaczenie. Związki logiczne, artystyczne i symboliczne przy pomocy montażu filmowego mogły się bardzo do siebie zbliżyć, uzupełnić i zarazem uatrakcyjnić film, i chyba ostatecznie tak się stało. Życie jak to życie. Artystka jako fotograf całkowicie niezależna. „Twórca absolutnie osobny”. Nieposłuszny wszelkim modom i trendom fotograficznym. W momencie, gdy temat, czy też filmowo: treatment, zgłoszony do realizacji w WFO uzyskał pełną aprobatę. Zaczął się czas dokumentacji i rozmów o konkretach i szczegółach realizacji. Z taką sugestią zarysowanego scenariusza pojechałem do Zosi. W trakcie rozmów z nią określaliśmy zarówno zakres tych czy innych fotografii, jak i ilość pokazywanych prac. Pojawiła się konieczność napisania scenariusza, a następ-

nie scenopisu, by móc wyjechać na zdjęcia. Co do *Zapisu i Nieskończoności...* u Zosi podczas pierwszych rozmów nie było wahań ani zastrzeżeń. Jednak później okazało się, że Zosia za wszelką cenę chciała włączyć tam różne inne wcześniejsze cykle. Użyła całego asortymentu chwytów kobiecych, sentymentalnych próśb i chwytów pod serce, aby przekonać mnie do swojej wizji. Chciała jak najpełniejszego przedstawienia jej dorobku artystycznego, wręcz pełnego portretu artystycznego. Trudno było nie przyznać jej racji, aby choć szkicowo i skrótowo przedstawić pełniejszy zarys jej twórczości. Zgodziłem się na ten zabieg również, a może przede wszystkim, ze względu na przyszłych widzów, aby mogli oni pełniej zobaczyć jej dorobek artystyczny. Nie samą wizją wszak człowiek żyje. Na ten skrót historyczny uległem, nie było wyjścia. Ostatecznie zwyciężyły racje obopólne, ucierając się trochę na planie, jeszcze więcej przy pracy na nagrywaniu rozmów (off), górę wzięła jednak wieś z jej etnograficzną wizją opisu.

## PRODUKCJA FILMU

Film *Nieskończoność dalekich dróg...* zna w Polsce dosyć poważna grupa ludzi interesujących się fotografią (i nie tylko). Od czasu premiery podczas wystawy w Galerii FF dość często towarzyszy on różnym wystawom twórczości Zofii Rydet, realizowanych jeszcze za jej życia, a także już po śmierci. Jednak to, że pierwotne plany i projekt miał wyglądać znacząco inaczej, wie mała garstka ludzi. A Teresa Oziemska mająca w swoim czasie najwięcej do powiedzenia jako redaktorka WFO, swoją drogą była najbardziej życzliwa i opiekuńcza, nie żyje już od kilku lat. Nie żyją już także montażystka Jola Kopania i bardzo gorący sympatyk, bardzo życzliwy i pomocny Zdzisio Przydonik, kierownik produkcji.

Muszę co nieco opowiedzieć o przygotowaniach do realizacji filmu. Podczas pisania scenariusza mogłem planować typ kamery, ilość sprzętu technicznego do realizowania obrazu i sposób techniki realizacji dźwięku. Zaplanowałem największą możliwą ilość dni zdjęciowych oraz miejsca realizacji zdjęć filmowych. Celowo rozłożyłem realizację obrazu filmowego na cztery etapy. Po pierwszym etapie miałem się przyjrzeć zarejestrowanym materiałom i zareagować z operatorem, kierownikiem produkcji i dźwiękowcem, co można by poprawić na dalszych etapach produkcji.

Przede wszystkim zdecydowałem, że film musi być czarno-biały na taśmie 35 mm. Powód – estetycznie dość oczywisty. Wszystkie jej dotychczasowe zdjęcia były czarno-białe. Dodam w tym miejscu anegdotę. Wraz z kierownikiem produkcji „wygospodarowaliśmy” całą rolkę taśmy negatywowej o długości 300 m. Po latach upadku WFO (oczywiście nie przez ten brak jednej rolki) chyba to przestępstwo przeterminowało się. Za to z pewnością powstało kilka set doskonałych zdjęć do samego *Zapisu*.



Ilustr. 48. Zofia Rydet, Zdjęcie wykonane podczas kręcenia filmu w przestrzeni Galerii Wschodniej w Łodzi, 1989, FZR.

Na trzech etapach zdjęć plenerowych i w domostwach zrezygnowałem z kamery wyciszonej mogącej nagrywać 100% obrazu i dźwięku. Umotywowane to było gabarytami kamery, która w wersji wyciszonej była wielokrotnie szersza i dłuższa od kamery ręcznej. Mieliśmy się poruszać w małych pomieszczeniach, w których kamera wyciszona zajmowałaby czasem wręcz połowę całej przestrzeni. Nie wspomnę o instalacji kamery, osadzenia jej na statywie, niezbędnych próbach i obsłudze jej, co mogłoby zająć dużo czasu wobec czasu realnego potrzebne-

go do przekonania ludzi, aby zgodzili się na realizację zdjęć przez Zosię. Operacje kręcenia się wokół tej kolumbryny z całą pewnością rozproszyłyby uwagę ludzi skupionych na pozowaniu do fotografii, a Zosia, używając całej swojej charyzmy, zdolności wręcz o mocach halucynacyjnych, by przekonać ludzi, potrzebowała wyciszenia w tym momencie. Ekipa filmowa pracująca z mobilnym sprzętem miała być zatem ograniczona do minimum. Przyjęcie takiej postawy, gdy zmniejszamy znacząco problem rejestracji dźwięku na planie, wymagał dobrego oprzyrządowania do techniki dźwięku, do zapisywania dźwięku poza planem.

W innych tego typu filmach, przy innych bohaterach, w innych sytuacjach nagranie dźwięków było zazwyczaj zabiegiem prostym zabierającym niewiele czasu. W *Nieskończoności dalekich dróg* nagrania z mojego punktu widzenia były ogromnie ważne z kilku powodów. W domostwach nie mogłem, z wymienionych wyżej powodów, używać kamery do setek (dźwięk i obraz). Dźwięk zatem musiałem nagrywać niezależnie – do jednych domostw chodziliśmy, aby nagrać wyłącznie dźwięk, do innych – obraz. Innym problemem było to, że Zosia znana była z lakonicznego sposobu wypowiedzi. O swojej twórczości wypowiadała się krótko, w biegu, przy okazji wernisaży, w tłumie ludzi, między oficjalną a nieoficjalną, towarzyską częścią wieczoru. W filmie bardzo mi zależało, aby wydobyć z Zosi te wszystkie zagadnienia, które w innych wypowiedziach nie miały szansy wybrzmieć, ani nawet zaistnieć. Dlatego nagrania offowe podczas realizacji filmu zamieniały się w bardzo uroczysty rytuał. Powaga i doniosłość nagrań rodziła się w pokojach hotelowych, gdzie zbierali się wszyscy członkowie ekipy, kierownik produkcji, dźwiękowiec, operator, a nawet kierowca, który – swoją drogą – dowcipem bardzo pomagał w wytworzeniu właściwej atmosfery. Rozmawialiśmy przez wiele wieczorów i nocy, przy zakrapianych kolacjach. Te późne rozmowy stwarzały dobry klimat do mówienia o wielu rzeczach, często bardzo intymnych. Można było również łagodnie dopytać o sprawy światopoglądowe i ideowe. Ostatecznie większość wypowiedzi pochodziła z nagrań offowych. Tych istotnych niezbędnych wypowiedzi nagrałem ponad cztery godziny. W ostatecznej wersji filmu wykorzystałem zaledwie kilkanaście minut.

Warto wspomnieć, że podczas tych wieczorów całość ekipy dobrze się ze sobą żywała, zawiązywała się silna nić porozumienia. Później rzutowało to na szybkie i efektywne działanie na planie, podczas którego nie było miejsca na nieporozumienia czy kłótnie.

Zosia w trakcie kręcenia filmu miała prawie osiemdziesiąt lat, problemy związane z kręgosłupem jej nie opuszczały, dlatego z trudem się poruszała. Po

wielu godzinach chodzenia aparat, z którym się nigdy nie rozstawała, ciążył jej bardzo. W trakcie pracy nad filmem ani przez moment nie uskarżała się na bóle, nie prosiła o odpoczynek. Z wszystkimi tymi problemami dzieliła się dopiero w hotelu, po skończonym dniu ciężkiej pracy.



Ilustr. 49. Kadr z filmu Andrzeja Różyckiego *Nieskończoność dalekich dróg...*, Zofia Rydet w przestrzeni Galerii Wschodniej, dzięki uprzejmości Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.

Czwarty etap przeprowadzany był w warunkach studyjnych w Łodzi z dużą kamerą setkową. Znacznie wcześniej zaplanowałem, że zdjęcia będą realizowane w kilku miejscach, m.in. u mnie w domu-pracowni. Miała to być planowa inscenizacja, jak Zosia obchodzi się z krnąbrnymi modelami podczas realizacji *Zapisu*. To był celowy zabieg, umówiłem się z Zosią, że ma ona tłumaczyć, co powinien robić model w trakcie fotografowania, czemu służy zabieg patrzenia w obiektyw itd. W innym miejscu miały się odbywać nagrania trzech, czterech osób snujących opowieść o twórczości Zosi. Nagrałem wypowiedzi Urszuli Czartoryskiej, Jerzego Buszy i Jerzego Lewczyńskiego. Ostatecznie podczas montażu filmu jednak z nich zrezygnowałem, widząc jaką siłę wyrazu mają same wypowiedzi Zosi i nagrania z domów wiejskich. Naj-

ciekawszy okazał się pewien zabieg, który zaplanowałem wcześniej, na początkowym etapie realizacji. Chciałem chytrze wybrnąć z faktu, że pogubiłem się w nadmiarze jej twórczości i nie wiedziałem, jakie prace powinienem pokazać w filmie. Poprosiłem Zosię, żeby ona sama dokonała wyboru kilkudziesięciu prac, które najbardziej lubiła, i które oceniała jako najbardziej reprezentacyjne dla swojej twórczości. Dałem jej wystarczająco dużo czasu, aby mogła dokonać selekcji bez pośpiechu, po przemyśleniu.

Galerię Wschodnią w Łodzi przerobiliśmy na jakąś bliżej nieokreśloną przestrzeń wystawową dorobku Zofii Rydet. Były ułożone szyny do prowadzenia jazdy kamery, światło ustawił operator, Stefan Nitosławski. Porządek i układ prac powierzony był całkowicie Zosi, która następnie oprowadzała kamerę po tej wystawie i opowiadała o zdjęciach, okolicznościach powstania, anegdotach, czasem o swoim życiu. W kąciку przy biurku stworzyliśmy coś na kształt warsztatu, przy którym pracowała Zosia, opowiadając o swojej twórczości i kolejnych planach artystycznych.

Zabieg z własną wystawą, której „kuratorką” została sama artystka, uważam za jeden z ciekawszych i najważniejszych elementów filmu. Sądzę, że bardzo dobrym rozwiązaniem okazało się pozostawienie Zosi wszelkich decyzji co do aranżacji i selekcji prac do zainscenizowanej wystawy.

Te inscenizowane wstawki, na które składały się: wkroczenie w narrację realizatora filmu, oprowadzanie po siości zainscenizowanej wystawie kuratorowanej przez samą artystkę, kreatywne ujęcia drogi z jazdą samochodem, nawiązujące do tytułowego cyklu fotografii, łącznie z samotną postacią Zosi pojawiającą się w tych ujęciach, harmonijnie sprzegły się z dokumentalnym charakterem filmu. Zależało mi bowiem, aby nie był to jedynie suchy dokument o postaci i twórczości Zofii Rydet, ale również kreatywna interpretacja jej twórczości. Zosia postawiona w każdej sytuacji inscenizacyjnej wychodziła zwycięsko, pozostawała autentyczna, naturalna i przekonująca. Sądzę, że te inscenizowane sceny dobrze wpasowały się w ostateczny kształt filmu, głównie dzięki ujawnionej fotogeniczności Zosi. Wszystkie te wymienione zabiegi mogłyby bowiem okazać się pretensjonalne i nieudane, gdyby nie ta niezwykła jej fotogeniczność.

*Nieskończoność dalekich dróg...* była moim ostatnim filmem dla WFO. Za niecały rok wytwórnia została rozwiązana. Cóż, transformacja niosła nieocenione koszty dla kultury. Magazynowane materiały filmowe i dźwiękowe były zachowywane, tak też było w przypadku filmu *Nieskończoność dalekich dróg...* Pertraktowałem z dźwiękowcem, aby zachować bezcenne taśmy z nagrań z Zosią.





Ilustr. 50. Kadr z filmu Andrzeja Różyckiego *Nieskończoność dalekich dróg...*, Zofia Rydet w przestrzeni Galerii Wschodniej, dzięki uprzejmości Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.

Można to było dostać lub kupić za bezcen. Niestety, nie było wtedy czasu, żebym wszystkim sam mógł się zająć, taśmy ostatecznie przepadły. Muszę się z tego wytłumaczyć. Ja właśnie straciłem pracę, pozostałem bez żadnych perspektyw pracy w filmie. Zosia jeszcze żyła, choć dwa lata po realizacji filmu już całkowicie zaniechała fotografowania. Jednak po realizacji filmu otworzyła się na rozmowy z innymi dziennikarzami i pisarzami, którzy tłumnie do niej pielgrzymowali. Po filmie otworzyła się na rozmowy o swojej twórczości. Kontynuowała również działania związane z wystawami swojego dorobku, zrobiła wystawę w drogiej dla niej Rabce<sup>3</sup>. Problem zapisów dźwiękowych, choć miałem go wciąż z tyłu głowy, pozostawał zatem drugorzędny. Mimo że te bezcenne wypowiedzi, któ-

<sup>3</sup> Wystawa w miejscowym Domu Kultury, gdzie, co ciekawe, po raz pierwszy objawiła się mieszkańcom jako artystka. Warto dodać, że tej wystawie towarzyszyła projekcja filmu *Nieskończoność dalekich dróg...* Fakt, że było to dla niej ważne miejsce wynika z tego, że pochowani byli tam jej rodzice i brat, wkrótce ona sama tam spoczęła.

re nigdy nie zostały wykorzystane w filmie, ostatecznie chyba przepadły, tym niemniej nieustannie rezonowały one, uzewnętrzniając się w mojej późniejszej pracy kuratorskiej i pisaniu tekstów dotyczących jej twórczości.

Jest taki mechanizm, o ile człowiek jest żywotny, że myślenie o dokumentalnych rejestracjach schodzi na dalszy plan. Tak też i ja przypomniałem sobie o tych materiałach dopiero po śmierci Zosi. Tak naprawdę to dopiero jej śmierć ożywiła zainteresowanie jej spuścizną fotograficzną. Nastąpiło drugie życie twórczości Zofii Rydet poprzez ogląd i analizę jej prac, ocknęli się kuratorzy, galernicy, wydawcy i muzealnicy. Osobiście najbardziej boję się tego, że miast głębokiego poznawania historyczno-naukowego problemu dorobku artystycznego i życia Zosi postępuje wyraźna jej mitologizacja, co jak wiadomo nie sprzyja właściwym i obiektywnym ocenom.

## NIESKOŃCZONOŚĆ DALEKICH DRÓG

Ktoś może zadać pytanie, skąd decyzja nadania tytułu *Nieskończoność dalekich dróg...* filmowi, który właściwie w większości opowiada o pracy nad *Zapisem socjologicznym*. Tytuł filmu jest bowiem cytatem z innego cyklu, który został stworzony równocześnie. Pierwsze prace *Zapisu* powstawały w roku 1978, cykl *Nieskończoność dalekich dróg* natomiast zaprezentowano po raz pierwszy w 1980 roku.

Osobiście dostrzegłem ogrom powiązań między tymi cyklami, oczywiście przede wszystkim w treściach symbolicznych i metaforycznych. Dlaczego sama artystka nie łączyła tych dwu cykli, doprawdy nie wiem; uczyniła to dwa może trzy razy i zaledwie szczątkowo. Może dlatego, że *Nieskończoność dalekich dróg* jest silną deklaracją światopoglądową. Pointy tej wystawy są pełnym aktem wiary w Boga. Piszę w liczbie mnogiej, bowiem są dwie – Chrystus objawiający się „na końcu” *nieskończonych dróg*, oraz krzyż skomponowany z wielości krzyży cmentarnych. W moim filmie w sposób naturalny te dwa tematy zbiegły się ze sobą.

Przywiązując ogromną wagę do doniosłości tej pracy, spostrzegłem, że jej przesłanie umyka i rozmywa się pośród innych prac. Wiedziałem, że należy ją wydobyć w pełnej integralnej formie, odtworzyć pełną ideę, zrekonstruować czyste założenia i zaprezentować całości prac. A warto się nad nimi pochylić, bo pokazują za pomocą fotografii analogowej, jak artystka znacząco wyprzedziła erę fotografii komputerowej. Gdy nadarzyła się okazja podczas Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej w 2010 roku, jako kurator postanowiłem odtworzyć pierwotny kształt tej pracy. Poniżej przytaczam fragmenty mojego eseju kuratorskiego.



Ilustr. 51. Kadr z filmu Andrzeja Różyckiego *Nieskończoność dalekich dróg...*, dzięki uprzejmości Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.

#### Nieskończoność dalekich dróg. Ocalić od zapomnienia<sup>4</sup>

„Najważniejsze jest nie jak, a co się chce powiedzieć i w czym widzi się sens twórczości. Zawsze pragnęłam stworzyć coś, co wzbudzałoby głęboką wiarę w swą prawdziwość, a dzięki temu miałyby moc wzruszania ludzi i zmuszało ich do myślenia...”<sup>5</sup>. Jest to wypowiedź uniwersalna i odnosi się do całej twórczości autorki, lecz owo „nie jak, a co” bardzo nadaje się na credo wystawy *Nieskończoność...*

Kiedy Zosia Rydet wystawia po raz pierwszy *Nieskończoność...* w 1980 r. ma lat 69. Gdy zaczęła nieskończenie rozległy cykl zdjęć zwany *Zapiskiem socjologicznym* miała lat 67. Nie wiedziała jednak, że praca nad *Zapiskiem* zajmie jej przeszło kilkanaście lat. Piszę o latach (chyba bym nie śmiał zrobić tego za życia artystki), ponieważ większość artystów fotografików wygasza w tym wieku zazwyczaj swoją działalność.

4 Fragment eseju kuratorskiego Andrzeja Różyckiego zamieszczonego w katalogu *VI Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej*, red. A. Bagińska, K. Burdon-Kolano, H. Sienkiewicz, Warszawa 2011, nn.

5 Z. Rydet, *Zofia Rydet o swojej twórczości*, (broszura z wystawy), Gliwice 1993.



Ilustr. 52. Zofia Rydet, z cyklu *Nieskończoność dalekich dróg*, 1981, FZR.

Wystawa *Nieskończoność...* na przekór nazwie przybrała wyjątkowo przemysłaną i zamkniętą, czyli „skończoną” formę. Prace powstają równolegle (a jakże!) jako nowe cykle i nieustannie rozbudowują *Zapis* o nowe wnętrza w nowych miejscowościach, realizowane nieomal w całej Polsce (kieleckie, rzeszowskie, suwalskie itd.) ewoluują i pokazywane są w różnych formatach i wariantach wystawowych. Ja znam *Zapisy* w 7 czy nawet w 9 wersjach formatowych (począwszy od 13x18 cm do 50x60 cm), wykonywanych na błyszczących, a także matowych papierach. Te wystawy *Zapisów* często odbywały się w dwóch, trzech miejscach na raz. Jednak w przypadku *Nieskończoności...* powstała jedna wersja odbitek fotograficznych od razu oprawionych do celów wystawowych i została poddana zdecydowanym rygorom formy ekspozycyjnej. W wypadku tej wystawy sama autorka dopilnowuje rozkładu i kolejności eksponowania prac. To bardzo dużo mówi o wadze i znaczeniu, jakie przywiązuje Zosia Rydet do tego starannie i konsekwentnie opracowanego cyklu. Jednak zadziwiające jest to, że autorka pokazała ten cykl jedynie w 3 czy 4 miejscach.

Inauguracja wystawy *Nieskończoność...* odbywa się w Galerii GN w Gdańsku 1980 r. Następną ekspozycję tego cyklu Zofia Rydet ma w poznańskiej Galerii „Od Nowa” w 1981 r. Wystawę ograniczoną do samej *Nieskończoności...*

eksponuje dopiero po kilku latach w 1987 r. w Łądku Zdroju w Galerii Fotografii Elementarnej. W tym samym roku odbywa się przy okazji pleneru fotograficznego pokaz prac w Suwałkach w Galerii Fotografii. Nie znaczy to jednak, że cykl *Nieskończoność...* nie jest pokazywany w kraju czy za granicą. W pozostałych wypadkach *Nieskończoność...* przedstawiana jest zawsze w rozmaitych konfiguracjach oraz w towarzystwie starych i nowych cykli. W sumie tych pokazów było jeszcze kilkadziesiąt. Żartowaliśmy z Zosią, że mówiąc *Nieskończoność...*, można postawić znak równości z nieśmiertelnością tych prac. Artystka, a znam to z relacji uzyskanych bezpośrednio od niej samej, była bardzo niezadowolona z braku reakcji krytyków wobec jej *Nieskończoność...* Jeżeli były recenzje, to bardzo zdawkowe. Nie zauważały istoty idei, odwagi w podjęciu tematu i nowatorstwa formy. A co najważniejsze – nie wspominały o religijnym przesłaniu – w końcu najważniejszym akcencie tejże wystawy. Rozumiałem jej rozgoryczenie, była to bowiem wystawa bardzo osobista i autorka traktowała ją jako swojego rodzaju zwierzenie intymne. Dotykała bowiem problemów starości, „kresu drogi”, w domyśle również jej własnej śmierci.

Droga przemawia konkretami, parametrami czasowymi i przestrzennymi. Jednak na co dzień, w powszechnym użyciu języka nader często sięga się również do porównań symbolicznych czy zwrotów wręcz poetyckich: „przeszliśmy daleką drogę”, „zawiłe to ścieżki”, „chodzenie własnymi drogami” itp. Są również powiedzenia, które – zdaje się – wyraźnie zainspirowały i pobudziły do działania Zosię Rydet. Dawniej, głównie na wsi, gdzie w domach były progi, żegnało się bliskie osoby, na bliższą czy dalszą wędrówkę, mówiąc „krzyż ci na drogę”, czyniąc dodatkowo znak krzyża w powietrzu. Dziś dość powszechnie, w tragicznych kontekstach, ktoś enigmatycznie rzeknie „kres drogi”, by nie powiedzieć wprost o śmierci lub zbliżającej się śmierci jakiejś osoby. Oczywiście to ostatnie określenie inaczej będzie traktował agnostyk, inaczej osoba mocno wierząca. Inaczej będzie widzieć i rozumieć metaforę tego powiedzenia osoba młoda – inaczej starsza. Szczególnie dosadnie i zarazem osobiście odbierze to ktoś, kto będzie tuż „nad grobem”. Zosia Rydet, jak widać, te literackie zwroty wrośnięte w nasz potoczny język potraktowała nie tylko bardzo poważnie, ale i w sposób nadzwyczaj twórczy. Artystka nie skrywa wcale perspektywy osobistego widzenia przez pryzmat zbliżającej się własnej starości i w końcu niechybnej śmierci. To ogromna odwaga, ale i sztuka wykorzystać swoje doświadczenia i dzielnie mówić

o „kresie drogi” w swoim wieku. Wizja „krzyża na drogę” w formie fotograficznej kompozycji krzyża z krzyży znacząco podnosi siłę wyrazu wystawy. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że *Nieskończoność...* powstała u tej artystki jako imperatyw pokazania na jednej wystawie sumy całych dotychczasowych emocji i przemyśleń zawartych w jednej idei; drogi fizycznej i metafizycznej zarazem. *Nieskończoność dalekich dróg* to praca bardziej mistyczna niż realna, odbywana wielką, a z góry nigdy nieznaną drogą. Znany jest „start”, więc chwila narodzin czy poczęcia, i znany jest również w bliższej czy dalszej przyszłości „koniec”, czyli śmierć.

W taki sposób rozumiana „ludzka droga” roi się od umowności. Tedy wszystkie problemy *Nieskończoności dalekich dróg* są zarówno obrazowane, co i – przede wszystkim – sugerowane w pewnym sensie wprost, w pewnym zaś przez opis.

Tego rodzaju semantyczne ograniczenia języka werbalnego nie dotyczą obrazów. Toteż fotograficzne cytaty z panoramy niekończącej się ilości dróg rzeczywistych – dają odbiorcy już tylko poczucie nieskończoności możliwych kombinacji dróg ludzkiej egzystencji. Ta trywialnie prosta prawda brzmi tym bardziej wiarygodnie, że pozostaje w idealnej zgodzie z potocznymi odczuciami każdego współczesnego Ulissesa, którym po trosze bywa w swojej codzienności każdy z nas, choćby w sensie wędrowek samotnego umysłu...<sup>6</sup>

Mogło się zdarzyć tak, że najwięksi krytycy i recenzenci sztuki fotograficznej owej wystawy na początku lat 80. nie widzieli. Gdańsk i Poznań przy końcu lat 70. nie miały tak ważnego środowiska fotograficznego jak obecnie. Wtedy to były peryferie sztuki fotograficznej, te miejsca rzadziej się odwiedzało. To zdeterminowało właściwą recepcję tego dzieła. Nawet Jerzy Busza w swoim wstępie dla gdańskiej Galerii GN nie ukrywa, że tej ekspozycji w całości nie widział, co ma nawet odbicie w tekście jak: „informowała mnie autorka”<sup>7</sup> (!). Nie można winić tego krytyka – pełnego dobrych chęci, gdyż cykl produkcyjny katalogu w PRL-u trwał kilka tygodni. Widząc zaledwie kilka zdjęć, nie można było w sobie wyrobić poglądu na całość wystawy i głębokość idei. Oglądana wystawa *Nieskończoności* jako odrębna ekspozycja ma całkowicie inne wybrzmienie i mocniejszą siłę oddziaływania. Czytelniejsze jest przesłanie

---

6 J. Busza, *Wstęp do katalogu z wystawy „Nieskończoność dalekich dróg”*, Galeria GN, Gdańsk 1980.

7 Tamże.

nasycone aktem wiary artystki. Znacznie osłabiony odbiór ma w zestawieniu z innymi pracami i cyklami Zofii Rydet, a tym bardziej, gdy się je widzi po wielu latach od powstania wystawy.

*Nieskończoność...* pusta emanuje niezwykłą samotnością i rozdierającą ciszą. Zosia Rydet pokazuje w pewnym sensie zaprzeczenie funkcji tych szlaków. Przecież tutaj ma się odbywać wędrówka ludzi. Człowiek ma iść, jechać, by spotkać się z drugim człowiekiem. W związku z tym Zofia Rydet w końcu jest na tej drodze, oczywiście z nieodłącznym aparatem. Jan Paweł II powiedział: „iść przed siebie to znaczy mieć świadomość celu”. Artystka, by móc poznać modeli do swych *Zapisów socjologicznych*, dotrzeć do następnego domostwa, kolejnych gospodarzy, musi „przemierzyć wiele dróg”. Drogi są puste, muszą w tym jej przesłaniu być bezludne. To oczywiste. Ci ludzie – przyszli bohaterowie zdjęć – czekają bowiem w domostwach na Panią Zofię Rydet. Im więcej samotności i obcości, czerni uzyskanych techniką fotograficzną w samych *Drogach*, tym więcej ciepła, psychologicznej głębi w portretach, prawdy o człowieku i jego domu – przytulisku. *Nieskończoność...* i *Zapis* to dwie strony medalu. Ważne dopełnienia. W *Zapisie socjologicznym* jest zazwyczaj akt dumy, pokaz siły życia, a więc radość. *Nieskończoność dalekich dróg* to definicja niepewności, dezorientacji i smutku. Proszę tedy popatrzeć na daty powstania prac. Pierwsza wystawa *Zapisu socjologicznego* ma miejsce w 1978 r. (pracuje nad nimi do 1990 r.), *Nieskończoność...* została zaś wystawiona w 1980 r. Po ogromnej liczbie prac od razu widać, że do tego potrzebny był szmat czasu i konieczność przemierzenia wielu przestrzeni naszego kraju. To wielka wędrówka artystki. Po *Drogach* widać, że tego nie dało się zrobić w ciągu kilku dni, nawet kilku miesięcy. To widoczny wybór zdjęć z przestrzeni kilku lat. To wielki splot poszukiwań w podróży. Na przemian szlak, trasa – kolejne spotkania z człowiekiem i z wnętrzem jego domu, następnie znów droga i ponownie dom potrzebny do *Zapisu* itd. *Nieskończoność dalekich dróg* to również nieskończoność *Zapisów* bliskich jej sercu ludzi.

Należę do nielicznego grona osób mogących dotykać nagromadzony twórczy dorobek artystki. Stało się to możliwe dzięki zaufaniu opiekunów skarbu narodowego, czyli spuścizny Zofii Rydet. Miałem możliwość oglądania większość zdjęć gotowych, pozytywów z jej dorobku. Ale co najważniejsze (dla człowieka fotografującego to smaczek nader istotny) miałem sposobność wejścia do negatywów. Prawda tych negatywów jest taka, jak się spodziewałem – potwierdza moja tezę. W końcu sam fotografowałem przez kilkadziesiąt lat. W negatywach zarejestrowane są na przemian zapisy wędrówek, domostwa,



Ilustr. 53. Andrzej Różycki, Zofia Rydet na tle pracy z cyklu *Nieskończoność dalekich dróg...* podczas kręcenia filmu, 1989, AAR.



ludzie wewnątrz, portrety *Zwykłego człowieka*. Potem znów zdjęcia w plenerze, drzewa, płoty, drogi, znaki... Ponownie wnętrza i ludzie tworzący przyszłe *Zapisy socjologiczne*. Detale wewnątrz izby, a dalej znów zdjęcia w plenerze, drzewa, płoty, drogi, znaki... Wędrówka z wielością rejestrowanych motywów.

Powiedzmy głośno i wyraziście: *Nieskończoność*... w obrębie działań fotograficznych, które powstały w latach 80. to najmocniejsza i najważniejsza manifestacja wiary katolickiej polskiego artysty.

W bardzo przemyślanym układzie wystawowym nie występują wyłącznie zdjęcia samych dróg. Ważne i dość trudne do jednoznacznego rozszyfrowania ich znaczenia są fotografie znaków drogowych. I to by było do pewnego stopnia zrozumiałe. Jednak pojawiają się w otoczeniu dróg swoiste znaki, a może „drogowskazy”, jakimi są kapliczki i krzyże przydrożne. Znaki drogowe są zazwyczaj obdrapane i zardzewiałe, a najczęściej przykryte przez drogowców jakimiś szmatami. Nie wiadomo w związku z tym, czy one nakazują, czy zakazują. Są wykonane techniką pseudosolaryzacji, żeby jeszcze bardziej odrealnić przesłanie. Zdjęcia krzyży natomiast przemawiają czystością obrazu. Zosia mówi o nich tak:

i szukałam różnych takich właśnie takich były dwa lata... dwa lata pracy zasadniczo nieskończonych takich dróg. A potem były te..., które były dla mnie trudne, bo nie wiedziałam, jak... te znaki pokazać. Bo to mało, że są drogi życiowe, ale każdy z nas ma różnego rodzaju znaki, to jest i religia, i pewne dawne przyzwyczajenia, czy może nawet pozostałości rodzinne jakieś..., które kierują naszym życiem... Te drogi, te znaki chciałam robić, by one były z jednej strony odczytywane, a równocześnie, żeby było coś takiego... tajemniczego. Jest znak, ale nie wiadomo właściwie jaki, jaki ten znak, dokąd to życie ma iść. Ja w swojej nieskończoności dróg do tego doszłam, że do śmierci... już jak jest ta śmierć, te drzewa mijają, już wchodzisz w ten niebyt. I nagle ukazuje się między tymi drzewami maleńkie światełko jasne. To jasne światełko się zaczyna rozszerzać, na samym końcu jest głowa Chrystusa. To tak powinno być, jeżeli się wierzy w coś, a wydaje mi się, że tylko wiara pomaga, żeby człowiek się zupełnie nie zapadł. Ona w najcięższych chwilach jest bardzo potrzebna, ogromnie potrzebna jest. Wydaje mi się, że o tym się rozmawia dopiero wtedy, kiedy się jest naprawdę przy końcu życia. Ponieważ ja już jestem przy tym końcu życia, to jest bardzo ciężkie powiedzenie drugiemu człowiekowi, jak to jest, kiedy się kończy to życie... jak krótkie jest to życie<sup>8</sup>.

---

8 Ścieżka dźwiękowa filmu *Nieskończoność dalekich dróg*...

## PODSŁUCHANA I PODPATRZONA ZOFIA RYDET

Chciałbym zwrócić uwagę, że pełen tytuł filmu brzmi *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet. A.D. 1989*. A zatem nie tylko zawiera odniesienie do jej cyklu, ale również wydobywa podwójny charakter filmu, zbudowany na oddzielnych nagraniach obrazu i nagraniach offowych jej wypowiedzi. W konsekwencji prowadzi to wręcz do podwójnej narracji.



Ilustr. 54. Kadr z filmu Andrzeja Różyckiego *Nieskończoność dalekich dróg...*, Zofia Rydet w przestrzeni mieszkania-pracowni Andrzeja Różyckiego.

Są dwa wejścia filmowe, jedno zainscenizowane u mnie w domu, swoją drogą wiele osób nie rozpoznaje w tej osobie mnie, reżysera filmu. Drugie wejście w film to cmentarz – opowiadanie Zofii Rydet rozpoczyna się obok grobu rodzinnego na cmentarzu w Rabce. Więc film prowadzony jest dwutorowo, o *Zapisie* – w postaci ujęć w domostwach i na drogach, drugi tor stanowią inscenizacje, i gdzieś tam zawsze upycham ten nadmiar odniesień do śmierci. Nieustanne krążenie wokół śmierci. *Podpatrzona* to co innego niż *podsłuchana*. Za pierwszym razem to wizualne podpatrywanie powstawania *Zapisu*, w drugim przypadku natomiast to

przede wszystkim offy o życiu i śmierci. O ile w obrazie jest podpatrywana Zofia Rydet, błędząca po drogach, chodząca po domach, kontemplująca na cmentarzu, o tyle dźwięk to jej intymne wypowiedzi, zarejestrowane oddzielnie. O odchodzeniu, bliskości grobu, śmierci mówiła głównie w rozmowach offowych, dużo rzadziej wspominała o tym w nagraniach setkowych. Film zbudowany jest na rytmie przemienności mówienia o własnym odejściu, o własnej śmierci, i mówienia o robieniu *Zapisu*, który sam ratuje przed śmiercią, a zatem własne, indywidualne, wręcz intymne doświadczenie zbliżania się do śmierci przeplatało się z uniwersalnym doświadczeniem przemijania rzeczywistości. Wiele osób myśli, że robiłem ten film setkowo, co świadczy o tym, że udało mi się osiągnąć cel, montażowo jest to zgrabnie zrobione. Jednakże musiałem odchorować ten montaż, montażystka już miała mnie zupełnie dosyć, dużo kaprysiłem, zmieniałem albo wszystko przewracałem do góry nogami. W trakcie montowania dotarło do mnie, jak duża jest ranga jej zwierzeń i refleksji. Dopiero wtedy usłyszałem, o jak doniosłych rzeczach mówiła. Dziś, gdy po trzydziestu latach czytam zapis ścieżki dźwiękowej, aby wychwycić doniosłość tych wypowiedzi, chcę je potraktować czysto tekstowo i zabawić się w ich literacki montaż. Byłaby to zatem opowieść o filmie, która jest zawarta w refleksjach i zwierzeniach wypowiedzianych przez samą Zofię Rydet.

Wieczorno-nocne nagrania dały Zosi szansę zwierzenia się. W offie dużo łatwiej o intymne credo i mówienie o sobie jako o kimś odchodzącym z tego świata. Więc jej teorie i rozważania o fotografii, które miały być głównym tematem wypowiedzi, samoistnie nabrzmiewały motywem wanitatywnym. Mieliśmy rozmawiać o fotografii, a nieustannie krążyliśmy wokół śmierci. Zosia zaczyna się odkrywać. Poniżej przytaczam literacko przemontowane wypowiedzi z filmu.

### Podśluchana Zofia Rydet<sup>9</sup>

Nie potrafiłabym już żyć bez fotografii. Wydaje mi się, że to jest celem mojego życia w tej chwili. To co robię, to cały szereg cykli, a nie poszczególne zdjęcia. Wszystkie rzeczy, jakie zrobiłam są opowieściami o człowieku.

Dla mnie fotografia jest przede wszystkim środkiem wyrazu, dlatego nigdy nie robię w ten sposób, że chodzę, biegam i fotografuję. Przedtem wiem, czego ja szukam.

To są pewne elementy, jakby litery, jakby słowa, z których później składam całość. Tak było przy wszystkich moich wystawach, że najpierw miałam

---

<sup>9</sup> Literacki montaż wypowiedzi Zofii Rydet z filmu *Nieskończoność dalekich dróg...* wraz z odautorskimi komentarzami.

ideę, a później szukałam. I zawsze wydawało mi się, że język wizualny, język fotografii jest tysiąc razy silniejszy i mocniejszy aniżeli słowa.

Jak robiłam na przykład *Świat uczuć i wyobraźni*, to mi chodziło nie o pokazanie piękna macierzyństwa jako takiego, tylko o pokazanie tego, że w tym świecie, który nam z wszystkich stron zagraża, jedyną rzeczą, która jest, to miłość matki, w ogóle miłość do drugiego człowieka.

Robię to, co czuję, co myślę, pewnie że zmieniam pewne środki wyrazu, to jest zupełnie jasne, a czy to jest sposób taki czy inny, zupełnie mi na tym nie zależy, żeby mi mówili, że jestem w awangardzie.



Ilustr. 55. Kadr z filmu Andrzeja Różyckiego *Nieskończoność dalekich dróg...*, Zofia Rydet w przestrzeni Galerii Wschodniej, dzięki uprzejmości Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.

W latach siedemdziesiątych robiłam fotomontaże. Miało się to nazywać *Świat uczuć i wyobraźni*, chciałam pokazać świat, który z wszystkich stron nam zagraża, i w którym jedyną rzeczą, która nas ratuje, jest miłość. To były bardzo piękne dla mnie lata. Cztery czy pięć lat nad tym pracowałam. To było... każdy obraz był moją własną koncepcją, moimi własnymi myślami.

Niektóre rzeczy były lekkie, ale właśnie to, co mi jest bardzo drogie, było trudne, wciąż nie miałam ekspresji tego wszystkiego, co chciałam pokazać w tym obrazie, znaczy takiej ogromnej tragedii z tego, że świat przestaje istnieć, że nam zagraża ze wszystkich stron wojna i cały szereg konfliktów, które wtedy były bardzo silne.

I wreszcie raz wieczorem ni stąd, ni zowąd wpadłam na pomysł zupełnie inny. Wycięłam to w inny sposób, całą głowę, i stało się to, co chciałam. Byłam bardzo szczęśliwa, to było jedno z większych szczęść, powiedziałabym. Mojego życia...

Miejsce sobie wybrałam takie, wydawało mi się, że to będzie najładniejsze właśnie tutaj, na końcu cmentarza. Swoje drzewo, swoje ptaki i swoi najbliżsi, których kochałam. Tak, że kawałek tej Rabki mam, kawałek tych gór. Pierwsza jest matka, potem ojciec, a na końcu jest brat... a potem idę ja. Ojciec umarł na pogrzebie matki, ja miałam równocześnie dwa pogrzeby, znaczy w momencie, kiedy matkę wkładali do grobu, do ziemi, w tym samym momencie mi ojciec umarł.

Ja w swojej nieskończoności dróg między innymi do tego doszłam, że po śmierci te drzewa mijają, wchodzisz w niebyt i nagle ukazuje się między tymi drzewami maleńkie światło jasne. To jasne światełko się zaczyna rozszerzać, a na samym końcu jest głowa Chrystusa. Ja sobie to tak uzmysłowiłam. Właśnie tak powinno być, jeśli się wierzy w coś. A wydaje mi się, że tylko wiara pomaga, żeby człowiek się zupełnie nie zapadł, ona w najcięższych chwilach jest bardzo potrzebna. Ogromnie potrzebna. Ja wciąż uważam, że wielką zaletą fotografii jest to, że ona do pewnego stopnia przedłuża życie, że ona jest jak / taką jedyną bronią, która może coś zatrzymać z tego, co mija bezpowrotnie. Tylko fotografia może zatrzymać, nic więcej. No film, ale film to jest to samo – fotografia.

Praktycznie jestem na tym progu, stoję, już mam odejść. Wobec tego jest to problem, który wciąż mnie w jakiś sposób przytłacza. Bo właściwie to śmieszne – ja się nie boję tej śmierci. Ja tylko bym chciała, żeby ona jeszcze odeszła, że ja tyle rzeczy mam do zrobienia. To jest ważne. Nie to, że się boję, jak to będzie za tymi drzwiami.

Mam ogromny uraz na punkcie śmierci. Ponieważ całą masę osób straciłam w sposób tragiczny, wobec tego ten uraz jest taki silny. A jak ja zrobię – dajmy na to – taką dokumentację, to ja widzę, że jednak to, co ja zrobiłam, ma bardzo wielką wartość, bo to wszystko ginie. Już nie ma tych chat, już nie ma tego wszystkiego, co trudno sobie będzie wyobrazić niektórym. To będzie taka, jakby ja wiem... jakby Polska Jagiellonów, czy coś takiego, taka dawna prawda. Już niedługo, bo to idzie w strasznym tempie, ogromnym tempie...



Ilustr. 56. Kadr z filmu Andrzeja Różyckiego *Nieskończoność dalekich dróg...*, Zofia Rydet na cmentarzu w Rabce przy grobie rodzinnym, dziś spoczywa tam również Zofia Rydet.

Bardzo wzruszająca jest historia wioski Maniowy. Chciałam tam jeszcze pojechać i zrobić zdjęcia, pokazać umierających nie tylko ludzi, ale wieś. To jest wieś, która jest skazana na zagładę, ma być zalana wodą i ludziom kazano się wynosić. Zbudowano dla nich piękne osiedle, gdzie ludzie nie chcą mieszkać, to jest dla nich zupełnie obcy świat, zimny i nieprzyjemny. Część ludzi została w Maniowach i oni się bronią w straszliwy sposób.

Te wszystkie wypowiedzi artystki pojawiały się równolegle do zdjęć plenerowych, głównie w ujęciach „nieskończonych wędrówek”. Do samego problemu *Zapisu* przechodzi dopiero w momencie wkroczenia do domostw.

Początkiem *Zapisu socjologicznego* jest Podhale. Podhale dlatego, że mieszkam tutaj od lat, znaczy od końca wojny. Jakaśmy uciekali, tośmy się tutaj osadzili, cała rodzina. Poza tym brat fotografował, też bardzo dużo tego Podhala, tysiące tych typów różnych. Jeździliśmy na różne jarmarki itd., 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 niewyrażających. A tutaj nie, tu nawet jeżeli baba jest stara czy chłop jest stary, to ma jednak tak piękne rysy i tak piękną twarz, że zawsze podobają mi się. Więc początkiem było Podhale.

Zofia Rydet: Dzień dobry panu, a pięknie! Cała chatka drewniana. Ślicznie, zrobimy panu tu zdjęcie.

Góral: Ale ja wiem, czy ja się zgodzę na to?

ZR: Pan jest taki ładny, że pan musi się zgodzić.

G: Skąd pani wie, że ja jest taki albo taki? A może ni?

ZR: A siadać, siadać tak ładnie.

G: Ja se muszę papierosa.

ZR: Nie, nie, tak nie chcę. Troszeczkę głowę do góry. Na tym miejscu, tutaj tak, ja ustawię aparat. Już jest gotowy. Ślicznie pan wygląda, jeszcze panu portret zrobię, dobrze, tak od dołu. Klęknę przed panem.

ZR: Klęknę przed panem, pan sobie wyobraża, ja będę klękała przed panem. I zrobię panu portret, taki jest pan śliczny.

ZR: Pan pięknie mówi, właśnie tak prawdziwie po góralsku.

G: Oj trzewiszki mom, butków ni mom

Kup mi staro, bo się gniwom

Ale się nie bójcie pani..

ZR: Ślicznie będzie razem z wszystkimi obrazami. To potem pójdzie do Ojca Św. Do Ojca Świętego pójdzie to...

Kobieta: Dobrze, dobrze, ale większą chusteczkę wezmę na głowę.

ZR: Inną chusteczkę?

K: Inną, inną.

ZR: No to niech sobie pani weźmie inną chusteczkę. A taką piękną chusteczkę pani bierze. To dobrze. Tak, teraz ślicznie, bardzo pięknie. Bardzo ładnie teraz pani wygląda, teraz jest dobrze.

ZR: Teraz dopiero widzę całą chatę razem z tym zegarem, razem z tym wszystkim. Teraz jeszcze, żeby pani siadła, siąść na łóżku. O świetnie, ślicznie to wygląda.

Mam stałą swoją manierę wchodzenia do domu. Polega to na tym, że najpierw pukam. Wydaje mi się, że to bardzo ważne, bo wtedy jest tak, jakbym pytała się o zezwolenie i w tym momencie, jeżeli wchodzę, pierwsze, co robię – podaję rękę. To jest też bardzo ważny moment. Ten człowiek, jak ja mu podam rękę, to

on wie, że jestem jego jakimś przyjacielem i od razu z miejsca patrzę na wnętrze i widzę coś, co mnie w jakiś sposób emocjonuje. To może być kompletny kicz.

Od razu mówię: o jakie to pan ma ładne! Tak.



Ilustr. 57. Kadr z filmu *Nieskończoność dalekich dróg...*, Zofia Rydet podczas realizowania *Zapisu socjologicznego*.

Każdy człowiek lubi, żeby mu powiedzieć, że on jest ładny, czy coś jest ładnego. Ja mówię – ja pani zaraz tu zrobię zdjęcie – nie, nie, bo ja jestem nieubrana... Nie szkodzi... nie szkodzi! To nic, że nieubrana, to takie śliczne. O jakie piękne, gdzie pani to robiła? itd. – zagaduję. A ona nawet nie wie, kiedy bez butów jest, nieubrana ładnie i siada. Ja jej każę całkiem sztywno siedzieć naprzeciwko mnie. By to wyglądało dobrze, by wyglądało jednakowo. Żeby wszyscy byli jednakowi. Oni siedzą tacy niby sztywni bardzo, ale mi się wydaje, że jednak dla nich to jest bardzo ważny moment.

By podsumować ideę *Zapisu*, postanowiłem zastosować pewien chwyt inscenizacyjny. Swój dom-pracownię przemieniłem w dom-chałupę, w której jakiś anonimowy inteligent lub artysta krnąbrnie pozuje przed Zosią.



Inscenizacja była omówiona wcześniej z artystką, i pomyślana była w takim celu, aby zostały przedstawione jej chwytły i argumentacje podporządkowane regule pozowania modela podczas fotografowania *Zapisu*.

Andrzej Różycki: No co, mam się uśmiechnąć, wyprostować?

ZR: Nie, masz siedzieć tak, żebyś sobie zdawał sprawę z tego, że to jest doniosła chwila, że jednak my robimy coś, co zostanie. Mnie nie będzie, ciebie nie będzie, a twoje zdjęcie zostanie. Ja tak przynajmniej wierzę w to... i na całym świecie będą ciebie oglądali. Wśród tych pięknych dekoracji. To jest bardzo ważne, nie uśmiechać mi się, broń Boże, i patrzeć prosto w obiektyw. To jest naprawdę doniosła chwila.

AR: Mam być poważny, tak?

ZR: Poważny, tak, jak najbardziej poważny.

[...]

AR: A co mam z rękoma zrobić?

ZR: Ręce trzymaj tak, jak trzymałeś. Dobrze... Ale czekaj troszeczkę nie, jeszcze bardziej złożyć. Oj, zanadto złożyłeś. Tak tylko razem, razem.

ZR: Żadne uśmiechy, żadne uśmiechy.

AR: W obiektyw mam się patrzeć?

ZR: Tak, w obiektyw.

AR: W ós obiektywu?

ZR: Tak, tak całkiem prosto. Miałeś mało uduchowioną minę, mimo wszystko. Jeszcze powtórzmy jednak. Nas nie będzie i twoje zdjęcie zostanie, chcesz ludziom dać tak właśnie uśmiechnięty niepoważnie, prawdziwy twórca. Tak, teraz jest bardzo dobrze. A może ja ci zrobię dwa portrety? Jeden będzie taki od dołu bardzo poważny i dostojny. Ale tu świeci się flesz, to bardzo niedobrze. Tak, ja muszę, niestety, aż klęknąć przed tobą całkiem na dole, tutaj, tak.

[...]

ZR: Zdajesz sobie sprawę z tego, że to nie jest zabawa, tylko jakaś wielka prawda. Tak. Bardzo dobrze. Co uśmiechasz się głupio, przepraszam, ale żadne uśmiechy, żadne uśmiechy. Musisz sobie zdawać sprawę z tego, że to jest ważna chwila, że zostałeś uwieczniony, że będziesz pokazywany w różnych krajach świata itd.

AR: Ale troszeczkę nie można się uśmiechnąć?

ZR: Nie, żadne uśmiechy, żadne uśmiechy.

AR: Bardzo poważnie?

ZR: Bardzo poważnie, jak najbardziej poważnie, jak najbardziej poważnie. Musisz sobie zdawać z tego sprawę, że ci robię to zdjęcie, które jest nie byle jakim

zdjęciem, że zatrzymuję twoją jaźń po prostu. Jest to coś ważniejszego. Ponieważ patrzysz się na mnie, to ta dusza po prostu tak jakby wychodziła. To jest może złe powiedzenie, ale wiem, że jak ja chodziłam na te kursy, to mi właśnie mówiono, że właściwie to, co w człowieku jest, to się ukazuje przez oczy głównie. Dlatego też patrzę się na ciebie, prawda? I w ten sposób cię zaczarowuję...

W filmie nieustannie wracaliśmy do rozważań nad znaczeniem *Zapisu socjologicznego*. W offach wielokrotnie próbowałam wyciągnąć od Zosi jakąś teoretyczną ramę dla jej projektu, starając się dociec jego istoty.

Początkowo wydawało mi się, że jeżeli robię te wnętrza, to właściwie taką pewną dokumentację tylko robię, a potem... Potem przekonałam się, że jest to właściwie kwestia niemal mojego życia, że to zrobiło się pasją taką, że ja nie mogę o niczym myśleć, tylko właśnie o tym, jak bym tych ludzi fotografowała. [...] Teraz chcę mówić, dlaczego zaczęłam to robić, bo tak sobie myślałam, że właściwie tylko ja jedna im przedłużam życie. Ich już połowy nie ma. Jak teraz chodziłam po Śląsku do tych chat, do domków, to 10-15 domków przeszłam, a z tych wszystkich zaledwie w pięciu jeszcze ludzie żyją. U mnie oni są na fotografii pokazani i w Paryżu, i w Nowym Jorku, i w Kioto, i w Polsce, i oni są w jakiś sposób wciąż jeszcze żywi... Ja mam poczucie takiego jakby wielkiego zadowolenia, że im przedłużam życie. To, co robię, nie ma jednak nic wspólnego z reportażem, to jest ułożony schemat pewnych rzeczy. Może się za dużo powtarzam? Może powinnam zmienić? Nie wiem, nie wiem, czy warto zmienić czy nie? Tyle rzeczy mam jeszcze do zrobienia.

Nieraz jest tak, że ja zrobię tylko parę domów, bo jest tam ciekawie, ktoś zaczyna mi opowiadać historię swojego życia, jego ustosunkowanie się do problemów, to mnie bardzo dużo uczy. Byłam w najbardziej biednej chatce, w Rzeszowskim, w której waliły się kompletnie ściany, deszcz przeciekał, bo akurat padało, światła w ogóle nie było, podłoga tylko taka dawniejsza, lepianka zupełnie bez niczego, babka nie mogła chodzić, tylko tak przesuwała się naokoło, łoże było tylko ze słomą, a ona taka pogodna! Pytam się, jak ona tu żyje, w jaki sposób. – No, są dobrzy ludzie, to od czasu do czasu coś przyniosą, jakoś tak żyję, to nie szkodzi, że tak jest, ale za to, co ja będę miała potem, jak mi Pan Bóg to wynagrodzi. Jaka piękna fotografia! Była tak pogodna i taka miła, mimo tej całej strasznej nędzy. Problem śmierci jest dla mnie bardzo ważny, te stare babki, które wcale się nie boją śmierci, które żyją w największej nędzy i czekają tylko tego momentu, kiedy przejdą, i twierdzą, że za to ciężkie życie, które miały, będą nagrodzone w przyszłości.



Ilustr. 58. Kadr z filmu Andrzeja Różyckiego *Nieskończoność dalekich dróg...*, Andrzej Różycki pozujący do zdjęcia Zofii Rydet na tle ściany swojego mieszkania/pracowni.

Do tej pory właściwie nigdy nie zrobiłam wielkiej wystawy *Zapisu socjologicznego*. [...] I to się zrobiło dobrze, bo dzięki temu przedłużyło mi się, zebrałam więcej materiału, zaczęło mi się to poszerzać, bo tam są nie tylko ludzie, ale cała masa jeszcze innej dokumentacji. Po pierwsze, robię domy na zewnątrz, robię cały szereg szczegółów w takich domach... Wiesz, niektóre rzeczy są kapitalne, śmieszne itp., ale to wszystko mówi o człowieku. Sprzęty, wszystkie rzeczy, które go otaczają, mówią o nim, o jego charakterze w jakimś sensie.

Udało mi się wyciągnąć od Zosi również kilka myśli o jej wczesnym życiu:

Dzieciństwo moje było bardzo piękne, bardzo dobre. Ojciec był bogaty, mieliśmy wszystko, co trzeba było, matka nie pracowała, służby było dużo. A potem zaczęła się cała tragedia, prawda, więc... te... pierwsze drogi są takie proste, autostrady ładne, gładkie itd. Nie ma żadnych krzyży, nie ma nic. A dopiero potem zaczyna się wojna, zaczyna się pierwszy krzyż wielki, zaczynają się wyżłobienia różnego rodzaju. I szukałam różnych takich właśnie... na drodze znaków, które

by mi coś mówiły. Zgubionego jakiegoś buta, który coś mi mówił. To były dwa lata... dwa lata pracy zasadniczo nieskończonych takich dróg. A potem byty te... te znaki, które były dla mnie trudne, bo nie wiedziałam, jak... jak te znaki pokazać. Bo to mało, że są drogi życiowe, ale każdy z nas ma różnego rodzaju znaki, to jest i religia, i pewne dawne przyzwyczajenia czy może nawet pozostałości rodzinne jakieś..., które kierują naszym życiem... Te drogi... te znaki chciałam robić... bo one były z jednej strony odczytywane, a równocześnie, żeby było coś takiego... tajemniczego. Jest znak, ale nie wiadomo właściwie jaki, jaki ten znak, dokąd to życie ma iść. Ja w swojej nieskończoności dróg do tego doszłam, że do śmierci... już jak jest ta śmierć, te drzewa mijają, już wchodzisz w ten niebyt. I nagle ukazuje się między tymi drzewami maleńkie światełko jasne. To jasne światełko się zaczyna rozszerzać, na samym końcu jest głowa Chrystusa. To tak powinno być, jeżeli się wierzy w coś, a wydaje mi się, że tylko wiara pomaga, żeby człowiek się zupełnie nie zapadł. Ona w najcięższych chwilach jest bardzo potrzebna, ogromnie potrzebna jest. Wydaje mi się, że o tym się rozmawia i dopiero wtedy, kiedy się jest naprawdę przy końcu życia. Ponieważ ja już, jestem przy tym końcu życia, to jest to bardzo ciężkie, powiedzenie drugiemu człowiekowi, jak to jest, kiedy się kończy to życie... jak krótkie jest to życie. [...] Trzeba myśleć, żeby nie stracić niepotrzebnie czasu, który ucieka niemiłosiernie. Ja już jestem przy tej drugiej stronie życia... Człowiek powinien wiedzieć o tym, że ma życie ograniczone. Wobec tego musi się liczyć z każdą godziną, z każdym dniem, bo każdy dzień stracony jest właściwie bezcenny. Ja teraz, jak mam taki dzień stracony, jak siedzę, jak nic nie robię, to mam bardzo silne poczucie tych niewielu dni, które są przede mną.

## Z ARCHIWUM WFO

Refleksja nad filmem skłoniła Karola Józwiaka do kwerendy w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych. Tam spotkaliśmy się z dużą życzliwością i profesjonalizmem w dysponowaniu archiwalnymi materiałami. Dzięki wsparciu pracującego tam Jakuba Krakowiaka dotarliśmy doteczki produkcyjnej filmu<sup>10</sup>. Karol Józwiak uznał, że jest to ciekawy dokument historyczny, warty przytoczenia w tej książce. Poniżej publikujemy skany oryginalnych stron z treatmentu (rękopis) i ze szkicu scenariusza filmu (maszynopis), napisanych przeze mnie w 1989 roku.

---

10 Teczka produkcyjna filmu *Nieskończoność dalekich dróg*. Podłuchana i podpatrzona Zofia Rydet. A.D. 1989, z archiwum Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.

## NIESKONOWOŚĆ DALEKICH DRÓG ZOFII RYDET

Gdybyśmy pytali jakiegokolwiek krytyka sztuki (fotografii) o najbardziej interesującego i najważniejszego fotografa ostatnich lat w Polsce, bez wahania i bez wątpliwości wymieniliby Zofię Rydet.

Była ona w latach 60-70 niewiarygodnie bogata w inne namisła fotografików, Group, całe stępla i artystyczne twórcze warne dla fotografii artystycznej, z którymi współpracowała by dalej - ten ciągły w gwałtownym kierunku fotografii. Długo też - jak bezapelacyjnie Pierwszą Damską fotografię, "Pierwszą Kawaną", w wplecha na jej własności, precyzji, konsekwencji, trafności i waga uszczelnia रही 'idei', kulturalnym i artystycznym drogą i intelektualnym powołaniem.

A te jej fotografie, te statki, we statkach jej!! - dozwolają jej wyodrębnić wino. Długo fotografii i innych kawałkami twórczymi etapami, wielkimi i małymi epokami, nawiązaniem filozoficznym, bogactwem artystycznym, znanym Zofii Rydet kawałkami w głąb, doznających i uogólniających. Brama wstępu waga problematki, problematki, wzniesienia.

Tematy podejmowane są zawsze gatunkowo dużym rangą i starością, bezwzględnie drogą, statkiem w rytmie ubawienia, ubawienia w obcowaniu, ubawienia samą stawa...

Zofia Rydet, co jest oczywiście jest rozumiana nie w myślnym <sup>fotografii</sup> ~~myślnym~~ epizodach, ~~of~~ dodaniem jednakże jest rozumiana od 10 lat na wielkoniem i innych awangardowych. Jak w podsumowaniu!! Już wnikliwym trybem wnikliwym i innych, wyjątkiem i innych pyzoidów, bydlęci ordery i potkami, automatycznie podsumowaniem rangę i innych.

## Koncepty filmu:

1. Wątko przypominające, że fotografie o którejś z osób  
i "ratywnym ujęciu" na fotografię - filmowy.  
Użycie Rydeta fotografuje jako bardzo filmowy  
charakter. W mniemaniu wspaniale, że razem  
namyślnie o obiekcie filmu i gdy w: ten ujęty  
(o Broni, jakże trudno znaleźć się ta amplituda  
na lat) to razem by jeszcze radurwać filmy.
2. Układający myślenie przed kontrast.  
Jest tymi i innymi sprawami i ogólnym duki z jej  
filmowy portret - na pierwszy rzut oka | z jego  
prezencją (za sprzeciwem) wydawać by się mogło  
że jest to skromne i szlachetne, ~~konkretnie~~ niedość  
stwierdzenia, ponieważ jest w dobie kłopotliwych  
filmów.
3. Układający układy solentowy filmu, realizacja  
na dalszym etapie "w wielokrotności" - "raport rozbieżny"  
(który jest ujętym ujęciem etnograficznym, że  
używa ujęcia ujęcia "reportażu moralnego")  
jaki i dalej realizowane "raporty" które p. Józef Kłopotow  
ujęcia "obecność" - ze względu na istnienie podobnie  
papieru "Jan Paweł" w nich nie kładzie jakichś domów.  
Układający styl pracy artysty, jej charakterystyczny  
używa nawiązanie kontaktów z innymi ludźmi,  
którzy niekiedy i dają jej przystęp do jej propozycji.  
| na zettu wjeżdża do obcych domów z propozycją fotografowania  
ludzi i ~~używa~~ ujęcia i ~~używa~~ ujęcia i ~~używa~~ ujęcia i ~~używa~~ ujęcia  
i z odwołaniem !!)



Szkic scenariusza filmu :

Zofia Rydet

autor : Andrzej Różycki



" Nie lubię pisać o sobie : wolę by o moim credo artystycznym mówiły raczej moje prace . Mogę tylko powiedzieć , że fotografia to moja miłość , opętanie , fascynacja i obsesja . Fotografia jest moją pracą i moim wypoczynkiem , zabiera każdą myśl , ale też daje siły do życia . I może jeszcze jedno : chcę i muszę mieć zwykłego odbiorcę , nie krytyka oficjalnego , a zwykłego odbiorcę , któremu mogę przekazać moje myśli i przeżycia ... " To są słowa Zosi Rydet wypowiedziane w 1976 r. Mam pełną podstawę twierdzić ( dzięki częstym kontaktom osobistym ) , że ta pasja , jej całkowite zaprzeczenie się sztuce fotografii narasta , potęguje się ; same prace stają się doskonalsze . Dziś dochodzi świadomość artystki , że nieubłagalnie zbliża się kres życia . Trzeba się spieszyć , nie ma jednak czasu realizować błahych rzeczy , weryfikuje swoje prace i plany wystawowe ( i miejsca wystawowe ) , projekty wydawnicze do spraw najważniejszych , tematy i motywy fotograficzne dotyczą spraw " ostatecznych " , naznaczonych piętnem śmierci .

Muszę sięgnąć do prywatnych , intymnych zwierzeń artystki , o których tu mówię bo sądzę , że artystka powtórzy przed kamerą .

Zosia Rydet obsesyjnie lecz jednocześnie teoretycznie i planowo , wszystko co robi , tworzy z myślą o śmierci i wieczności . Studiuje wszystkie możliwe symbole i metafory które mogą być pomocne do zbudowania cyklu fotograficznego " balsamującego czas " , w obliczu nieuchronnej śmierci . Mało , która dziedzina sztuki jak fotografia nadaje się do zatrzymywania czasu i o tym długo i namiętnie może mówić bohaterka tego filmu .

Film poprzez szczerość i naturalną otwartość artystki , nie bojącej się wyjawiać najintymniejszych i najdramatyczniejszych rozważań i rozmyślań o życiu i śmierci ma szansę uzyskać dużą wagę intelektualno-filozoficzną z jednoczesnym podkreśleniem wielkiej i odważnej osobowości twórczej . Stawiam na pełną otwartość zwierzeń z zakresu

twórczości i odważnego zmagania się z nadchodzącą śmiercią . Będzie to główny motyw filmu , w warstwie słownej , od pierwszych kadrów , od pierwszych słów . Warstwa słowna filmu , ze względu na wagę podnoszonych spraw , będzie miała niebagatelne znaczenie . Mocniejszą wymowę z pewnością uzyska się w momencie przeprowadzania większej ilości 100 % ujęć filmowych . W związku z tym potrzebna będzie taka kamera 2-3 krotnie po kilka dni .

Wydaje się , iż gdy zachodzi możliwość wysłuchania osoby " wiekowej " ( ma lat 75 ) a więc " w ostatnich dniach swego życia " , wysłuchaniu jak wyzywająco można spoglądać na zbliżającą się śmierć , to te zwierzenia automatycznie odsuwają jako mniej ważne wszystkie inne motywy rozmów . Chcę się skoncentrować na jej jasnych , klarownych i świadomych działaniach , definjowaniu jej poglądów artystycznych , organizowaniu teorii fotografii , która potrafi zatrzymać czas i utwalić przemijanie . Chcę ukazać Zofię Rydet w całej godności i odwadze jakiej przychodzi intelektuanie i twórczo stawiać czoło w obliczu starości kruszącej możliwości fizyczne człowieka jak i naddciągającej nieubłagalnie śmierci .

W wypowiedziach Zosi Rydet nawet tych dawniejszych , pojawiają najczęściej sformułowania z kręgu rozważań o sprawach " ostatecznych " . " Fotograf był jakby magiem , mającym możliwość zatrzymywania czasu i pokonania widma śmierci i zapomnienia ! " I dalej , z tego samego artykułu <sup>wywiadu</sup> ( projekt " nr 2 , 1979r ) , chętnie przytacza za Andre Bazin'em " Utrwalić sztucznie wygląd istoty ludzkiej - to znaczy wy-wać ją rzece przemijania i załadować na okręt życia . "

Tak więc , kończąc o problemach natury słownej i dźwiękowej filmu , o zawartość wypowiedzi i wagę głoszonych prawd jestem spokojny . Artystka niezmiernie chętnie wypowiada się , gdy spostrzga , że ją ~~bard~~ bardzo uważnie się słucha i szanuje poglądy . Sprzyjającą sytuacją jest to , że doskonale rozumie również wartości i rangę filmu .

Wszystko to nie znaczy , iż Zosię Rydet nie stać na uśmiech , żart czy też właściwy dystans do siebie , sztuki i świata . Będę cały czas uważać by nie wpaść w pompatyczny czy też spiżowy ton !!

Teraz więcej o obrazie , o zasadzie i konstrukcji filmu .

Sama bohaterka , w swej fizycznej posturze przedstawia się nie najlepiej. Muszę dokonać krótkiego opisu zewnętrznego : Jest to staruszka wyschnięta skurczona i głęboko pochylona , głowę podnosić może tylko bokiem , gdyż skostniały pochył kręgosłupa tworzy garb nie do wyprostowania . Wydawać by się mogło , że w tej sytuacji z trudem się porusza , a nie znając głosu ( klarowności i emocyjtemu towarzyszącemu ) ma się wrażenie , że toczy ją w pełni skleroza a dom opuszcza z konieczności lub zgucenia się.

Nic bardziej zwodniczego!! ( o czym pisałem wyżej ).

Na tym opieram się pierwszej części filmu . Chcę w pierwszej sekwencji przedstawić ją bez głosu , ukazując jej sylwetkę , profil, ogląd z wszystkich stron , wrażenie będzie nie wątpliwe jednoznaczne ( takie jakie narzuca nam znajomość starości:bezradność, bezsilność i zagubienie). Tak , zagubienie . Element zagubienia spotęguję dodatkowo , izolując ją od innych ludzi , gdyż pokażę bohaterkę samotną na kilku rozstajach i w perspektywach bocznych , pustawych dróg . Artystka szukając właściwego miejsca , punktu z którego chce sfotografować drogę , może wyglądać na trwożliwą starszą osobę bojącą się by nie najechał na nią nagle samochód . Potem nastąpiłaby seria sugestywnych zdjęć Zofii Rydet z cyklu " Nieskończoność dalekich dróg " . Idealnie na tye tych zdjęć wkomponują się napisy czołowe . Zdjęcia tego motywu " bronią się same " .

Następną czy jedną z dalszych sekwencji będzie motyw organizowania i realizowania zdjęć z ludzmi , do cyklu " Zapisy socjologiczne " . Pokażę artystkę , w kilku działaniach , w kilku domach przypadkowych i nawiązującą nieomal natychmiast kontakt psychiczny , potrzebny do zrealizowania zajęcia według jej żelaznej koncepcji. Ta sekwencja ma pokazać witalność artystki i manifestację jej charyzmatycznych

możliwości , gdzie zawsze znajduje zrozumienie u obcych ludzi.

Po tej sekwencji można pokazać Zosię Rydet , gdy " pokusi się " na intymne zwierzenia i zdradza swe plany .. Nie chciałbym teraz w szkicu scenariusza wyobrażać i tym samym prezentować miejsca , w których ma się pojawić artystka . Wiem natomiast , że będę ją pokazywał zwierającą się i ujawniającą własne przemyślenia w takich sytuacjach gdy wykonuje jakąś pracę czy czynność , pośrednio bądź bezpośrednio związaną z fotografią . Mogły by to być przeglądy negatywów , praca w ciemni , plankowanie , przycinanie zdjęć itd.. Praca i referowanie myśli , koniecznie w ujęciach 100% nieustanna konfrontacja zewnętrznego obrazu starości z młodzieńczą witalnością poglądów , planów i marzeń . Cel ukazywania artystki nieustannie w pracy chyba dosyć przejrzysty .

w filmie będę prezentował zdjęcia i cykle ostatnie , zdjęcia naznaczone piętnem przemijania , mające ogromną moc metafizyczną , ( o czym była mowa wcześniej )

Dla ukazania zdjęć wcześniejszych i pełniejszego wybrzmienia rozważań o śmierci , przemijaniu i szansie sztuki fotograficznej czynionej przez artystkę walczącą z " widmem śmierci i zapomnienia " , proponuję dużą sekwencję końcową rozgrywającą się w olbrzymiej metaforycznej ciemni . Ciemność, ciemnia opócz możliwości operowania pogłębienia wieloznaczności słowa i obrazu , dla fotografów ma elementarną funkcję , dzięki nie może zaistnieć fotogram . Olbrzymią halę zdjęciową zamieniamy w ciemnię w której znajduje się wystawa najsłynniejszych , najlepszych prac Zofii Rydet . Zdjęcia wiszą w układzie labiryntu , ciemnia tymbardziej zakłóca właściwą możliwość rozszyfrowania drogi przez widza . Ciemni i labiryntu , ( najklasycniejszego symbolu śmierci ! ) bohaterka nie opuści do końca filmu Wierzę iż w tej ciemni , zrodzą się najintymniejsze , najwartościowsze myśli artystki powołane na okazję filmu , gdy będzie wykonywała taniec błądzenie w ciemności labiryntu wokół swego dorobku...

Proponuję czarno- białą technikę zdjęć filmowych .

## WYSTAWOWE LOSY ZAPISU

Podjąłem się realizacji filmu z pełnym przekonaniem, że *Zapis socjologiczny* jest jednym z najważniejszych i najdonioślejszych osiągnięć w polskiej fotografii. Jednocześnie ze smutkiem i zdziwieniem obserwowałem, jak owo totalne przedsięwzięcie fotograficzne pozostawało chyba niedocenione i niezrozumiałe. Zadziwiające jest, jak niewiele odbyło się wystaw i prezentacji *Zapisu* oraz że nie powstała poważna publikacja w formie książki fotograficznej. Zosia wspominała, że starała się o takie wydanie *Zapisu*:

zrobiłam makietę, wszystko miałam już gotowe. W 1979 roku było to już nawet w redakcji w Ludowej Spółdzielni Wydawniczej. Wzięli, bo niby im się to podobało, dość długo trzymali, ale potem oddali i powiedzieli: Wie pani co, gdyby pani już nie żyła, to by było dobrze, ale tak, to na razie nie możemy tego wydrukować, gdyby pani to zrobiła w inny sposób, nie taką biedę<sup>11</sup>.

Warto powiedzieć, w jakich trudnych warunkach politycznych Zosia realizowała ten cykl: część pracy przypadała na okres stanu wojennego. W okresie tych niepokojów i nieufności chodziła od drzwi do drzwi, ten czas musiał być trudny dla kogoś chodzącego z aparatem po obcych terenach. Sama zresztą głęboko przeżywała ten tragiczny epizod polityczny, bowiem gdy nadarzyła się wyczekiwana okazja wielkiej wystawy *Zapisu*, ostentacyjnie odrzuciła tę propozycję, o czym mówiła w moim filmie:

Do tej pory właściwie nigdy nie zrobiłam wielkiej wystawy *Zapisu socjologicznego*. Miałam ją robić w 81 roku, miałam mieć na to Zachętę, ale ponieważ wyskoczyła cała nasza wojna, powiedziałam, że dziękuję bardzo, ale niestety nie mogę zrobić tej wystawy, i odmówiłam. I to się zrobiło dobrze, bo dzięki temu przedłużyło mi się, zebrałam więcej materiału, zaczęło mi się to poszerzać [...]<sup>12</sup>.

Właściwie jedyna duża wystawa za życia artystki odbyła się w Łodzi, w Galerii FF w połowie 1990 roku. Swoją drogą na tej wystawie odbyła się premiera mojego filmu o Zosi. W tekście zamieszczonym w katalogu z wystawy Urszula Czartoryska śmiało stwierdziła, że Zofia Rydet zajmuje wyjątkowe

<sup>11</sup> Zofia Rydet o „Zapisie socjologicznym”, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3-4, s. 197.

<sup>12</sup> Film *Nieskończoność dalekich dróg...*

miejsce w fotografii europejskiej<sup>13</sup>. Mało kto wie, że Urszula Czartoryska sama planowała dużą wystawę monograficzną Zofii Rydet w Muzeum Sztuki w Łodzi jeszcze za życia artystki, w połowie lat 90. Wtedy to ja wraz z Jolantą Ciesielską zostaliśmy poproszeni o jej przygotowanie. Poczułem się w istocie namaszczony do pracy nad dorobkiem Zosi. Urszula Czartoryska chyba bardzo doceniła mój film, który sprawił, że byłem odbierany jak specjalista od twórczości Zofii Rydet. Wtedy to w pewien sposób z filmowca stałem się kuratorem sztuki. Zosia już od dwóch lat leżała w łóżku w domu w Gliwicach, i większość prac została przeniesiona do domu w Rabce. Zdążyliśmy odbyć tam kilka kwerend. Nieszczęśliwy zbieg okoliczności sprawił, że w między czasie umarła najpierw Zofia Rydet, a kilka miesięcy później Urszula Czartoryska, i pierwotnie pomyślana wystawa stała się pierwszą pośmiertną prezentacją twórczości Rydet. W wyniku reorganizacji muzeum, Krzysztof Jurecki został kierownikiem działu fotografii i w naturalny sposób przejął pracę nad wystawą, przygotowując również cenny katalog skomponowany z tekstów osób jej bliskich, będący do dziś nieocenionym źródłem wielu wiadomości o artystce.

Moja urwana praca nad wystawą dla Muzeum Sztuki nie poszła jednak na marne. Kilka dni spędzonych w Rabce dały mi sposobność zajęcia się materiałem uporządkowanym jeszcze przez artystkę. Praca ta zaprocentowała dekadę później, gdy padł pomysł zrealizowania dużej wystawy w ramach Miesiąca Fotografii w Krakowie w 2008 roku. Swoją drogą zadziwiające jest, że od pierwszej pośmiertnej wystawy przez niemal dekadę nikt nie pochylił się nad *Zapisesem*, który jest jednym z najważniejszych dzieł w historii fotografii nie tylko polskiej, ale i światowej. Zadaję sobie pytanie, na ile problem tej pracy był zbyt trudny i karkołomny dla ówczesnych krytyków, galerników i muzealników...

Do krakowskiej wystawy *Zapisu* zostałem poniekąd w naturalny sposób wytypowany jako kurator. Z tą inicjatywą wyszedł Piotr Lelek, który był siłą sprawczą tej inicjatywy. Razem z nim i Marią Augustyńską przystąpiliśmy do dziewiczej pracy przedzierania się przez setki, a może i tysiące fotografii *Zapisu*. W tym miejscu odnotować należy nieocenioną rolę Marii Augustyńskiej, dzięki której znaczna część dorobku Zosi ocalała.

To ona najpierw zadbała o niewyrzucanie prac z domu po zmarłej Zosi, przewoziła je samochodem najpierw z Gliwic do Rabki, później z Rabki do Krakowa, przetrzymywała je w magazynach kierowanego przez siebie muzeum, w kolejnych mieszkaniach. To w końcu ona stanowiła nieocenioną pomoc przy

13 U. Czartoryska, bez tytułu, [w:] *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, Łódź 1990, bn.

przygotowywaniu ostatecznego kształtu wystawy krakowskiej. Na tej wystawie pokazanych było niemal dwieście prac, co czyniło ją największą dotychczasową prezentacją *Zapisu*. Wiedza nabyta w długich rozmowach z Zosią podczas realizacji filmu rezonowała w jej przygotowaniu i napisaniu wstępu do niej. Poniżej przytaczam fragmenty mojego tekstu kuratorskiego z tamtej wystawy.



Ilustr. 59. Kadr z filmu *Nieskończoność dalekich dróg...*, Zofia Rydet z Zofią Augustyńską-Martyniak, obecną spadkobierczynią artystki i wiceprezes Fundacji im. Zofii Rydet.

### **Pierwsza pośmiertna wystawa *Zapisu socjologicznego*<sup>14</sup>**

Zosia to fenomen fotograficzny. Piszę fenomen – na wszelki wypadek sprawdzam w słowniku i wszystko się zgadza: „Zjawisko rzadkie, niezwykle, [...] osobliwość, osoba niezwykła, wyjątkowa”. Czy w Polsce dziś wystarczająco znana? Przy braku publikacji historycznych, wnikania w historię polskiej fotografii, to raczej wątpliwe. Nie muszę dodawać, że w Europie i na świecie ma również zbyt

<sup>14</sup> Fragment eseju kuratorskiego Andrzeja Różyckiego: *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, [w:] W. Nowicki (red.), *Miesiąc fotografii w Krakowie*, katalog festiwalu, Kraków 2008, s. 67–79.

małą popularność, choć jej prace znajdziemy w muzeach w Moskwie, Nowym Jorku, Paryżu czy w japońskim Kioto. To, że nie jest znana na taką miarę na jaką zasługuje to nie jest wina jakości, czy wielkości artystki, tylko czasów w jakich przyszło jej działać. Była wielką artystką i odkrywczą w dziedzinie fotografii na dużą skalę. Jednak dziś coraz częściej zapomina się o pojęciu „żelaznej kurtyny”. To określenie nie jest zwrotem retorycznym, wyłącznie ograniczonym do sfery politycznej. W kulturze i sztuce tworzyła granice obszaru nieomal pełnego zapomnienia i wykluczenia. Obserwatorzy i krytycy historii sztuki zachodu od zakończenia drugiej wojny światowej odwykli obserwować bacznie to co się działo w tak zwanych krajach obozu socjalistycznego. Tworzyły się specyficzne pustynie działań twórczych, ziemi wręcz jałowej. Czy to oskarżenie? Owszem tak. Weryfikacje następują tu i ówdzie, jednak na radykalne zrekonstruowanie historii fotografii na razie się nie zanoszą. Cierpi na tym Zosia Rydet z wielkością *Zapisu socjologicznego*. Obecna wystawa to próba nobilitacji jej wielkości. [...]

Pasja fotografowania oraz wyłącznie jej własne projekty i plany uodporniły ją tak dalece, że nie ulegała modzie i była wierna tylko własnej intuicji. Używając nowomowy pozostawała wiecznym singlem, nawet w życiu osobistym.

Debiutowała fotograficznie amatorsko, traktując fotografie bardzo prywatnie jeszcze przed wojną. Były to sentymentalne obrazki przedstawiające pejzaże i portrety z okolic Stanisławowa (swojego miejsca urodzenia). Była pod urokiem zdjęć starszego brata Tadeusza, który traktował fotografię znacznie poważniej, choćby biorąc pod uwagę jego realizacje większych formatów. Wojna przekreśliła wszystko. [...]

Ważniejszą refleksją jest to, że gdy podejmuje cykle *Zapisu* s. co jest jej osiągnięciem życia wg większości znawców, to ma lat 67 – co musi budzić zachwyty! Oczywiście z czasem okaże się, że będzie to jej program na kilkanaście lat (1978–1991). Jest to zajęcie pracochłonne, z czasem obejmujące 20 województw w Polsce. Wszystko to się odbyło w czasie i kontekście takiej sytuacji twórczej, gdzie artystka święciła triumfy w sztuce montażu fotograficznego, nie mając sobie równych (np. cykle „Świat uczuć i wyobraźni”).

### *Ocena pracy twórczej*

Tekst jest osobisty, jednakowoż ocenę pracy twórczej staram się wyważyć obiektywnie. Zosia Rydet jest jednym z najwybitniejszych twórców fotografików w Polsce i na świecie. Przyznaję – fotografików polskich stawiam wysoko, dzięki m.in. dokonaniom Zosi. W obszarze unowocześniania języka i form



wypowiedzi fotografii Rydet zrobiła wiele, najczęściej prekursorsko. Największy i najdojrzalszy jest cykl *Zapis socjologiczny*.

Może rodzić się pytanie szczególnie dla młodego adepta fotografii, nie znającego z bezpośredniego kontaktu twórczości Zofii Rydet, skąd ta moja wielka afirmacja i ocena tak wysoka jej prac i dokonań?

Zdjęcia Zosi są często niezbyt doskonałe technicznie (pamiętajmy, że materiały fotograficzne były marnej jakości – złe negatywy i pozytywy). Emocjonalny wyraz jest jednak ważniejszy niż jakość techniczna. Niektórzy twierdzą, że to zbliża jej twórczość do sztuki naiwnej, czy prymitywnej, gdzie szczerłość jest najważniejsza. [...]

Tam, gdzie fotografujący stawia sobie za główny cel obserwację i rejestrację człowieka Zosia nie ma sobie równych w całym polskim świecie fotograficznym. Zosia powiedziała: „wszystkie rzeczy jakie zrobiłam są opowieściami o człowieku”.

Polska historia fotografii domaga się weryfikacji i to weryfikacji bardzo poważnej. Zosia Rydet w każdej konfiguracji zawsze będzie zajmować miejsce szczególne. Winna być o niej mowa kiedy mówimy o latach 60., jak i w dalszych dekadach. Jeszcze za życia stała się legendą. Mit w jej przypadku zgadzał się z realiami i faktami artystycznymi. Była tytanem pracy. Rozsadzała ją wyobraźnia. Wystawiała dużo indywidualnie i uczestniczyła w najważniejszych wystawach zbiorowych od lat 60-tych po 90-te. Profile i idee wystaw były jednak zadziwiająco różne. Począwszy od programów awangardowych, poprzez dokumentalne do socjologicznych. Mieściła się w tych swoich programach, bo miała wielką skalę i rozpiętość pomysłów twórczych. Bardzo często w swoich indywidualnych wystawach, nawet z tych lat późniejszych, pokazywała swoje zdjęcia fotomontażowe z wcześniejszego okresu i te ostatnie jak najbardziej dokumentalne. Nie należy się dziwić kuratorom, komisarzom i organizatorom tych wystaw, że każdy chciał ją mieć w swoich progach salonów i galerii. Nie można się dziwić samej artystce – była zaborcza i niespożyta – chciała być wszędzie, gdzie dawano hasło do pokazania ciekawej fotografii. [...]

#### *Zofia Rydet o swojej twórczości*

Początkowym moim założeniem było: ważniejsze są przedmioty, wnętrze, człowiek jest tylko elementem określającym to wnętrze. Ma być statyczny jakby sam był przedmiotem. Wobec tego musi siedzieć na wprost aparatu i patrzeć w obiektyw; zdjęcia będą robione zawsze z tego samego punktu

widzenia. Bo przecież miał to być jak najbardziej prosty, obiektywny zapis zastajej rzeczywistości robiony z chłodnym dystansem.

A tymczasem już w czasie pracy zobaczyłam, że to jednak nabiera zupełnie innych rumieńców, że ten zwykły dokument staje się w moich oczach jakąś **wielką prawdą ludzkiego losu**, że nie potrafię zachować tego chłodnego dystansu, wręcz przeciwnie, że to angażuje mnie bardziej niż wszystko, co do tej pory robiłam, że staje się to jakby nową miłością i pasją, przynoszącą nowe perspektywy i siły. [...] I to stało się niemal narkotykiem. Chodząc całe dni po wsiach i miastach, wchodząc do domów i spotykając się z tak różnymi ludźmi, zapomniałam, że mam ciężki aparat, że boli mnie kręgosłup, że ciężko chodzić mi tak cały dzień. Te spotkania z ludźmi wciąż nowe i tak bardzo ciekawe dodawały siły. Przy tym uczyły mnie nowej filozofii, nowego wartościowania, stosunku do najbardziej istotnych spraw życia i śmierci. Zrobiłam przeszło 30 000 zdjęć w 20 województwach, przede wszystkim wieś, której obraz zmienia się z olbrzymią szybkością każdego roku, giną stare chaty kryte słomą, giną małe domki drewniane charakterystyczne dla różnych regionów. Giną stare wnętrza chat z rzędami świętych obrazków. [...] Ta dokumentacja prawdy współczesnego człowieka, jego egzystencji, pokazuje przemiany społeczne, przemiany w sposobie myślenia i odczuwania estetycznego i w sposobie konsumpcji. Widać to najbardziej przy zestawieniu wieś – miasto. Tu też jest całe bogactwo różnic urzędnik – rzemieślnik, naukowiec – artysta. Każdy nieomal dom jest dla mnie obrazem człowieka. [...]. Dom jest zwierciadłem osoby, do której należy, jest również odbiciem społeczeństwa, cywilizacji, kultury, w której powstał. Dom żyje życzeniem swego twórcy, który w nim mieszka. Dom jest tak przesiąknięty charakterem swego pana, że w rezultacie dom i jego pan to jedno. Każdy ma charakterystyczne tylko dla niego cechy. Człowiek instynktownie i podświadomie dopasowuje dom do siebie<sup>5</sup>.

### *Bohaterowie zdjęć*

Od początku swojej twórczości Zosia za bohaterów swoich zdjęć wybierała osoby przypadkowe, bezimiennie, człowieka zwykłego i skromnego, głównie ludzi wsi i prowincji (z początku notowała nazwiska, a później już nie). Mimo to z tych zdjęć i zapisów emanuje wiedza uniwersalna, wielkość człowieczeństwa. Całość dzieła w swoim ogromnym zbiorze nabiera monumentalnych cech. Ta wielkość, skala, pomnikowość tego działania artystycznego potrafi dotrzeć

---

15 Z. Rydet, *O swojej twórczości*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, Łódź 1999, s. 35–36.

do odbiorców każdej szerokości geograficznej (np. USA czy Japonia). Stąd tak niezmiernie ważne staje się, by te transcendentne prawdy o człowieku, zrealizowane w tak trafnym i lakonicznym przekazie, można i powinno się przypomnieć polskiemu odbiorcy.

Miała zamiar wydać album, jednak realia polityczne PRL-u nie sprzyjały takim wydawnictwom. Ówczesne władze nie dopuszczały do pokazywania skrajnej biedy, a w jej pracach często widać starych ludzi wsi w ich wstrząsająco biednych domostwach. Zawsze bowiem wzruszały ją losy prostych ludzi. Potem nosiła się z zamiarem wielkiej wystawy w Zachęcie, ale był to rok 1981 i Zosia odmówiła z wiadomych powodów.

*Zapis* – to dzieło jak się powiedziało monumentalne i pomnikowe, którego z niczym nie da się porównać w powojennej fotografii. Idąc za głosem historyka fotografii Adama Soboty:

Dzieło Zosi Rydet, zwłaszcza jej *Zapis socjologiczny* można zasadnie porównać z wcześniejszą o pół wieku realizacją J. Bułhaka nazwaną „Fotografią ojczystą”. Są to dwie największe indywidualne programowe realizacje fotografii polskiej tego stulecia. Różnice między nimi są znaczne. J. Bułhak fotografował przede wszystkim pejzaże i obiekty architektury, będące wybitnymi reprezentantami różnych narodowych „typów”, i posługiwał się doskonale dopracowaną piktorialną formą, natomiast specjalnością Z.R. był człowiek, a forma jej prac bardzo odbiegała od ideałów Bułhaka. Ni mniej jednak to właśnie Z.R. najlepiej zrealizowała wysunięty przez J. Bułhaka postulat połączenia krajoznawstwa z kracjonizmem i „fotografowania sercem”<sup>16</sup>.

### *Metoda pracy*

Myli się ten kto myśli, że wejście do domu, czy do prostej wiejskiej chałupy ot tak sobie, a tym bardziej jeszcze zaingerowanie (bo za taką operację uważam fotografowanie ludzi i ich wnętrza) to zwykła formalność. Najlepiej o tym wiedzą studenci etnologii i antropologii z ankietami do swoich prac i badań naukowych. Operacja przekonania do siebie i zabieg wejścia do obcego domu to dosyć skomplikowany proces psychologiczny. Dzisiaj po wielu doświadczeniach głównie tv-medialnych (o napadach, kradzieżach, zabójstwach itd.) wejście i możliwość sfotografowania graniczy z cudem. Zosia nad sposobem jak dotrzeć do człowieka, czyli ingerencji w cudze wnętrza, w cudze domostwo, pracowała latami. [...]

16 A. Sobota, *Zapisy Zofii Rydet*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911-1997). Fotografie*, Łódź 1999, s. 8.

Początkowo cały czas skupiała swoją uwagę na umiejętności obserwowania ludzi starszych przed domem. Potem opracowała swoją metodę wchodzenia do domu:

Najpierw pukam. Wydaje mi się to bardzo ważne, bo wtedy jest tak, jakbym pytała o zezwolenie i w tym momencie jeżeli wchodzę, pierwsze, co robię – podaje rękę. To jest bardzo ważny moment. Ten człowiek, jak mu podam rękę, to on wie, że jestem jego jakimś przyjacielem i od razu z miejsca patrzę na wnętrze i widzę coś, co mnie w jakiś sposób emocjonuje<sup>17</sup>.

Dalej była perswazja, namawianie. Potrafiła prostym zdaniem: „O jak u pani ładnie” dać swoiste świadectwo o godności tych ludzi. Budziła zaufanie. Wszyscy sadzani byli w jednakowej pozie (utrzymywała pewien dystans do modela) na tle wybranej ściany, bo charakteryzowała ludzi poprzez ich rzeczy.

Próba wejścia i fotografowania obcych wewnątrz raz i drugi, trzeci... dziesiąty – zakończona niepowodzeniem – to klęska! Wejście setki razy do wewnątrz i portrety ludzkie pełne ufności i pogody – to chyba jeden wielki sukces.

Coraz bardziej dochodzę do wniosku po 30 latach obserwacji życia, czy funkcjonowania *Zapisu socjologicznego*, że do zrozumienia tego *Zapisu* trzeba w jakiś sposób dorosnąć. To nie jest zwykły reportaż. To zrozumienie, to pozorne zrozumienie, to pozorne podpatrzenie – ale jednak w dziesiątkach, setkach, tysiącach obrazów to przestaje być prostym medialnym „chwytym”. [...]

Każdy, kto widział czy zobaczył większy wycinek *Zapisu socjologicznego* (całość pracy nie zobaczy chyba nikt, bo większość jej dokonań jest w negatywach) jest pod wielkim wrażeniem tego dzieła, bo niezwykle ważne jest w sztuce fotografii upamiętnienie tego co przemijające.

## TYTUŁ ZAPIS SOCJOLOGICZNY – ZA I PRZECIWI

Skąd się biorą mity i legendy o wielkich artystach i ich dziełach? Bardzo często z przekręceń informacyjnych, z niedbałości, niedokładności czytania czy też podsłuchania pewnych danych, z powtarzania niesprawdzonych faktów i z niesięgania do pierwotnych źródeł.

Tak właśnie działo się z pogłoską, która z czasem stała się pewnikiem, że to Urszula Czartoryska wpłynęła na ostateczną decyzję Zosi o nadaniu tytułu

17 Ścieżka dźwiękowa z filmu *Nieskończoność dalekich dróg...*

*Zapis socjologiczny*. Anna Beata Bohdziewicz stwierdziła: „Tytuł *Zapis socjologiczny* jest tak mylący 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. Obciążyla tym Urszulę Czartoryską”<sup>18</sup>.

Dementuję to. Jedna i druga z tych dam – fotografka i historyczka sztuki – głęboko i z przekonaniem nienawidziły systemu komunistycznego i wszystkiego, co go w jakiś sposób dotyczy. W tym oczywiście pojęć i nazw z nim związanych. Ja sam, tak jak lubię i cenię wielkość oraz dorobek Zosi Rydet, to muszę powiedzieć bez ogródek – tytuł *Zapis socjologiczny* nie podoba mi się zupełnie. Idea *Zapisu* – rejestracji jest ideą przepiękną. Określenie „socjologiczny” działa źle, niewłaściwie zakreśla obszar pojęć. Czy zasadne jest po tylu latach po śmierci Zosi podnosić problem nazwy cyklu zdjęć i podważać zasadność określenia? Sądzę, że tak. Nieadekwatność, a co za tym idzie nieporozumienia znaczeniowe i językowe w jakiejś mierze ciężą na odbiorze tych zdjęć. Nie oszukujmy się – ta nazwa to zaszłość historyczna rodem z PRL-u. Haseł i określeń zawierających pojęcie socjologiczności w sztuce i fotografii w końcu lat 70. było bardzo dużo, szczególnie na Śląsku, gdzie Zosia zamieszkiwała przez wiele lat najpierw w Bytomiu, a potem w Gliwicach. Pojęcie *sztuki socjologicznej* w artystycznym żargonie naszego ówczesnego środowiska, było równoznaczne z pojęciem *sztuki socjalistycznej*. Za wszelką cenę pragnęliśmy strzec naszej słownej higieny, trzymając się z dala od wszelkich możliwych konotacji z reżimem socjalistycznym. Semantyka *Zapisu* nakazuje widzieć te zdjęcia w pojęciu szerszym – ogólnym i w jakimś sensie wyabstrahowanym. A tak naprawdę, mimo że rejestracja obejmowała setki zdjęć, chodzi o bardzo subtelne kameralne obrazy. Każda fotografia pokazywała obraz pojedynczego indywidualnego człowieka, bądź jego rodzinę w jego prywatnym domostwie. Są to zdjęcia, które powinniśmy oglądać wręcz z lupą, gdyż posiadają tyle szczegółów. W nich jest ogromna prawda o tym człowieku, o domu, który jest jego wnętrzem, ale i zarazem twierdzą. Są to obrazy z głębi humanistyczne, a nie rodem z socjologii zaawansowanego socjalizmu. Jednym z dowodów, że ten tytuł ciążył i był powodem niezadowolenia samej autorki może być fakt, że wiele pobocznych cykli, jakie powstawały równoległe z *Zapiskami socjologicznymi* nosi tytuły o znamionach poetyckich: *Obecność*, *Nieskończoność dalekich dróg*, *Mit fotografii*, *Ślady*, *Zwykły człowiek...*

<sup>18</sup> Wywiad z tomu wspomnieniowego z Anną Beatą Bohdziewicz, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Łódź [w druku].

Pojęcie socjologiczności nie odpowiadało wielu artystom i krytykom. I tak na przykład Jerzy Lewczyński w wywiadzie dla Barbary Panek-Sarnowskiej mówi:

twierdząc, że ten *Zapis socjologiczny* został całkowicie wymyślony [...]. *Zapis socjologiczny* był jej najbardziej dojrzałym i naukowo opracowanym i zwartym zestawem. Jest dużo racji w tym, że to nie jest zapis socjologiczny a fotografia społeczna. Zapis społeczny byłby właściwym określeniem. Ale Zosia przyjęła *Zapis socjologiczny* i tak już zostało. Wielokrotnie w dyskusjach klóciliśmy się, że używanie określenia socjologia w tym przypadku jest przesadzona. Chodziło o to, że socjologia jest to badanie naukowe<sup>19</sup>.

Drugą osobą, która kwestionowała socjologiczność *Zapisu* był Alfred Ligocki, skądinąd autor książki *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*. W artykule do czasopisma „Fotografia” napisał:

Od pewnego czasu wielką karierę robi pojęcie „fotografii socjologicznej”. Określenie to jest równie bezsensowne co pretensjonalne. Chodzi tu bowiem o fotografię, która nie dąży do estetyzmu, ale wykorzystuje to, co leży w jej istocie: wizualną dokumentację zjawisk. Dürrenmatt określił fotografię jako „dokumentację rodzaju ludzkiego”. [...] Fotografia posiada bowiem właściwość obcą plastyce, a mianowicie posiada ontologiczny autentyzm, tzn. stwierdza, że sfotografowane zjawisko w momencie dokonywania zdjęcia rzeczywiście istniało. [...] Kariera pojęcia „fotografii socjologicznej” wywołała tylko jeden skutek korzystny. Zwróciła uwagę na tę „przyrodzoną” funkcję fotografii konceptualistycznej awangardy z jej jałowymi, scholastycznymi dywagacjami<sup>20</sup>.

Najważniejsze jednak jest to, jak na termin *Zapis socjologiczny* reagowała sama domniemana inspiratorka tytułu – Urszula Czartoryska. W tekście towarzyszącym wystawie Zofii Rydet w Galerii FF pisała:

Zachodzi ciekawa relacja między jednakowością ogółu kadru, dystansu do modelu, oświetlenia, obróbki, które są dość arbitralne i niezmiennie w *Zapisie socjologicznym*, a pełną szacunku i wierności indywidualizacją sylwetek psychicznych. Jaką tu więc rolę odgrywa przymiotnik „socjologiczny”, skoro więcej jest tu psychicznych, przyciągających się nawzajem iskrzeń między modelem i autorką, czego socjologowie nie są w stanie przewidzieć i odczytać?<sup>21</sup>

19 B. Panek-Sarnowska, *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet*, Zielona Góra 2005, s. 107.

20 A. Ligocki, *Zwierciadło życia społecznego*, „Fotografia” 1981, nr 2(22), s. 18.

21 U. Czartoryska, bez tytułu, [w:] *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, Łódź 1990, bn.

Wojciech Nowicki postawił pytanie, czy *Zapis* rzeczywiście jest socjologiczny, hipotetyzując, iż „Rydet była dumna z tego blasku naukowości, [...] spychając na plan dalszy rzeczywistą wartość jej fotografii”<sup>22</sup>. Choć z drugiej strony sama Zosia do tej naukowości wcale znowuż nie była taka przywiązana, w jednym z wywiadów stwierdziła: „nie był to *Zapis* socjologiczny. Był to zapis emocjonalny, nieco sentymentalny, magiczny”. Ta naukowość miała być co najwyżej pretekstem do zachowania *Zapisu* dla przyszłości. W innym wywiadzie powiedziała:

Czy to co robię jest wielką sztuką? Czy w ogóle jest sztuką? Nie umiem na to pytanie odpowiedzieć. Pocieszam się jednak tylko tym, że jeśli nawet nie uda mi się przejść do historii sztuki czy historii fotografii, to jednak przejdę do historii etnografii. To ma swoją wartość. Prawda?<sup>23</sup>

Ta myśl potwierdza moje rozmowy z Zosią, jakie przeprowadziłem przy okazji powstawania mojego filmu dokumentalnego o niej. Któregoś dnia na moje pytanie, czy nie adekwatniej byłoby nazwać *Zapisów socjologicznych* mianem etnograficznych, bo określały ziemię i regiony, z których pochodzą – przyznała mi rację, że nosiła się z takim zamiarem, dodając natychmiast, że ten tytuł zaproponował jakiś profesor z terenu Śląska pozostający autorem do dziś kalekiego projektu nazwy. Skąd zatem zgoda Zosi na ten tytuł?

Zosia była zachłyśnięta ideą zapisu i w ciągu kilku miesięcy wykonała setki zdjęć ludzi w ich wnętrzach patrzących z ufnością w jej aparat. To było doprawdy rewolucyjne odkrycie sposobu pokazywania człowieka odkrywającego się przed artystką – zadanie na pograniczu sztuki i nauki. Ta wyjątkowa postawa fotograficzna mogła przywołać na myśl pojęcia z zakresu nauk społecznych. Proszę pamiętać, że dawniej w okresie tworzenia fotomontaży wykonywała kilkadziesiąt zdjęć w ciągu kilku lat. Tu w ciągu kilku miesięcy wakacji wykonała setki czy nawet tysiące rejestracji.

Zosia sama nie wiedziała, co myśleć o tym tytule. Bowiem wiele osób wielokrotnie dopytywało o jego adekwatność. Zabrała głos w tej sprawie w nagraniu z 1988 roku:

Cały ten cykl miał mieć zupełnie inny tytuł, ale już nie pamiętam, jaki. To chyba Urszula Czartoryska wymyśliła tytuł *Zapis socjologiczny*. Chociaż to

---

22 W. Nowicki, *Zapis*, Gliwice 2006, s. 36.

23 Cyt. za: tamże, s. 36–37.

nie jest dzieło naukowe, ja tego nie chcę robić „naukowo”. Mam stary tytuł gdzieś w zapiskach, ale teraz już to musi się tak nazywać, bo ten tytuł już do tego przylgnął<sup>24</sup>.

Pojęcie zapisu wymyka się wszelkim definicjom i szufladkowaniu w jakiś działach fotografii. Zapis to zapis. Mało kto zauważa, jak skromne jest to pojęcie. Zapis to inaczej szkic, notatka, zarys, tekst roboczy. Jednak tak naprawdę jest to głębokie studium umiejętności fotografowania z pogranicza psychologii, etnografii i antropologii. Tak to określenie Zosia wylansowała dla oddania charakteru i formuły swoich działań fotograficznych. A chyba niewielu fotografów chciałoby sygnować swoją pracę pojęciem zapisu. Piszę o tym szerzej, gdyż ten problem pojęcia wiele mówi o formule fotograficznej, jaką wynalazła, do jakiej doszła w trudzie poszukiwań. Ukazuje wyjątkowość tej fotograficznej rejestracji, a jednocześnie niezależność od istniejących w owym czasie konwencji i tradycji w fotografii.

## GARŚĆ REFLEKSJI

W czasie pisania tekstu nasunęło mi się kilka refleksji, które nie zmieściły się w porządku powyższych rozdziałów. Pomimo ich marginalnego i może nawet niespójnego charakteru sądzę, że są one nie tylko ciekawostkami, ale jakimiś pojedynczymi wątkami mojej indywidualnej interpretacji dorobku Zofii Rydet, którymi wcześniej nigdy się nie podzieliłem. Są to myśli mówione, efemeryczne i ulatujące, pojawiające się w dyskusjach i namysłach, które postanowiłem zebrać w formie pisemnej.

### Fotoreportaż

Gdy Zosia po raz pierwszy zaprezentowała *Zapis socjologiczny* w Gorzowie Wielkopolskim, nikt do końca chyba nie wiedział, do czego przypisać te prace. Sam niefortunny człon tytułu, zawierający pojęcie socjologiczności, przyczynił się do mylnego wiązania jej prac z fotoreportażem i I Ogólnopolskim Przeglądem Fotografii Socjologicznej w Bielsku Białej w 1980 roku. Zofia Rydet idealnie pasowała tam jako patron nobilitujący to środowisko. W jej twórczości

---

24 Zofia Rydet o „Zapisie socjologicznym”, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3-4, s. 195.



doszukiwano się pretekstu do dowartościowania tej pragmatycznej dziedziny fotografii. Próbowano również nazywać ją dokumentalistką. Prowadzi to do nieporozumienia, które warto wyjaśnić. W żadnym razie nie jest ona suchą dokumentalistką, ani tym bardziej fotoreporterką. O ile jeszcze cykl *Mały człowiek* można wiązać z ideą dokumentu, to już *Zapis* stanowczo nie. W *Zapisie* człowiek, bohater zdjęć z dumą prezentuje swoje wnętrze mieszkalne. Godzi się na pozę narzuconą przez Zosię. Patrzy na wprost, w obiektyw, z ufnością i zarazem godnością. Różni się to znacząco od pracy fotoreportera, który w znacznej mierze dąży do uchwycenia spontaniczności, więc często bohater jest w ruchu, w działaniu, w akcji. U Zosi model jest zawsze usztywniony, unieruchomiony, tak naprawdę wyreżyserowany. Ta poza powtarza się w tysiącach ujęć. Chyba jest to fundamentalna różnica.

## Gęstość

Zosia posiada pewną specyficzną cechę, która daje się odszyfrować w każdym nieomal zdjęciu, a już z pewnością w jej cyklach. Jest nim pewne umiłowanie w zagęszczaniu zdjęcia, w nagromadzeniu szczegółów i detali. Im starsza staje się Zosia, tym obsesja gęstości tła jest większa. Czartoryska również o tym pisze: „przestrzeń w *Zapisie socjologicznym* jest wypełniona bez reszty, kipi i kapie od detalu”. To się samo narzuca widzowi... Ale należy również powiedzieć o bogactwie projektów, planów i idei, które nieustannie towarzyszyły w jej twórczości. Zaczniemy od *Małego człowieka*, serii fotografii, która przyjęła formę albumu. Znalazło się tam ponad sto zdjęć, ale nikt nie skupia się nad tym, że zostały one wybrane z kilkuset, a może nawet z większej liczby fotografii. Miała z czego wybierać. Zróbmy przeskok w twórczości, *Świat uczuć i wyobraźni* to jawny jarmark różnaitości, bogaty w wątki, tematy i detale, zwielokrotnionych postaci i toposów, wielości planów, gęstości atmosfery. Autorka często ostateczny wyraz fotografii w serii osiągała poprzez pewien nadmiar detali i przedmiotów. Wiem coś o tym, bo korzystałem z tego nadmiaru, szperając w setkach wycinków i odrzutów elementów zdjęć, którymi operowała, poszukując ostatecznej formy. Gdyby nie ten nadmiar, gęstość, bogactwo i pewna nadwyżka, to Rydet nie osiągnęłaby ostatecznego efektu. Przez umiłowanie gęstości i bogactwa, które rozwinęło się podczas pracy nad *Światem uczuć*... dostrzegła wymowność gęstości wewnątrz góralskich, które stanowią istotę *Zapisu*. W pierwszym cyklu sama organizowała tę gęstość, w dru-

gim poddała się bogactwu już napotkanemu. Barokowość, pewien nadmiar, chęć zdobienia, nie opuszcza jej do końca życia. Zacznijmy od końca. Wszystkie kolaże robione podczas choroby pod koniec życia, gdy już leżała w łóżku, nasączyła gęstością. Do zrobionych wcześniej zdjęć doklejała szmatki, kwiatki, włosy, stanowiące wręcz przykład skrajnego i niepohamowanego umiłowania gęstości. Podobnie w *Śladach* robionych pod koniec życia nie obawia się przeładowań i powtórzeń, w pojedynczych pracach gromadzi swoje autoportrety z rozmaitych czasów, przyozdabiając je ramkami i otaczając innymi bibelotami. W samym *Zapisie* nie wystarcza jej już samo gęste tło i rozwija tę gęstość w podcyklach. W *Micie fotografii* dokumentuje już bezpośrednio ściany obladowane fotografiami otoczonymi ozdobami i bibelotami, wydobywając specyficzny szczegół estetyki wiejskiego domu. Sama mówiła o tych cyklach, wprost nawiązując do tego nagromadzenia: „w starych chatach zawsze między oknami stoi stół, w okienkach zawsze są kwiaty, a na stole znajduje się wszystko to, co jest najpotrzebniejsze temu człowiekowi – okulary, jakieś figurki, czasami bardzo śmieszne rzeczy. Takie martwe natury”<sup>25</sup>.

*Zwykły człowiek* – portret poniekąd zwykły, lecz koniecznie ozdobiony rokokowymi, gęstymi ramami. Podobnie dokumentowane kąciki telewizyjne, okna, stoły, wzbudzały zainteresowanie Zosi głównie przez nadmiar szczegółów i innych bibelotów. Wreszcie w cyklu *Obecność*, tytułowa obecność papieża zapośredniczona przez fotografię niemal zagubiona jest pośród wielości świętych obrazków i innych detali. Zostało to podkreślone w skomponowanym z tych zdjęć ołtarzu. Zosia z własnych zdjęć zbudowała w formie przenośnego tryptyku pracę gromadzącą dziesiątki różnych zdjęć z tej serii.

## Patronka Fozozofii

Od kilkunastu lat określam moją własną praktykę artystyczną pod pojęciem fozozofii. Ukułem to pojęcie trochę dla celów zarówno teoretycznych, jak i praktycznych. Obszar pod pojęciem fotografii roi się od rozmaitych ról, zadań i celów, jakie przypisywano możliwościom tkwiącym w technice fotografii. Należy według mnie, praktykującemu fotografowi, przyjrzeć się bliżej wszystkim zaistniałym celom, ideom i teoriom, jakie zaistniały w obrębie całej historii fotografii. A więc historia i teoria to jedno, ale ważna jest również analiza medium i roli, jaką przypisuje się fotografii, chociażby tej określanej jako

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 196.

artystyczna. Wszystkie te rozważania, wyrażenie wszystkich tych danych stwarza dla twórcy zupełnie nowy obszar, niespenetrowany przez innych, pole dla własnej działalności. Moja pierwsza wystawa fotozoficzna, *W hołdzie śp. fotografii analogowej* (2009), z perspektywy śmierci fotografii tradycyjnej (srebrowej) podejmowała kwestię jej kulturowych odniesień i korzeni, związanych z archetypami kulturowymi, rytuałami, wierzeniami. Były to rozważania fotograficzne na obiektach, ale bez żadnego zdjęcia, w których aparaty, materiały światłoczułe, różne utensylia fotograficzne zostały ułożone w różnorodne intertekstualne kompozycje. Chodziło o wskazanie roli fotografii w kulturze, która wykracza poza prostą kwestię reprodukcji obrazów, a dotyka zagadnień metafizycznych i duchowych.



Ilustr. 60. Jerzy Lewczyński, Zdjęcie w mieszkaniu-pracowni Andrzeja Różyckiego, 1989, FZR.

Kolejna wystawa fotozoficzna to *Nożyczki a Zofia Rydet* oraz następująca po niej *Fotoandrzejozofia* (obie w roku 2010). Wraz z tymi wystawami stało się jasne, że kluczowym punktem odniesienia dla mojej koncepcji fotozoficzności jest Zofia Rydet. U niej właśnie dopatruję się dużej umiejętności analizy, co w historii fotografii nie jest jeszcze dostrzeżone i zagospodarowane. I to właśnie objawiło się w *Zapisie*. Powiedziałbym, że Zosia dlatego właśnie jest mi bliska

i fotozoficzna, gdyż potrafiła się urywać konwencji, swobodnie łączyć pozowanie z czystym dokumentem. Dziś z pełnym przekonaniem mogę powiedzieć, że to właśnie ona jest patronką mojej fotozofii.

Zosia w trakcie realizowania *Zapisu* stała się pierwszym fotozofem. Doskonale rozumiała prymarną, archetypową, pierwotną potrzebę wykonywania zdjęć. Portret, bo on chyba stanowi istotę *Zapisu*, to najbardziej dostojna czynność dla fotografującego i fotografowanego. To balsamowanie wizerunku człowieka, unieśmiertelnianie jego oblicza. Akt fotografowania staje się ocalaniem. Zosia wiedziała to. Ta świadomość fotozoficzna Zofii Rydet zaowocowała najwyraźniej właśnie w *Zapisie*. Ludzie prowincji w mig rozumieli nakazy i polecenia fotografa, zakładowego czy rzemieślnika. Sądzili, że mieli do czynienia z fachowcem, tak w istocie postrzegali Zofię Rydet. Człowiek pozujący na wprost obiektywu to kluczowy parametr fotografii zakładowej, tworzonej w atelier. Takie pozowanie jest zakodowane i tkwi we krwi, jest w tym coś oczywistego. Dowodem tego są liczne monidła w tle, wiszące w reprezentacyjnych miejscach w co drugim domu. Dla niewtajemniczonych, wszystkie te zdjęcia monidłowe przetwarzane są graficznie i kolorystycznie ze zdjęć legitymacyjnych i dowodowych, w których należało patrzeć wprost w obiektyw. Zosia wyciągnęła z tej naturalnej potrzeby pozowania ludzi przed fotografem koncept zdjęcia doskonałego, uniwersalnego, jednocześnie dokumentacyjnego i kreatywnego. I co najważniejsze, uzyskiwała pełne zrozumienie i zgodę modeli. O jej pełnej świadomości fotozoficznej świadczą dalsze podcykle *Zapisu*, w których wpatrzona jest w siłę fotografii, takie jak np. *Obecność, Mit fotografii, Ślady* itd. W *Obecności* papież jest uobecniony przez fotografię, w *Micie fotografii* pokazane jest autonomiczne życie portretów.

To była ostatnia chwila, aby utrwalić wizerunek pewnej umykającej epoki. Wybór chałup dla Zosi był zdecydowanie subiektywny i intuicyjny, interesowały ją stare, wiekowe domy, w których z pewnością zachowała się tradycyjna estetyka, manifestacja wiary poprzez święte obrazy, wystrój tych wnętrz równie dobrze mógł pochodzić z ubiegłego wieku. Zasada pozowania była natomiast niezmienna i stała. Doszukiwałbym się w tej zasadzie pewnej teorii. Konceptualizm i transformacje w obrębie fotografii przez całe lata 70. to również wielki czas głoszenia własnych teorii, poglądów, analiz i manifestów. Pisanie tekstów do własnych zdjęć było działaniem nieodzownym i nagminnym dla fotografujących. To była dekada rozgadania o fotografii. Tekstów takich powstało kilkaset, a może i więcej. Można powiedzieć wręcz o panującej wtedy *dyktaturze konceptualizmu*. O ile na początku lat 70. było to jeszcze płodne

twórczo, o tyle końcówka tej dekady była pełna zmanierowanego post-konceptualizmu. Ten typ fotografii wykluczył wręcz całkowicie rolę człowieka, z jego złożonością psychologiczną, uwarunkowaniem społecznym i obyczajowym... Jeżeli się pojawił człowiek, to był to albo sam artysta, albo uprzedmiotowiony model, jako element układanki, kompozycji, serii zdjęć. Konceptualizm był również czasem, w którym fotografia coraz śmieiej wkraczała w obszar sztuk plastycznych, i zaczęła być określana pod pojęciem *wizualnego obrazu*. Zosia z programem wyznaczenia człowiekowi roli pierwszoplanowej, najistotniejszej dla obrazu fotograficznego, wyznaczyła nową, własną drogę. Przez te kilkanaście lat uratowała człowieka jako bohatera zdjęć. Dała tym samym przykład, że nie samym konceptem artysta żyje.

Pisząc o fotozofii, można by zadać pytanie, czy Zosia miała własną teorię fotografii. Odpowiedź tkwi w olbrzymiej konsekwencji, jaką zastosowała w *Zapisie*, zatrzymując człowieka bez ruchu na czas powstawania zdjęć. I taką wizję unieruchomienia bohatera zdjęć wykonuje niezmiennie w kilkudziesięciotysięcznych ujęciach. Zosia po latach wypowiada taką myśl:

człowiek, który miał być tylko elementem jednak był najważniejszym. Przy tym to patrzeć w obiektyw tworzy bardzo silną nić między nami. Model – aparat – fotograf. Model zdawał sobie sprawę z *doniósłości chwili*. Tego jakby uwiecznienia, zatrzymania jego osobowości, tylko mu właściwej, z nobilitacji do jakiegoś symbolu, choć sam nie był wielki. Fotograf był jak gdyby magiem potężnym, bo mającym możliwość zatrzymania czasu, pokonującego chociażby na krótko hydrę śmierci. A aparat był tym głównym instrumentem, czarodziejską skrzynką zatrzymującą obraz<sup>26</sup>.

Te twarde założenia, dotyczące tego jak realizować zdjęcia we wnętrzu i postępować z modelami, bardzo wyraziście korespondują z uwagami socjologa Andrzeja Ziemińskiego z początku lat 70., który ustalił „reguły obserwacji socjologicznej”:

Musimy mieć bowiem jakąś ideę zanim rozpoczniemy obserwację. Obala to niejako pogląd, że można obserwować *bez uprzedzenia*. Nie tylko nie można, ale i musi się *uprzedzenia mieć* [...]. Potrzebna jest jakaś koncepcja, która kieruje spojrzeniem oka obiektywu aparatu, notesem obserwatora czy mikrofonem badacza. Mówiąc krótko bez teorii nie bardzo wiemy, co, jak i w jaki sposób obserwować<sup>27</sup>.

26 Z. Rydet, *Zofia Rydet o swojej twórczości*, (broшуra z wystawy), Gliwice 1993, s. 35–36.

27 A. Ziemiński, *Fotografia a warsztat socjologa*, „Fotografia” 1982, nr 2.

To niemal komentarz do *Zapisu* realizowanego przez Zosię. Kontynuowała ona swoją koncepcję i swój kanon pozowania kilkanaście lat, nie nużąc tym ani siebie, ani odbiorców jej wystaw. Znając Zosię i podpatrując ją, widziałem, jak ochoczo garnęła się do twórców awangardowych, nowych kierunków i wicherzycieli fotograficznych. Doskonale rozumiała, że należy fotograficzne idee i cele nieustannie odświeżać i przepracowywać.

### Nowe intuicje kuratorskie

Jedno to pisanie o artystce, a coś innego to zobaczenie jej na nowo, dostrzeżenie nowych wartości. To musi się odbywać w praktyce, nie hipotetycznie, ale konkretnie, wizualnie, w formie wystaw. Pewnych problemów nie da się ująć w formie książki, nawet z bogatym zestawem ilustracji. Chętnie obejrzałbym na nowo pewne cykle w pełni zrekonstruowane i odtworzone, ale również w nowych, problemowych konfiguracjach. Nie zamykając się w moich przeszłych dokonaniach kuratorskich, chciałem przedstawić trzy przykładowe koncepcje możliwych wystaw, które stanowią rozwinięcie moich aktualnych intuicji związanych ze spuścizną Zosi.

Pierwszą z nich jest przegląd portretów Zosi, fotografowanej przez innych fotografów. Jest to zarazem świadectwo, jak była lubiana przez kolegów ze środowiska. Przyznam, że z taką skalą i ilością dokonanych portretów nie spotkałem się przy żadnym artyście, a tym bardziej fotografiku. Co charakterystyczne, większość zdjęć przedstawia Zosię z aparatem fotograficznym, niektóre są upozowane, ukazujące ją jakby w momencie fotografowania. Taki zestaw zdjęć przedstawiałby również stylistykę uprawiania fotografii portretowej przez wielu fotografików różnego pokolenia w przeciągu kilkudziesięciu lat. Świadczyłby on również o dużej sympatii, z jaką Zosia podchodziła do problemu bycia fotografowaną, a także nieprzeciętnej fotogeniczności. Do tego należałoby również dodać wielość jej autoportretów, w których ów problem przenoszony był na wyższy poziom, konfrontowania się z własną przemijalnością. Apogeum tej problematyki wyznacza cykl *Ślady*, w którym Zosia fotomontażowo powielala swoje fotograficzne portrety. W jakimś sensie ten cykl stanowić mogłoby sam model i paradygmat dla całości tej wystawy.

Drugim pomysłem jest przedstawienie poszerzonego spojrzenia na *Zapis socjologiczny*. Wystawa pokazałaby, jak u Zosi wykształcała się i ewoluowała idea *Zapisu*. I tak np. pierwotnie od Jerzego Lewczyńskiego przejęła ideę

tryptyków. W takiej wieloobrazowej formie pierwotnie konstruowała prace, na które składały się zestawione obok siebie fotografie wnętrza domu, widoku zewnętrznego i portretów gospodarzy. Te oryginalne prace zachowały się w archiwum i pozostają mało znane. Inny wątek to kwestia epitafiów, czyli prze-fotografowania zdjęć rodzinnych w różnych przestrzeniach domu, oraz powroty po kilku czy nawet kilkunastu latach do wcześniej fotografowanych domów, i dokumentowanie zmian. Myślę, że te zagadnienia dopiero wizualnie mogą ukazać jakieś nowe tropy interpretacyjne.

Trzecią wystawą, być może najbardziej szaloną, byłoby skonstruowanie na podstawie całego dorobku Zosi nowej wersji wystawy *Rodziny człowieczej* Edwar-da Steichena. Trzeba pamiętać, że dla niej była to wystawa formacyjna, silnie oddziałująca na całą jej twórczość. Co ciekawe, w całym swoim dorobku Zosia zebrała wszystkie wątki tej wystawy na własnych fotografiach. Można by zatem skonstruować taką jednoautorską wystawę *Rodziny człowieczej*, na podstawie prac znanych, ale już od dawna niepokazywanych, tkwiących w archiwach Fundacji. Ta wystawa ukazywałaby szerokość zainteresowań Zosi, a z drugiej przypominałaby, że koncentrowały się one nieustannie wokół człowieka.

## ZAPIS ESCHATOLOGICZNY...

O *Zapisie* można mówić nieskończenie. Doniosłość dokonań artystki jest olbrzymia, pisać o tym nigdy za wiele. Spuścizna fotograficzna jest ogromna: „zrobiłam przeszło 30 tysięcy zdjęć w różnych województwach, przede wszystkim wieś, której obraz zmienia się z ogromną szybkością każdego roku, giną stare chaty... Ginę stare wnętrza chat z rzędami świętych obrazów...”. Zespół opracowujący *Zapis* twierdzi, że to przeszło 12 tysięcy zdjęć. Faktem jednak pozostaje to, że autorka za życia nie ogarnęła całości swoich dokumentacyjnych dokonań. Nie zrobiła jakiegóż poważniejszej, całościowej wystawy *Zapisu*. Nie wydała, choć podejmowała starania, albumu z tej pracy, wyjątkowej na skalę światową. Nie napisała żadnego obszerniejszego przesłania czy tekstu teoretycznego, nie podała jednej wyrazistej wskazówki, jak odczytywać i pokazywać *Zapis*. Tego zabrakło w testamencie. Należy więc przyjąć tezę, że zostawiła te problemy około-zapisowe w „spadku” potomnym. Nie mam na myśli tylko rodziny, która założyła fundację i ma już i tak dość pracy organizacyjnej, instytucjonalnej i edukacyjno-informacyjnej, z czego skądinąd wywiązują się doskonale. Pozostawiła problem

ostatecznego kształtu i interpretacji otwarty dla przyszłych badaczy, artystów, entuzjastów. Sam od wielu lat zgłębiam ten problem. W każdym wielkim dziele, a za taki uważam bez żadnej wątpliwości *Zapis*, istnieje ogromna złożoność problemów podjętych i wskazanych przez artystę. W tym monumentalnym dziele fotograficznym narosło wiele warstw, które należy ponownie rozpatrzyć i przeanalizować. Są one rozmaitej natury: artystycznej, filozoficznej, egzystencjalnej, socjalnej, etnologicznej, i w końcu eschatologicznej.



Ilustr. 61. Kadr z filmu Andrzeja Różyckiego *Nieskończoność dalekich dróg...*, Zofia Rydet na cmentarzu w Rabce.

Te wszystkie warstwy zbiegają się i nabierają pełnego sensu dopiero we właściwym kontekście, jakim jest zagadnienie wsi. Bowiem dla mnie, i chyba dla Zosi również, *Zapis* to nade wszystko właśnie wieś. Prace późniejsze „miejskie”, portrety ludzi kultury i sztuki to margines, pewne odstępstwo. W omawianiu prac tego cyklu wiejskiego zdecydowanie za mało mówi się o wnętrzu, tle portretowanych ludzi. Chętnie mówi się o talencie artystki do mocy hipnotyzowania, magicznego czy wręcz terrorystycznego zaklinalnia i unieruchamiania



bohaterów. Pomija się fascynujący i wieloznaczny problem wnętrza z ogromem informacji. W owej „scenografii fotograficznej” zawarta jest konkretna wizja właściciela. Owe ściany mówią prawie wszystko o upodobaniach estetycznych, o losach życiowych, statusie materialnym, doświadczeniach, gustach estetycznych, i wreszcie deklaracjach wiary, objawiających się w rzędach świętych obrazów. To swoista „mapa”, Zosia tę mapę potrafiła dokładnie odczytywać. Ostatecznie to również drogowskaz dla siebie, rodziny i gości. Mówiąc językiem antropologicznym, to wręcz cały „kosmos”, pełen wskazówek i informacji, co jest ważne na tym świecie. Dochodzimy do sedna rzeczy, Zosia była tak naprawdę najwyższej klasy intuicyjnym znawcą kultury ludowej. Poprzez poznawanie wielu ludzi, domów, analizowania zdjęć, które sama wykonała, poprzez wędrówki i rozmowy z setkami czy wręcz tysiącami ludzi, wiedziała o wsi więcej niż niejeden zawodowy badacz. Ona nieustannie „działała w terenie”, w czasie kiedy etnografom obcinano środki na badania terenowe.

Zosia, realizując *Zapis*, poszukiwała swojego *alter ego*. Wybierała chałupy najstarsze. Był to zabieg świadomy i wyraźnie subiektywny, szukała spotkań z ludźmi mijającej epoki, ostatniego pokolenia. Obserwując ją podczas realizacji filmu, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że przeżywa to bardzo osobiście. Dostrzegałem, że właśnie podczas takich spełnionych rejestracji, wychodziła z domów wręcz z jakimś dreszczem, milczała, kurczyła się i przygarbiała się jeszcze bardziej. Czuć było, że chyba ten ciężar *uwieczniania* brała na siebie. Z pewnością zdawała sobie sprawę, że to ostatnie zdjęcia tych ludzi.

Tu docieramy do być może najważniejszej mądrości Zosi w obszarze rozumienia kultury ludowej wsi – rozumienia ludzi przygotowujących się duchowo w wierze chrześcijańskiej (a więc w spokoju i zgodzie) do własnej śmierci. To, co podczas realizacji filmu przyjmowałem z niepokojem i niepełnym zrozumieniem, te wszystkie wewnętrzne monologi o umieraniu i przemijaniu, dziś postrzegam jako przyswojenie przez nią głębokiej mądrości ludowej. O tej sprawie nader mądrze pisał badacz kultury ludowej Roch Sulima:

Kultura ludowa jest nieustannym osławianiem śmierci. Nieomal wszystkie obszary praktyki życiowej są bardziej lub mniej dyskretnie przesiąknięte myślą o *odejściu*, o przejściu do *drugiego* świata. [...] Znane są relacje o swoistym *przygotowywaniu* się na śmierć, przygotowywaniu, które może trwać lata, a nawet dziesiątki lat. [...] Ludowe umieranie ma ogromną doniosłość społeczną, nie spotykaną chyba w żadnej innej kulturze. Społeczne treści i konsekwencje umierania są cechą istotną kultury chłopskiej. [...]

W ludowym umieraniu było coś naturalnego, wręcz pogodnego, mającego ogromne konsekwencje dla wspólnoty. Akcentowała się w tym akcie istotność człowieka<sup>28</sup>.

Tak ujęty problem umierania stanowi podskórny wątek *Zapisu*. W tym sensie można go odczytywać jako eschatologiczny właśnie. Jest to swoista eschatologia ludowa, być może już nieczytelna dla współczesnego człowieka, niezwiązanego z ziemią, z uprawą roli, z wsią. Jest tu wręcz podwójny dramat kresu i przemijania. Z jednej strony umieranie konkretnych ludzi, przemijanie konkretnych domów, ale również zanik pewnej formy bycia związanej z życiem wsi. Jest tu gonienie za uciekającym, przemijającym obrazem świata wiejskiego, dokumentacja historyczna, dokumentacja tego, co właśnie przemija bezpowrotnie. Zdecydowanie więcej niż socjologiczności jest w *Zapisie* eschatologiczności.



Ilustr. 62. Andrzej Różycki, Cień Zofii Rydet na tle jej pracy z cyklu *Nieskończoność dalekich dróg*, 1989, AAR.

28 R. Sulima, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków 1992, s. 71-73.



Ilustr. 63. Zofia Rydet, autoportret, lata 50./60., FZR.

Tomasz Ferenc

## ŚLADY UTRWALONE W PAMIĘCI

### PAMIĘĆ O TWÓRCY JAKO PRZEDMIOT REFLEKSJI

W tej części książki analizie poddane zostaną przywoływane z pamięci respondentów wspomnienia związane z Zofią Rydet. Z tego powodu uzasadnione i konieczne jest nawiązanie do koncepcji pamięci społecznej, którą Marian Golka zdefiniował jako społecznie tworzoną, względnie ujednoliczoną i przyjmowaną wiedzę, odnoszącą się do przeszłości danej zbiorowości, przybierającą rozmaite formy, pełniącą różne funkcje i trafiającą do świadomości jednostek z różnych źródeł<sup>1</sup>. Wiedza ta przekazywana jest ustnie oraz poprzez rozmaite kulturowe wytwory, do których jako najistotniejsze zaliczyłbym teksty oraz obrazy (w aktualnym obiegu będą to głównie obrazy filmowe i fotograficzne). Co istotne pamięć społeczna poprzez oddziaływanie mechanizmów życia społecznego zostaje ujednoliczona i tym samym wyobrażenia danej grupy odnoszące się do przeszłości stają się względnie podobne. Pojęcie pamięci w kontekście społecznym przybiera kilka zbliżonych określeń takich jak: pamięć grupowa, pamięć zbiorowa, pamięć kolektywna, pamięć historyczna. Pamięć zbiorowa obejmuje wszystkie wydarzenia z przeszłości, jakie miały miejsce w okresie trwania grupy. Andrzej Szpociński, definiując pamięć zbiorową, pisze:

jest to, co pozostaje z przeszłości w przeżyciach członków grupy lub to, co czynią swoją przeszłością – zbiór wspomnień o zdarzeniach (rzeczywistych lub zmyślonych), przeżytych bezpośrednio lub takich, o których wiedza przekazywana jest z pokolenia na pokolenie przez tradycję ustną, pisaną i wszelkie inne kanały informacji<sup>2</sup>.

1 M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 15.

2 A. Szpociński, *Pamięć zbiorowa a mass media*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 2, s. 43.

Barbara Szacka zwraca uwagę na zmienność i dynamikę pamięci społecznej oraz na to, że jest ona nieustannym obszarem starć i mieszania się różnych perspektyw. Biorąc pod uwagę najbliższą przeszłość, a taka będzie interesowała nas w tym przypadku, pamięć zbiorowa konstituowana jest z trzech elementów: pamięci jednostek o własnych przeżyciach, pamięci zbiorowości wynikającej z osobistych doświadczeń wielu jednostek oraz z oficjalnie przekazywanych obrazów przeszłości i obchodów upamiętniających te wydarzenia<sup>3</sup>. W tym przypadku główną kategorią analityczną stała się pamięć indywidualna. Uwzględniając powyższe uwagi, warto odwołać się do idei pamięci komunikacyjnej, zaproponowanej przez Jana Assmanna<sup>4</sup>. Jej treścią staje się to, co zostało osobiście doświadczone, zapamiętane w ramach indywidualnej biografii i opowiedziane innym. Jest swego rodzaju pamięcią krótkotrwałą (ograniczoną długością życia jednostki), zakotwiczoną w najbliższej przeszłości i uzależnioną od osobistych doświadczeń i emocji<sup>5</sup>. Właśnie tego rodzaju pamięć aktywowaliśmy w czasie wywiadów poświęconych Zofii Rydet.

W artykule chciałbym skupić się na kilku najczęściej powtarzających się wątkach. Analizując wywiady, skupiam się przede wszystkim na tym, co bezpośrednio dotyczy Zofii Rydet w kontekście jej stylu pracy, relacji z innymi, wyrażanych przez nią opinii o fotografii, życiu, starości, przemijaniu. Buduję zatem swego rodzaju portret, opierając się na pamięci tych osób, które ją znały, miały okazję spędzać z nią czas, uczestniczyć w jej fotograficznych wyprawach oraz rozmawiać. W wielu przypadkach były to długoletnie znajomości, czasami przeradzające się w przyjaźnie. Badaniu poddane zostało to, jak zapamiętano Zofię Rydet i czy w tym bogatym zbiorze wspomnień ujawniały się elementy powtarzalne, zbliżone do siebie pozwalające rekonstruować społecznie utrwalony wizerunek artystki. Dzięki wywiadam możemy poszukiwać także tego, co przynależąc do indywidualnych wspomnień każdej z udzielających wywiadu osób, ukaże nowy, nieznany fragment biografii Zofii Rydet. Filtry analityczne zostały ustawione w taki sposób, aby zrekonstruować pamięć o artystce, która przetrwała w kręgu osób związanych ze światem fotografii, a która w pewnych momentach przybiera charakter mitologizujący.

3 B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 44-45.

4 J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008, s. 66.

5 M. Krajewska, *Buddyzm Diamentowej Drogi w Polsce. Narracje o początkach*, Bydgoszcz 2016, s. 23.



Ilustr. 64. Autor nieznan, Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne, w środku Zofia Rydet, lata 50./60., FZR.

## ORGANIZACJA BADANIA I PROCEDURA ANALITYCZNA

Przeprowadzone badanie wpisuje się w nurt socjologicznych eksploracji fenomenu pamięci społecznej, ale także w ten rodzaj socjologii sztuki, która w centrum zainteresowania stawia twórcę, jego życie oraz relacje ze środowiskiem. Głównym celem przeprowadzenia wywiadów z osobami, które bezpośrednio znały Zofię Rydet, była próba poznania tego, jak zapamiętana została artystka i jakie elementy dominują w tym utrwalonym doświadczeniu spotkania z nią. Mówiąc inaczej, pytanie, które się tutaj pojawiło dotyczyło tego, czy istnieje pewna wspólnota pamięci i wspomnień związanych z artystką. Należy wyjaśnić, że stopień znajomości respondentów z Zofią Rydet i towarzyszącą im zażyłość były zróżnicowane w poszczególnych przypadkach; począwszy od długoletnich przyjaźni, poprzez mniej lub bardziej formalne znajomości, a kończąc na jednorazowych, ale istotnych z punktu widzenia respondentów, spotkaniach. Zgromadzony materiał w postaci ponad dwudziestu zarejestrowanych wywiadów swobodnych, umożliwił wgląd nie tylko w to, w jaki sposób zapamiętana została Rydet, ale także dał możliwość spojrzenia na życie artystki,

poprzez nieznanne lub słabo rozpoznane epizody biograficzne. Konieczne staje się w tym momencie dodanie jeszcze jednej uwagi, która dotyczy procedury badania biograficznego, ale jest istotna także w odniesieniu do analizowanego w tym przypadku materiału. Piotr Filipkowski zwraca uwagę na to, że odwołując się do relacji świadków, „nie szuka się odpowiedzi na pytanie o to, jak było »naprawdę«, lecz o to, co i jak jest przez rozmówców pamiętane i opowiadane, jak to oceniają, jaki sens przywołanym wydarzeniom przypisują”<sup>6</sup>. Operując tego rodzaju materiałem, musimy pamiętać o subiektywności wspomnień oraz o nieustannej pracy, którą wykonujemy, nadając naszym przeżyciom sens. Każde ze wspomnień o Zofii Rydet stanowi także fragment biograficznych przeżyć respondentów, z którymi wiąże się określona ranga takich zdarzeń oraz ich interpretacja. Za każdym razem była to opowieść o spotkaniu z artystką, ale i o tym, jakie znaczenie miało ono dla rozmówcy i jak, często po bardzo wielu latach, jest ono oceniane.

Już w czasie przeprowadzania wywiadów zauważyliśmy stopniowo wyłaniający się zestaw powracających zagadnień. Bez wątplenia wynikał on ze ścieżki zadawanych pytań, ale zapewne także z tego, że biograficzny ślad pozostawiany przez jednostkę w pamięci innych może przejawiać pewne wspólne elementy, wspomnianą powyżej kolektywność wspomnień. Pojawiały się także pytania i wątpliwości, których próba wyjaśnienia wymagała podejmowania innych działań badawczych, np. poprzez odwoływanie się do niewywołanych przez nas danych, takich jak listy, nagrania, teksty. W tym przypadku jednak skoncentrowano się przede wszystkim na obrazie Zofii Rydet utrwalonym w pamięci respondentów. W tekście opisanych zostanie kilka kategorii, które ujawniły się podczas analizy wywiadów. Kategorie odzwierciedlają najczęściej pojawiające się wątki, wybrzmiewające w kolejnych wywiadach. Procedura ich wyodrębnienia inspirowana była metodologią teorii ugruntowanej. Początek procesu analitycznego stanowiło systematyczne zapoznawanie się ze stopniowo gromadzonym materiałem. Już na tym etapie zaczęto wstępne kodowanie wywiadów oraz wyodrębnienie kategorii. Każda z nich była nasycana wraz z przypisywaniem kodów do poszczególnych kategorii. Kolejno były to: relacje z ludźmi (z osobami związanymi ze środowiskiem fotograficznym oraz z osobami fotografowanymi przez Rydet), fotografia (utrwalone wspomnienia respondentów dotyczące przemysłów

---

6 P. Filipkowski, *Historia mówiona i wojna*, [w:] S. Buryła, P. Rodak (red.), *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, Kraków 2006, s. 15.

artystki o medium oraz o praktyce fotografowania), praca w terenie (sposoby organizowania pracy terenowej, metody nawiązywania kontaktów ze spotykanymi i fotografowanymi osobami, rozmowa, strategie interakcyjne), dom (funkcjonowanie domu artystki jako miejsca pracy oraz spotkań środowiska artystycznego), cechy osobowości (otwartość, odwaga, wielokrotnie podkreślana niezwykła aktywność i żywotność Zofii Rydet, pracowitość, dyscyplina i skrupulatność w realizacji dzieła). W tekście zostały one przedstawione wraz z konceptami teoretycznymi, które pozwoliły na zakotwiczenie wyodrębnionych kategorii poprzez nawiązanie do pojęć, takich jak: transkulturowość, mitologizacja, rytuał interakcyjny, teren. Aby pogłębić możliwości interpretowania kategorii odniesiono się także do innych danych, w tym między innymi do: listów, wywiadów, publikacji, fragmentów filmów, w których wypowiadała się Zofia Rydet lub osoby ją znające.

Wywiadów udzielali artyści, teoretycy i krytycy fotografii oraz osoby przyjaźniące się z Zofią Rydet, niezwiązane bezpośrednio ze światem sztuki i środowiskiem fotograficznym. Zdecydowana większość rejestracji została przeprowadzona w prywatnych domach rozmówców, czemu często towarzyszyła prezentacja zdjęć oraz pamiątek związanych z Zofią Rydet, znajdujących się w posiadaniu rozmówców<sup>7</sup>. Ponieważ jednym z wyników zrealizowanego przez zespół badawczy projektu jest powstanie książki zawierającej przeprowadzone wywiady, słusznie postulowana przez socjologów anonimizacja wypowiedzi nie miałaby większego sensu. Z tego powodu w poniższym tekście każdy cytat pochodzący z wywiadów został podpisany nazwiskiem autora wypowiedzi.

## KOMUNIKATYWNOŚĆ I TRANSKULTUROWOŚĆ

Osoby udzielające wywiadów poznawały Zofię Rydet w różnych momentach swojego życia i na różnych etapach jej artystycznej kariery. Jednak niemal wszyscy respondenci znali już twórczość artystki zanim bezpośrednio się z nią zetknęli.

---

<sup>7</sup> W przeprowadzaniu wywiadów uczestniczyli: Andrzej Różycki, Mariusz Gołąb, Karol Józwiak, Stefan Czyżewski oraz Tomasz Ferenc. Wszystkie wywiady zostały, za zgodą respondentów, zarejestrowane kamerą filmową.





Ilustr. 65. Autor nieznan, Zofia Rydet, lata 50./60., FZR.

Prezentowane przez nią na wystawach cykle fotograficzne oraz wydane albumy, takie jak *Mały człowiek* czy *Świat wyobraźni Zofii Rydet*, miały swoich licznych odbiorców, w tym także takich, dla których jej twórczość stała się ważną inspiracją. Wyraźnie wybrzmiało to między innymi w wywiadzie udzielonym przez Krzysztofa Cichosza:

Zacząłem sobie sięgać pamięcią do początku mojego zainteresowania fotografią i mogę powiedzieć, że właściwie od pierwszych dni nazwisko Zofia 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 wyobraźni Zofii Rydet*. Nie znając oczywiście personalnie tej osoby, jako zainteresowany fotografią kupiłem ten album i jak widzisz tyle razy był on oglądany i na różne sposoby przetwarzany, że nie sposób żeby mi to nie utkwilo w pamięci. Zofię Rydet kojarzyłem zatem jako osobę, która ma bardzo poetyckie podejście do fotografii (K. Cichosz).

Pozycja fotografki w środowisku artystycznym była bardzo wysoka, o czym opowiadano w większości przeprowadzonych wywiadów. Co ciekawe potwierdzili to twórcy, którzy reprezentowali całkowicie odmienne podejście do fotografii, przynależąc także do różnych pokoleń. Począwszy od nestora polskiej fotografii krajobrazowej, Pawła Pierścińskiego, poprzez progresywnego, eksperymentującego twórcę jakim jest Józef Robakowski aż do najmłodszego z tego grona – Wojciecha Prażmowskiego za każdym razem ujawnia się sympatia i głęboki szacunek. Poniżej trzy ilustrujące to cytaty:

Była bardzo lubiana i ceniona, a to w każdym środowisku nie jest takie łatwe, ona była ceniona i lubiana (P. Pierściński).

Z polskich fotografek na pewno taka najwybitniejsza i każdy już o tym wiedział, dlatego był olbrzymi szacunek (J. Robakowski).

Każdy chciał naśladować, jak się już wpatrywał w tę Zofię, to chciał, i wiedział jak to funkcjonuje, bo ona była takim chodzącym cudownym i autorytetem i spełnieniem. To wszystko przecież było: i wystawy, i spełnienie, i radość, i aktywność, i widać było, że to jej dodaje skrzydeł, że do końca była bardzo aktywna (W. Prażmowski).

Środowiskowe uznanie, jakim cieszyła się Zofia Rydet, bez wątpienia wynikało z poziomu prezentowanych przez nią prac, jednak wywiady

ujawniają jeszcze inny istotny czynnik. W każdym z nich podnoszono kwestię niezwykłych zdolności Zofii Rydet do nawiązywania kontaktów. Cecha ta ujawniała się zarówno w relacjach środowiskowych, jak i w czasie wypraw terenowych. W zgromadzonych materiałach pojawiło się kilka relacji ze wspólnych z Zofią Rydet fotograficznych wyjazdów. Są to bardzo cenne świadectwa, pozwalające nieco lepiej zrozumieć fenomen artystki, jej niebywałe zdolności komunikacyjne oraz metodę pracy.

To, co zapamiętałem z całego tego spotkania najbardziej, to był stosunek Zofii Rydet do swoich modeli. On był niesłychanie ciepły, indywidualny, przede wszystkim nastawiony na kontakt. W żadnym wypadku nie wyczułem nawet cienia wyrachowania. To znaczy czegoś takiego, żeby Zofia Rydet podporządkowywała swojej pracy i konkretnemu celowi, mianowicie zrobieniu dobrych zdjęć, jakiegokolwiek swoje działania, jakiegokolwiek swój typ kontaktu z tymi osobami. Był to rzeczywiście kontakt niesłychanie osobisty, dla tych ludzi również istotny. Tutaj niepoślednią rolę odgrywała też sama postać Zofii Rydet, jej wiek, jej sposób odnoszenia się do ludzi, ale również jej wygląd, [...] pewnego rodzaju ciekawość, jak to bardzo często bywa w przypadku takiej nagle pojawiającej się osoby z aparatem we wsi (P. Wołyński).

Piotr Wołyński w zacytowanym fragmencie zwrócił uwagę na kilka istotnych aspektów, które miały wpływ na realizację *Zapisu socjologicznego*. Nie tylko otwartość i kontaktowość miały znaczenie, ale też wzbudzająca zaufanie aparycja i wiek artystki. Doskonale ukazał to w filmie Andrzej Różycki, ale także Anna Beata Bohdziewicz na swoich zdjęciach wykonywanych podczas wspólnego wyjazdu terenowego. Świadkowie i współuczestnicy fotograficznych wypraw Rydet podkreślali za każdym razem kluczową rolę rozmowy oraz umiejętność szybkiego nawiązania bezpośredniego i bliskiego kontaktu. Rozmowa inicjowana przez artystkę w pewnych sprzyjających sytuacjach mogła dotyczyć także kwestii fundamentalnych i egzystencjalnych.

Rozmowa (schodziła) na bardzo różne tematy, teraz prawdopodobnie nie będę w stanie dokładnie zrelacjonować tej rozmowy, ale ta rozmowa dotyczyła przede wszystkim sytuacji egzystencjalnych, życiowych tych mieszkańców (P. Wołyński).

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 całego zestawu (P. Pierściński).

Znajduje to potwierdzenie w wywiadzie, który z Zofią Rydet przeprowadziła w 1990 roku Krystyna Łyczywek. Artystka mówiła w nim o swoim stosunku do odwiedzanych przez siebie ludzi:

Wiem, że niektórzy uważają, że jestem obłudna, wyrachowana, mówiąc tym ludziom, że są piękni. Ale ja naprawdę w każdym człowieku widzę coś interesującego, pięknego, urzeka mnie w nim coś, co warte jest ocalenia – zwłaszcza te cudowne opowieści ludzkie, których wysłuchuję w czasie tych wizyt. Każdy człowiek to osobna historia, niektóre są bardzo ciekawe, niektóre pouczające, czasem przejmujące<sup>8</sup>.

Jej zdolność docierania do ludzi robiła wrażenie na każdym, kto współuczestniczył w plenerach fotograficznych. Pod wielkim wrażeniem tej wyjątkowej zdolności pozostawał także Paweł Pierściński, zaprzyjaźniony z Zofią Rydet.

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 ludziom oddać jakąś cześć. Ludzie otwierali się przed nią i po prostu siadali, umożliwiając pozowanie. To były piękne momenty (P. Pierściński).

Zdolności komunikacyjne Zofii Rydet przejawiały się nie tylko podczas pracy terenowej. W wielu wywiadach podkreślano jej wielkie zainteresowanie tym, co robią inni artyści oraz nieustanną gotowość partycypowania w życiu środowiskowym. Zjazdy i sympozja stwarzały możliwości integracyjne, umożliwiały kontakt młodych fotografów z osobami o wyrobionej już pozycji w artystycznym polu fotografii. Dla wielu młodych fotografów spotkanie Zbigniewa Dłubaka, Stefana Wojneckiego, Jerzego Lewczyńskiego czy Zofii Rydet było ważnym biograficznym przeżyciem. Tego rodzaju wspomnienie pojawia się w wywiadach artystów, którzy właśnie w takich okolicznościach po raz pierwszy zetknęli się z artystką. Fotograf, Piotr Tomczyk opisał takie spotkanie w czasie trwania sympozjum Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych w Uniejowie.

Na początku to tak wyglądało, że ona była w gronie ważnych ludzi, a ja jako amator, gdzieś tam z drugiej strony [...], bo człowiek nie miał śmiałości tak, żeby do Zbigniewa Dłubaka od razu dochodzić i coś tam pytać, a z nią

8 <http://zofiaridet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/rozmowy-o-fotografii> (dostęp: 10.04.2019).

następował taki po prostu bezpośredni kontakt od razu. Ona nawet sama, jak coś chciała, to doszła do kogo chciała, nawiązała kontakt bezpośredni. Myślę, że to się tak przełożyło na tę fotografię socjologiczną, że miała łatwość nawiązywania kontaktów. I jakoś tak po prostu żeśmy się zblżyli na tych spotkaniach (P. Tomczyk).

Fotograf zwraca uwagę na cechę, która wydaje się niezwykle ważna w sposobie, w jaki Zofia Rydet kontaktowała się z innymi osobami ze środowiska. Jej otwartość przekładała się na bardzo dobre relacje z młodymi fotografami. Wielu respondentów poznało Zofię Rydet w początkowym okresie swojej artystycznej kariery, podczas gdy ona miała już mocno ugruntowaną pozycję, a jednocześnie była już w zaawansowanym wieku. Józef Robakowski, charakteryzując ówczesny stosunek swojego, znacznie młodszego od Rydet pokolenia, podkreślał szacunek i sympatię, jakimi obdarzona była artystka:

[...] młodzież ją szanowała, lubiła. I też czuła respekt, bo to już była wybitna fotografka. Z polskich fotografek na pewno taka najwybitniejsza i każdy już o tym wiedział, dlatego miała olbrzymi szacunek (J. Robakowski).

Pomimo znaczącej różnicy wieku Rydet uczestniczyła nie tylko w oficjalnych częściach zjazdów i sympozjów, ale także w nieoficjalnych, przeciągających się do późnych godzin wieczornych i nocnych, spotkaniach i dyskusjach. Takie sytuacje wspomina Piotr Tomczyk:

I mimo że to jest jednak duża różnica wieku, no bo na przykład pani Zosia była ode mnie starsza o 35 lat, no to siedziała prawie że do rana z nami i jak równy z równym cały czas rozmawiała (P. Tomczyk)<sup>9</sup>.

---

9 W wywiadach, także w licznych cytowanych w tym tekście ich fragmentach, bardzo często pojawia się forma „Pani Zosia” lub „Zosia”. Wojciech Nowicki w esejie zamieszczonym w albumie *Zofia Rydet. Zapis* (2017, s. 36) sugeruje, że w ten sposób manifestuje się protekcyjna w stosunku do niej postawa i lekceważący ton. Nie wdając się w niepotrzebną polemikę (możliwe, że w pewnych sytuacjach faktycznie tak mogło być) i odnosząc się jedynie do analizowanych materiałów, mogę stwierdzić, że wydaje się to raczej świadectwem głębokiej sympatii oraz tego, co potwierdza także Andrzej Różycki, że w relacjach z ludźmi nie stwarzała dystansu i była bardzo otwarta. Oczywiście możliwe jest także badanie tego w kategoriach semantycznych, a nawet genderowych, oraz w kontekście społeczno-historycznym, uwzględniającym środowiskowe aspekty funkcjonowania kobiet (w tym męską dominację) w kręgach artystycznych, jednak takie analizy musiałyby stać się przedmiotem oddzielnego opracowania.

Z kolei w swojej opowieści, Wojciech Prażmowski przywołuje wspólny z Zofią Rydet wyjazd do Douchy, położonego na północy Francji w 1988 roku. W tym czasie przez dwa tygodnie Rydet pracowała nad zdjęciami, które Prażmowski określił mianem francuskiej części *Zapisu socjologicznego*.

No 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 [...]. Wydaje mi się, nie wiem, czy mogę tak powiedzieć, ale że ważniejsze było spotkanie z ludźmi, którzy przekazywali sobie tę sztafetę, ja to widziałem. Obowiązkowe było obchodzenie rynku w tym maleńkim 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 (W. Prażmowski).

Pierre Devin, dyrektor Regionalnego Centrum Fotografii w Nord-Pas-de-Calais, za sprawą którego Zofia Rydet i Wojciech Prażmowski znaleźli się we Francji, wspominając jej wizytę, pisał: „mimo pewnych trudności językowych, łatwość, z jaką nawiązywała kontakty, budziła we mnie nieustanny podziw”<sup>10</sup>. Umiejętność nawiązywania kontaktów umożliwiła tworzenie *Zapisu* nie tylko w Polsce, ale praktycznie wszędzie tam, gdzie artystka się znalazła, między innymi w Niemczech (cykl fotografii z Monachium), w Czechosłowacji (zdjęcia z Opawy), na Litwie (Kowno), USA (Nowy Jork). Wszystko to dowodzi tego, że Zofia Rydet posiadała zestaw cech osobowościowych oraz doświadczeń biograficznych, których opisanie może okazać się możliwe dzięki koncepcji transkulturowości, rozumianej jako zdolność przekraczania granic, otwartość na odmienność i zainteresowanie kulturową różnorodnością.

Doświadczenie transkulturowe związane jest z indywidualnym doznaniem, które wytraca jednostkę z kultury, w jakiej była zanurzona. [...] Spojrzeniu transkulturowemu sprzyja więc podróż, migracja, czy też ekspatriacja, które często wymuszają zetknięcie się z Innością, wobec której trzeba się na nowo zdefiniować. Istotą jest jednak nie tyle przechodzenie z jednego porządku kulturowego w drugi, a zmiana sposobu postrzegania i myślenia<sup>11</sup>.

10 P. Devin, *Moje spotkanie z Zofią Rydet*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911-1997). Fotografie*, Łódź 1999, s. 21.

11 E. Niedziałek, *O teorii transkulturowej i jej implikacjach dla badań humanistycznych*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25, s. 235-236.

Pojęcie to zostało przywołane w wywiadzie przeprowadzonym ze Sławomirem Magalą. W jaki sposób, według Magali, owa transkulturowość ujawniała się w biografii i schematach komunikacyjnych artystki? Po pierwsze, przejawiała się w wymiarze klasowym. Przed wojną, mieszkająca w Stanisławowie rodzina Rydetów zaliczała się do lokalnej, inteligenckiej elity. Tym samym młodość artystki upłynęła w dostatku oraz w otoczeniu lokalnej elity przedwojennego, polskiego, kresowego miasta. Wojna i powojenny porządek komunistycznej Polski całkowicie odmieniły dawny układ klasowy oraz związany z nim styl życia. Tym samym Rydet musiała odnaleźć się w nowych społecznych relacjach, w nowym systemie społecznej organizacji. Po drugie, transkulturowość ujawniała się w kategoriach regionalizmów i nacjonalizmów, za którymi stały doświadczenia biograficzne Rydet. Wymuszona przeprowadzka z kresów wschodnich, najpierw na Podhale, do Rabki, poprzez Kłodzko aż do Gliwic, zmuszały ją do kolejnych adaptacji w nowych miastach i regionach, ale przede wszystkim w nowym kulturowym i etnicznym środowisku. Trzeci podniesiony przez Magalę argument to swoisty antyageizm Zofii Rydet, manifestujący się zdolnością komunikowania się zarówno z osobami zdecydowanie młodszymi, jak i z ludźmi starszymi. Wydaje się, że przytoczone fragmenty wywiadów dobrze to ilustrują. Fotografka, idąc zupełnie w poprzek wiekowej struktury, miała dobre, pełne wzajemnego zainteresowania kontakty zarówno z młodymi przedstawicielami środowiska artystycznego, jak i z często leciwymi już bohaterami swoich fotografii. Magala konkluduje zatem: „umiejętność poruszania się zarówno pośród młodszych, jak i starszych, myślę, że tu byłoby to bardzo ciekawym punktem” (S. Magala). Ta cecha charakteru Rydet ujawniała się w kilku wywiadach, w których podkreślano także jej niespotykany *élan vital*, ogromną energię twórczą oraz otwartość.

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 pobłaźliwie, bo my to już starzy i wiemy wszystko. Ona nie, one była na poziomie każdego (B. Saucha).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Zofia Rydet doskonale komunikowała się zarówno z wiodącymi teoretykami sztuki i fotografii, takimi jak Urszula Czartoryska, Alfred Ligocki czy Krystyna Łyczywek, jak i z wybitnymi i bliskimi jej wiekiem artystami, na przykład z Jerzym Lewczyńskim oraz ze znacznie

młodszy od siebie twórcami awangardy, między innymi z Józefem Robakowskim czy członkami grupy Łódź Kaliska. Równie skutecznie potrafiła rozmawiać z fotografowanymi przez siebie mieszkańcami wsi, zarówno w Polsce, jak i we Francji. Za każdym razem umiała wyjść poza habitus i czerpać satysfakcję z różnorodności tych relacji. Prowadziła korespondencję po francusku oraz po niemiecku, pisząc listy między innymi do Karla Pavka. Zachowały się także pisane po angielsku listy do Andreasa Müllera-Pohle.

Możliwe, że ten zestaw cech osobowych oraz szereg biograficznych doświadczeń w pewnym stopniu tłumaczy fenomenalną komunikatywność Zofii Rydet. Jej praca uzależniona była od ludzi: tych, którzy pozowali do zdjęć, tych związanych ze środowiskiem fotograficznym oraz tych, którzy pomagali jej w codziennym funkcjonowaniu oraz w organizowaniu terenowych wypraw.

## SIŁA, ODWAGA I SAMOTNOŚĆ

Lektura wywiadów pozwala odkrywać coraz bardziej złożony obraz artystki. Z kolejnych opowieści wyłania się osoba, która – jak podkreślał Krzysztof Cichosz – była niezwykle złożona i skomplikowana wewnętrznie. Tym, co wielokrotnie przywoływano, opisując Zofię Rydet, była jej ogromna aktywność, pracowitość i energia. Józef Robakowski w swoim wywiadzie w kilku miejscach podkreślał niezwykłą witalność, otwartość, nieustanną gotowość do podejmowania nowych artystycznych zadań, ale i wielką chęć kontynuowania już rozpoczętych projektów. Jej postawa artystyczna posiadała znamiona pewnej nadaktywności. Temu wszystkiemu towarzyszyła jednak pojawiająca się wraz z wiekiem coraz silniejsza świadomość tego, że zrealizowanie wszystkich pomysłów nie będzie możliwe.

I tak po prostu wyrzucała z siebie kolejne cykle, które są niezrealizowane, które są w negatywach, i tych negatywów to ona tam ma tysiące. To było bardzo charakterystyczne w jej postawie, gdyby nie to, że już nie ta energia i życie jej uciekało, to jeszcze by pracowała do tej pory. I ciągle miała chęć być fotografką (J. Robakowski).

W swojej opowieści Robakowski przywołuje zdarzenie, które zdaje się dobrze ilustrować niezwykłą pasję Rydet, jej ciekawość i otwartość na to, co nowe.





Ilustr. 66. Zdjęcie członków Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego wykonane w studiu fotograficznym podczas wspólnej wycieczki do Tworogu, od lewej: B. Frey, W. Jasieński, Z. Rydet, J. Lewczyński, lata 60., FZR.

W roku 1990 kiedy Krzysztof Cichosz przygotował w łódzkiej Galerii FF dużą, retrospektywną wystawę Zofii Rydet, artystka spotkała się także z Józefem Robakowskim w siedzibie *Galerii Wymiany*.

I ona tu przyszła, sama mieszkała u jakiejś swojej siostry, przyszła, i już była taką bardzo schyloną osobą. No i ja jej tu prezentowałem różne takie nowoczesne rzeczy, szczególnie wtedy zajmowałem się wideo, więc jej pokazywałem takie różne tam po prostu „fiki miki” na ekranie, które robiłem. I ona była totalnie zafascynowana wideo. I mówiła [*naśladuje głos Rydet jako starszej osoby, charakterystycznie przeciągając samogłoski*]: „O Jezu, Józku, szkoda, że ja nie mam kamery, bo ja też bym chciała coś takiego robić”. A ona już była totalnie złamana, zgięta, ale miała jakąś pasję w sobie. Fantastyczną (J. Robakowski).

Rydet niezwykle poważnie traktowała swoje relacje ze środowiskiem fotografów i chciała w jego życiu uczestniczyć, choć jak twierdzi Andrzej Różycki od pewnego momentu merytorycznie nie miało to już dla niej większego znaczenia. W bardziej zaawansowanym wieku podróżowanie na kolejne spotkania, zjazdy i sympozja stało się dla niej poważnym wyzwaniem, z którego jednak dopóki mogła, nie rezygnowała. Jej stosunek do tych wydarzeń dobrze ilustruje fragment opowieści Piotra Tomczyka, w którym przywołuje historię jednego ze spotkań, na które Zofia Rydet nie dotarła:

[...] ona przysłała im list z przeprosinami, że nie może przyjechać, bo podczas fotografowania upadła i ma pęknięte zębra: „Troszkę jestem poszkodowana, ale aparat cały. No, ale nie mogę przyjechać”. Była już naprawdę w podeszłym wieku, ale jak tylko mogła, to zawsze pędziła na te wszystkie spotkania, na wieczory różne autorskie (P. Tomczyk).

Przy okazji warto zauważyć, że troska Rydet o aparat fotograficzny była równa trosce o własne zdrowie, możliwe że nawet przewyższała tę drugą. Wywiady zawierają wiele podobnych relacji dotyczących rozmaitych sytuacji, w których Zofia Rydet przejawiała niebywałą siłę, pozwalającą pokonywać jej postępujące wraz z wiekiem trudności. Jej aktywność manifestowała się w obszarze własnej twórczości, intensywnej, nieustannej pracy, organizowanej wokół złożonych, długotrwałych projektów fotograficznych, ale także na obecności w życiu środowiska, które w istocie pozwalało jej na chwilowe oderwanie się od samotniczego trybu życia. W tym kontekście, na ten istotny aspekt uwagę zwraca Zbigniew Tomaszczuk:

Proszę zwrócić uwagę, że kiedy mamy do czynienia z biografią Zofii Rydet, to na pierwszym planie pojawia się pojęcie samotności. Ona spędziła życie samotnie. [...] Owszem, pojawiały się u Zofii Rydet sytuacje towarzyskie, ale polegały na otwieraniu wystaw na przykład. Kwestia samotności to np. samotność w ciemni, samotność przy konstruowaniu tych prac (Z. Tomaszczuk).

Samotność Zofii Rydet była konsekwencją jej przeżyć biograficznych, ale także następstwem podejmowanych przez nią wyborów, szczególnie od momentu, gdy otworzyła w swoim życiu „okres artystyczny”. W znaczącym stopniu mogły mieć na to wpływ przeżycia Rydet z okresu wojennego i powojennego, o czym w swoim tekście pisze Karol Józwiak. Wybierając takie życie, zapewniała sobie wolność od rozmaitych zobowiązań, które uniemożliwiałyby jej całkowite skupienie się na fotografii. Jej wielokrotnie akcentowana w wywiadach środowiskowa aktywność mogła mieć zatem charakter do pewnego stopnia kompensacyjny, ale zapewne dowodziła także inkorporacji i zaakceptowania wzorów funkcjonowania w tym przede wszystkim „męskim świecie”. Wreszcie, mogła też wynikać z tego, o czym wspominał w swoim wywiadzie Waldemar Jama. Zwrócił on uwagę na istotny fakt: Rydet ściagała się z czasem, pragnęła wykorzystać go jak najlepiej i jak najintensywniej. Widziała, że nie może pozwolić sobie na stratę czasu. W filmie Andrzeja Różyczkiego mówiła: „Człowiek powinien wiedzieć o tym, że ma życie ograniczone. Wobec tego musi liczyć się z każdą godziną, z każdym dniem, bo każdy dzień stracony jest właściwie bezcenny”<sup>12</sup>. Z tego powodu każda chwila była istotna i każda powinna zostać dobrze wykorzystana.

[...] 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. Ciągle 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 (W. Jama).

---

<sup>12</sup> Wypowiedź Z. Rydet z filmu *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podstuchana Zofia Rydet A.D. 1989*, reż. A. Różyczki, Łódź 1990.

Zofia Rydet w czasie fotografowania przejawiała to, co Anna Beata Bohdziewicz trafnie określiła „żarłocznością oka”. Gotowość i chęć do działania Rydet zachowała do późnych lat, nawet wówczas gdy ograniczenia zdrowotne stawały się dla niej coraz bardziej dokuczliwe. Wspomina o tym Anna Kwiecień, która poznała Zofię Rydet, kiedy ta była już w zaawansowanym wieku, wciąż jednak „wrażliwa twórczo”:

Ona miała wtedy osiemdziesiąt dwa lata chyba, w momencie, kiedyśmy się poznały. Żywy umysł. Zainteresowanie wszystkim, co się dzieje poprzez media, bo była ograniczona ruchowo. Chęć fotografowania. Pamiętam, że zaproponowałam w 1992 roku wystawę<sup>13</sup> i ona natychmiast podchwyciła. Powiedziała: „tylko musicie mi pomóc, oczywiście” (A. Kwiecień).

Obok nadzwyczajnej *elan vital*, tym co także podnoszono w wywiadach była artystyczna i życiowa odwaga Zofii Rydet. Będąc zainteresowana tym, co dzieje się w sztuce, pozostając otwartą na nowe postawy artystyczne i eksperyment, nieustannie rozwijała własny, odrębny język twórczy. Tę ważną cechę, pozwalającą jej nie uginać się w przypadku krytyki, podkreślili Tomasz Tomaszewski oraz Anna Beata Bohdziewicz:

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 byłam 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 (T. Tomaszewski).

Zawsze miała jakąś własną wizję [...] i w ogóle się nie przejmowała tym, co ktoś może o tym powiedzieć i jak to się ma do tego, co teraz obowiązuje w fotografii (A.B. Bohdziewicz).

W podobnym tonie, całkowitą wierność własnej artystycznej drodze komentuje Zbigniew Tomaszczuk, podkreślając autentyczność jej pracy oraz to, że „szła przeciwko modzie”. Jej odwaga nie manifestowała się jedynie skrupulatnym realizowaniem twórczych pomysłów, czy w konsekwentnej

13 Wystawa ta została otworzona w 1993 roku w Muzeum w Gliwicach.

realizacji dzieła, ale także w postawie politycznej. Bogusław Saucha wspomina o istotnych dla niej doświadczeniach podczas wakacji, które w sierpniu 1980 roku Rydet spędziła nad morzem. Obserwowała tam gwałtowne zmiany związane z początkiem tego, co dziś określamy karnawałem Solidarności. Zgodnie z relacją była nimi zafascynowana i jednocześnie przekonana, że właśnie rozpoczyna się głęboka społeczna transformacja polskiego społeczeństwa. Te 16 miesięcy euforii zakończyło wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku. O jej postawie w tym okresie wiele mówi przytoczony poniżej fragment wywiadu:

I potem był okres stanu wojennego, okres bojkotu, gdy władza próbowała nas przekupić... indywidualne wystawy i tak dalej... Ona cały czas mówiła, że ona nie może, że może tylko wystawić w kościele. Była bardzo konsekwentna w tym, co robiła. Ten okres był bardzo trudny dla niej, bo 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. I to było dla niej takie trudne. Nie miała cienia wątpliwości, że nie może przyjąć tych propozycji. To też świadczy o niej, była bardzo konsekwentna (B. Saucha).

Zofia Rydet, zgodnie z opowieścią Bogusława Sauchy, nie złamała swojego postanowienia o wycofaniu się w tym okresie z uczestniczenia w wystawach, które odbywały się w państwowych instytucjach (potwierdziła to także Anna Kwiecień). Było to trudne, także dlatego, że prezentowanie swoich prac było dla niej ważne, o czym wspomina Jerzy Lewczyński w wywiadzie przeprowadzonym przez Andrzeja Różyckiego i Jacka Józwiaka<sup>14</sup>. Także z opowieści Krzysztofa Cichosza jasno wynika, jak wielkie znacznie miały dla niej wystawy, z jak silnymi łączyły się emocjami oraz to, że nawet w trudnych dla siebie chwilach nie brała pod uwagę możliwości zrezygnowania:

Dwa dni przed otwarciem wystawy, gdy już wszystko było właściwie przygotowane, dowiedziałem się, że Zofia miała wypadek na spacerze, gdzieś w parku jakiś rozpędzony młody człowiek wpadł na Zosię, która z góry stoczyła się po schodach. Przeraziłem się, ale okazało się, że mimo że była mocno potłuczona, to ta duchowa mobilizacja przed tą wystawą sprawiła to, że przyjechała, nie dała po sobie poznać, że nie jest w najlepszej kondycji, no i wszystko odbyło się z dużym sukcesem (K. Cichosz)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rEX4FMCMNQo&t=350s> (dostęp: 20.09.2019).

<sup>15</sup> Wystawa, której kuratorem był Krzysztof Cichosz odbyła się w Łódzkim Domu Kultury, w znajdującej się tam Galerii FF, w 1990 roku.



Ilustr. 67. Bartłomiej Augustyński, Zofia Rydet podczas wycieczki, lata 70., FZR.

## POSTAWA ARTYSTYCZNA I PRACA TWÓRCZA

Badając fotograficzną spuściznę Zofii Rydet, trudno nie zadać sobie pytania o to, jak możliwe było stworzenie tak ogromnego archiwum fotografii przez jednego człowieka? Jak wielkiej, długoletniej i nieustannej pracy wymagało zrealizowanie tego dzieła? Ile wewnętrznej dyscypliny i determinacji posiadała Rydet, aby realizować kolejne cykle fotograficzne, przygotowywać wystawy, wysyłać swoje prace zagranicę, organizować wyjazdy w teren, wywoływać negatywy, przygotowywać odbitki?

Krzysztof Cichosz zwraca uwagę na swoisty imperatyw fotografowania. Rydet fotografowała intensywnie, ale nie kompulsywnie. Oglądając jej zdjęcia, także te, które pozostają w formie wywołanych i zabezpieczonych negatywów (archiwum Fundacji im. Zofii Rydet), za każdym razem widać namysł nad kadrem, ale i myślenie w kategoriach symultanicznie tworzonych cykli zdjęć. Jej strategię fotografowania, w ten oto sposób charakteryzuje Anna Beata Bohdziewicz:

Nie robiła przypadkowych zdjęć. Ona w ogóle nie robiła zdjęć jak fotografowie robią, żeby „strzelić” dobre zdjęcie. Nie. Ona robiła zdjęcia do poszczególnych szuflad, do poszczególnych projektów, które miała w głowie, naraz po kilka (A.B. Bohdziewicz).

Powyższa uwaga nie wyklucza obserwacji Krzysztofa Cichosza o towarzyszącym Rydet nieustannym pragnieniu fotografowania. Zapewne jedna z tych wspomnianych powyżej szuflad, zawierała dokumentację społecznego życia polskiego środowiska fotograficznego.

Rydet musiała rejestrować zawsze, ja nigdy jej nie widziałem, no może przy rozmowach jak już byliśmy w jej mieszkaniu to ten aparat był odłożony, natomiast gdziekolwiek się pojawiała na spotkaniach to zawsze na piersi ten aparat i co kawałek jakieś tam zdjęcie robiła (K. Cichosz).

Z czego wynikał ten przymus fotografowania? Cichosz wspomina o poczuciu posłannictwa, o wewnętrznym, głęboko zinternalizowanym przekonaniu, że fotografia, dokumentowanie jest potrzebne i ważne.

Pamiętam, że niektórzy mówili: Zosiu, po cholere 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 (W. Jama).

To z kolei wiązało się z tym, co zdaniem Zbigniewa Tomaszczuka stanowiło istotę myślenia Zofii Rydet o fotografii.

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. Pewnie teoretycy filmu by to lepiej powiedzieli. Ale to, co mi się nasuwa w tej refleksji, to że ten rodzaj próby zatrzymania czasu jest chyba podstawą całej twórczości Zofii Rydet (Z. Tomaszczuk).

Zbliżony sposób myślenia o twórczości Zofii Rydet i jej rozumieniu fotografii znajdujemy w wywiadzie Piotra Wołyńskiego. Zdaniem tego artysty, Rydet dystansowała się od neoawangardowego myślenia i korzystania z fotografii, co nie oznacza, że się nim nie interesowała lub w jakikolwiek sposób go negowała. Jednak, co podkreśla Wołyński, naukowy i racjonalistyczny kontekst neoawangardy był jej obcy, ponieważ wynikał z zupełnie innego światopoglądu i myślenia o świecie.

Postawa Zofii Rydet wywodziła się przede wszystkim ze spojrzenia na obraz i ze spojrzenia na fotografię z punktu widzenia, który ukształtował w myśli fotograficznej André Bazin, to było balsamowanie czasu. To było coś takiego, co wносиło do obrazowania element pozaracjonalny, przede wszystkim wносиło do obrazowania pewnego rodzaju problemy mitologii, mitu, problemy egzystencjalne (P. Wołyński).

Jej dwa pierwsze cykle fotografii *Mały człowiek* (później opublikowany w formie albumu) oraz *Czas przemijania* wyraźnie wskazują na zainteresowania autorki. W ich centrum znalazł się doświadczający emocji człowiek. Konsekwencją tego była przyjęta przez nią w czasie realizowania tych cykli humanistyczna perspektywa i styl fotografowania. Wskazują one także na interesującą ją wątki egzystencjalne dotyczące dzieciństwa z jednej strony oraz przemijania, starości i upływu czasu z drugiej. Jej spojrzenie na dzieci nie było sentymentalne ani powierzchowne. Widziała w nich małych ludzi, „z całą skomplikowaną wielokształtnością przeżyć i reakcji, zarówno tych radosnych, jak i tych smutnych, a nawet tragicznych”<sup>16</sup>. Gdy portretowała ludzi starych, także pozbawiona była niepotrzebnej ckliwości. Stąd nie widzę na tych fotografiach potrzeby miłości, która jest przytoczona w krótkich opisach zamieszczonych na stronie

16 A. Ligocki, Wstęp do albumu *Mały człowiek*, Warszawa 1965.



Fundacji, na pewno za to dostrzegam samotność, pogodzenie się z losem, może nawet rezygnację<sup>17</sup>. Kiedy Rydet wykonywała te zdjęcia, była jeszcze daleko od wkroczenia w swój okres biograficznego doświadczenia starości. Była jednak już uwrażliwiona na ten temat, który za 14 lat zaczęła pogłębiać w ramach *Zapisu socjologicznego*.

Z kolei *Świat uczuć i wyobraźni* jest już manifestem myślenia o fotografii w kategorii mitu i symbolu. Z tego zapewne powodu Piotr Wołyński podkreśla, że „dla niej fotografia była czymś magicznym, była magią obrazu”. Nie przez przypadek zatem przywołuje on koncepcję André Bazina, która była ważna dla Zofii Rydet. Według Bazina, z psychologicznego punktu widzenia, historia sztuk plastycznych to historia podobieństwa, poszukiwania form jak najbardziej realistycznych. Ta potrzeba balsamowania czasu stała się dla niego zasadniczą cechą sztuki, próbą „ocalenia istnienia przez ocalenie jego zewnętrznego wyglądu”<sup>18</sup>. Fotografia zdaniem francuskiego teoretyka była zwieńczeniem tego długotrwałego procesu. I chociaż w istocie chodzi tu o realizm, to jest on utkany wokół głębszej, metafizycznej koncepcji zatrzymania wizerunku, przeciwstawiania się upływowi czasu i wreszcie wokół tego, co często powtarzała sama artystka, czyli walki ze śmiercią i przemijaniem.

Istotną cechą fotografii Zofii Rydet była narracyjność, praca nad rozbudowanym cyklem, tworzenie serii prac pogłębiających temat. Waldemar Jama wskazuje nawet na swoistą filmowość tych prac:

Tak, ale na tych fotomontażach rodziła się narracja typu wręcz filmowego. Dla niej fotografia była opowieścią. [...] To szło bardziej w kierunku filmu. Najlepiej to wyszło na filmie, który zrobił Różycki *Nieskończoność dalekich dróg*. Tam dobrze ukazane są te problemy (W. Jama).

Dla zrozumienia postawy twórczej Rydet istotny wydaje się fragment wywiadu z Wojciechem Prażmowskim, dla którego sposób myślenia artystki o fotografii jest bardzo bliski. Ponownie zbliżamy się tu do owej mitycznej sfery, do czegoś, co pozostaje poza czysto intelektualnym namysłem, a opiera się na intuicji i głębokiej wierze w rolę fotografii, która dla Zofii Rydet stała się „medium, łączącym świat duchowy i materialny”<sup>19</sup>. Był to świat wartości abso-

17 Zdjęcia z cyklu znajdują się na stronie: <http://galeria.fundacjarydet.pl/index/index/cid/11/page/1> (dostęp: 8.09.2019).

18 A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, Warszawa 1963, s. 10.

19 K. Józwiak, *Zofia Rydet. Inwentaryzacja wizerunków*, Kraków 2013, s. 48.

lutnych, w którym nie można kłamać, a akt fotografowania zakotwiczony być musi we wrażliwości fotografującego.

Często odwiedzałem Zosię, wysłuchiwałem takie długie, cudowne 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. [...] Zawsze mówiła o tym, dźwięczy mi to w uszach cały czas: „prawda, prawda, prawda, tu musi być prawdziwa opowieść, nie można kłamać” (W. Prażmowski).

W tekście o swojej twórczości opublikowanym w 1993 roku Rydet pisała, że zawsze pragnęła stworzyć coś, co „miałoby moc wzruszenia ludzi i zmuszenia ich do myślenia”<sup>20</sup>. Ta myśl może być dobrym kluczem do interpretowania twórczości artystki, rozumianej jako wielka fotograficzna opowieść o ludziach: czasami realistyczna, w innych momentach oniryczna lub surrealistyczna, jednak zawsze głęboko humanistyczna. Rydet chciała łączyć dwa aspekty percepcji rzeczywistości i wydaje się, że w swoich przekonaniach mogła być bliska Susan Sontag przekonanej, że „myśl to forma odczuwania, a odczuwanie – myślenia”<sup>21</sup>.

## FOTOGRAFIA, MIT, PRZETRWANIE

Analizując wywiady poświęcone Zofii Rydet, możemy stworzyć portret artystki, który pozwoli lepiej zrozumieć jej życie i pracę. Jednak równie interesujące oraz przydatne z socjologicznego punktu widzenia jest badanie procesów mitologizowania postawy, zadań i roli artystki. Pojęcie mitu rozumiem tu za Marianem Golką jako „formę świadomości cechującą się subiektywnym poczuciem prawdziwości przy niemożności obiektywnego zweryfikowania zarówno stopnia jej prawdziwości, jaki i fałszywości”<sup>22</sup>. Takie rozumienie mitu lokuje go poza prawdą i fałszem oraz poza mistyfikacją i racjonalizacją. Według Golki odpowiada on na zapotrzebowanie jakiejś grupy społecznej na zrozumienie danego zjawiska. Ważną cechą mitu jest to, że sytuuje się on w obszarze tego, co poznawalne, ale i tego, co wymyka się poznaniu albo wręcz pozostaje całkowicie poza możliwościami eksplikacji.

20 Z. Rydet, *Zofia Rydet o swojej twórczości*, (broszura z wystawy), Gliwice 1993.

21 S. Sontag, *Myśl to forma odczuwana*, Kraków 2014, s. 76.

22 M. Golka, *Atrakcyjność mitu*, [https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/2.\\_marian\\_golka\\_-\\_atrakcyjnosc\\_mitu.pdf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/2._marian_golka_-_atrakcyjnosc_mitu.pdf) (dostęp: 2.03.2019).



Ilustr. 68. Jerzy Wołosewicz, Zofia Rydet, lata 60./70., FZR.

Może zatem dawać poczucie zrozumienia tam, gdzie opierać możemy się jedynie na przesłankach i wyobraźni. Los, praca i spuścizna artysty wydaje się obszarem nie tylko prowokującym do mitologizowania, a nawet proces ten do pewnego stopnia wymuszającym. Życiorysy wielu artystów zawierają liczne niewyjaśnione epizody, ich dzieła nie zawsze podają się próbom egzegezy, a ich dziedzictwo zmienia znaczenie wraz z czasem. Chcąc poznać i zrozumieć działania artysty, łatwo jest zatem wkroczyć w obszar mitu. Tomasz Tomaszewski, charakteryzując postawę twórczą Zofii Rydet, zwraca uwagę na dwie kluczowe cechy jej artystycznej postawy: autoteliczność motywacji oraz absolutne zaangażowanie.

[...] potęga fotografii Zosi bierze się z dwóch rzeczy, z dwóch takich 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* (T. Tomaszewski).

Wypowiedź Tomaszewskiego, reportera i dokumentalisty z ogromnym doświadczeniem zawodowym i twórczym dorobkiem, zapewne trafnie oddaje postawę Rydet. Ujawnia jednak także interesujące z perspektywy socjologii sztuki mechanizmy, o których pisał między innymi Golka, badając artystyczne mity. Każda profesja wiąże się z określonymi społecznymi wyobrażeniami, a każdy świat społeczny stwarza swoje mitologie. Spośród wszystkich rozmaitych obszarów zawodowych aktywności prawdopodobnie jednym z bardziej zmitologizowanych jest społeczny świat sztuki. Artyści i inni aktywni uczestnicy pola produkcji artystycznej wytwarzają określone ideologie, legitymizują w ten sposób swoje działania oraz tworzą lub podtrzymują istniejące już mity. W analizowanych wywiadach ujawniło się kilka z nich. Wypowiedź Tomaszewskiego zawiera ślady dwóch takich mitów. Pierwszy z nich to mit bezinteresowności, odziedziczony po epoce romantycznej, sławiącej cierpiącego, ubogiego, często szalonego, a prawie zawsze nieszczęśliwego artystę. Niesie on przekonanie, czy wręcz oczekiwanie, że artysta powinien zajmować się sztuką z pasji, szczerze i bezinteresownie, a wyniki procesów twórczych nie powinny być przeliczane na komercyjny sukces. Tomaszewski przyjmuje, mitologizując do pewnego stopnia, że Zofii Rydet obce było myślenie w kategoriach artystycznego sukcesu,

uznania, a nawet finansowych gratyfikacji wynikających z jej twórczej pracy. Możemy spojrzeć na to zagadnienie z innej perspektywy. Po pierwsze, deprecjonowanie potencjalnych korzyści materialnych płynących z wykonywanej pracy wydaje się nieuzasadnione, co więcej sprzeczne z zupełnie normalnym pragnieniem utrzymywania się z własnej profesji. Zofia Rydet sprzedawała swoje prace, miała kontakty z kolekcjonerami, marszandami, z muzeami, które dokonywały zakupu jej prac. Jerzy Lewczyński w przywoływanym już wywiadzie wspominał o tym, że Rydet „była kobietą, dla której satysfakcja z sukcesu artystycznego była rzeczą naczelną”<sup>23</sup>. Pragnienie całkowitego poświęcenia się sztuce nie oznacza rezygnacji z chęci uzyskania dzięki niej rozmaitych zysków, zarówno tych materialnych, jak i symbolicznych, w postaci uznania i prestiżu. I właśnie prestiż, jest tym drugim istotnym elementem, o który rzekomo nie zabiegała Rydet. Otóż, w moim przekonaniu jest dokładnie odwrotnie, Rydet podejmowała starania, aby jej prace znalazły się w zbiorach ważnych, prestiżowych instytucji kultury, z tego powodu przekazywała w darze wiele fotografii, między innymi do tak ważnych instytucji jak MoMA. Inną z nich była Biblioteka Narodowa w Paryżu, której artystka podarowała potężną kolekcję swoich zdjęć. Zrobiła to z własnej inicjatywy, mając świadomość tego, że przetrwanie spuścizny uzależnione jest także od tego, w jakich zbiorach będą znajdować się jej prace<sup>24</sup>. Czasami to instytucja inicjuje zakup dzieł, ale zdarza się, że artysta zabiega o to, aby umieścić swoje prace w wybranej kolekcji. Zofia Rydet sama dążyła do tego, aby ulokować swoje fotografie w takich placówkach. Dowodzi to jej przekonania co do wartości własnych prac oraz wiedzy co do tego, jak funkcjonuje świat sztuki. Jej pragnienie wyjścia poza lokalne kolekcje sztuki i wysiłki z tym związane jedynie potwierdzają wyjątkowość twórczych strategii Zofii Rydet. Pragnienie, aby dzieło przetrwało, jest zrozumiałe, podejmowane w tym celu działania wydają się w pełni uzasadnione i chyba nie ma sensu lokować ich w obszarze bezinteresowności, a raczej świadomych działań mających prowadzić do zabezpieczenia artystycznego dorobku. Warto zatrzymać się przy tej istotnej dla Zofii Rydet kwestii, poruszonej między innymi w opowieści Wojciecha Prażmowskiego:

Choć też pamiętam takie rozmowy, dość często już pod koniec jej życia się pojawiające, to właśnie te rozmowy z lat 90., że: „A, to wszystko po mojej

23 <https://www.youtube.com/watch?v=rEX4FMCMNQo&t=350s> (dostęp: 10.04.2019).

24 Do korespondencji Z. Rydet prowadzonej z działem fotografii Biblioteki Narodowej w Paryżu dotarł w czasie prowadzonej tam kwerendy Karol Józwiak. Zarchiwizowane w zbiorach listy jasno wskazują na zainicjowanie przez artystkę starań o przyjęcie jej prac do kolekcji Biblioteki.

śmierci będzie fruwało po śmietniku [...]. Tylko chciałam, żeby jedna rzecz została, jedna”. Wyciągała z regału głęboko schowaną jedną kartkę – to 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” (W. Prażmowski).

Zofia Rydet starała się ulokować swoje prace w możliwie wielu miejscach, w wywiadzie przeprowadzonym przez Krystynę Łyczywek deklaruje: „dla pewności rozsyłałam moje prace w różne miejsca – nie jestem skąpa. Jeśli bomba spadnie tu, to może nie w Moskwie i w Rzymie”<sup>25</sup>. O reakcji na zakup jej prac przez dział fotografii Muzeum w Gliwicach w wywiadzie opowiadała Anna Kwiecień:

Wiem też, że ona się cieszyła, po pierwsze, że jej fotografie będą w muzeum, a po drugie ona po prostu sobie kupiła kolorowy telewizor. To było takie banalne, ale nie stać jej było już wtedy w 1992 roku na to (A. Kwiecień)<sup>26</sup>.

Myślenie o zachowaniu własnego dorobku jest zrozumiałe, podobnie jak obawy o to, co może się z nim stać po śmierci autora. Wielu wybitnych twórców doświadczało podobnego niepokoju. Mógł on wynikać nie tylko z braku osób lub instytucji gotowych objąć opieką spuściznę artysty, ale także z tego, co Arlie Hochschild nazywa „głęboką historią”. Poznanie jej pozwala zrozumieć poglądy i postępowanie innych, także wówczas gdy analizowane działania wydają się niezrozumiałe lub nieuzasadnione. Właśnie w głębokiej biograficznej historii możemy doszukiwać się lęku przed ponowną nieodwracalną stratą. Pisał o tym w krótkim szkicu biograficznym Jerzy Lewczyński, podkreślając niezwykle dramatyczny charakter doświadczeń z okresu okupacji<sup>27</sup>. W innym tekście wspominał on o aresztowaniu ojca i brata Zofii przez Sowieców oraz o tym, jak po licznych zabiegach obaj zostali wykupieni<sup>28</sup>. Okres ten w swoim rozdziale książki dokładnie przeanalizował Karol Józwiak, potwierdzając i uszczegółowiając

25 Cały wywiad znajduje się na stronie Fundacji im. Zofii Rydet: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/rozmowy-o-fotografii> (dostęp: 5.09.2019).

26 Anna Kwiecień, powołując się na Wiktora Hombka, zwraca uwagę na to, że wówczas gdy Zofia Rydet pracowała w pracowni fotografii Politechniki Śląskiej w Gliwicach, jej sytuacja finansowa była lepsza.

27 J. Lewczyński, *Zofia Rydet – szkic biograficzny*, [w:] B. Panek-Sarnowska, *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet*, Zielona Góra 2005, s. 13.

28 J. Lewczyński, *Zosia...*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, Łódź 1999, s. 13.

wypowiedź artystki z filmu Andrzeja Różyckiego: „Dzieciństwo moje było bardzo piękne, bardzo dobre. Ojciec był bogaty, mieliśmy wszystko, co trzeba było, matka nie pracowała, służby było dużo. A potem zaczęła się cała tragedia [...]”<sup>29</sup>. Rydet doświadczyła okupacji, przymusowego opuszczenia rodzinnego domu, migracji na odległe południowe i zachodnie tereny Polski, tam z kolei kilkakrotnych przeprowadzek. Nie dysponujemy autobiograficznym zapisem, w którym Rydet odnosiłaby się do tych przeżyć. Znamy jednak pewne fragmenty opowieści, które pozwalają mówić o tym rodzaju przeżyć, w kategoriach trajektorii.

Rdzeniem doświadczenia trajektoryjnego jest poczucie jednostki, że znajduje się we władaniu sił niezależnych od jej woli, niemożność sprawowania nad nimi kontroli i swobodnego działania, w fazach szczytowych zaś – poczucie cierpienia, głębokiej dezorientacji i oddzielenie od świata innych<sup>30</sup>.

Kiedy jej życie zbliżało się do końca, wizja straty całego artystycznego dorobku stała się realna. Fotografia, co podkreślał Lewczyński, wspominając wspólne podróże i rozmowy, „odmieniła jej życie i dała satysfakcję z realizacji marzeń”<sup>31</sup>. Wizja zaprzepaszczenia tego wszystkiego musiała być dla Rydet bardzo niepokojąca: „[...] bała się, że te wszystkie negatywy, jej cała praca, [...] że to wszystko wyląduje na śmietniku, że nic z tego nie będzie” (B. Saucha).

Drugi podjęty przez Tomaszewskiego wątek, ujawniający się także w innych wywiadach, dotyczy absolutnego skoncentrowania się Zofii Rydet na pracy i sztuce. Ujawniają się pewne tropy prowadzące do mitu cierpienia i poświęcenia. Andrzej Osęka w swoich rozważaniach o mitologiach artysty pisze: „artysta musi cierpieć, tego wymaga legenda” i dalej „z własnego bólu i goryczy czyni radość i ukojenie – dla innych”<sup>32</sup>. Tomaszewski wspomina o licznych podróżach Rydet środkami publicznej komunikacji, o tytanicznej pracy, o jej niezłomności podczas tworzenia *Zapisu socjologicznego*. Wszystko to jest bez wątpienia prawdą, jej olbrzymi wysiłek budzi uznanie i respekt. Efekt pracy jest oszołamiający do tego stopnia, że chyba najlepiej oddała to Bohdziewicz, mówiąc o *zapisie psychodelicznym*, opartym głównie na ogromnej sile psychiki autorki, ale także na swojej obsesji i wewnętrznym przymusie kontynuowania projektu. W zbliżonym

29 Wypowiedź Z. Rydet z filmu *Nieskończoność dalekich dróg...*

30 A. Rokuszewska-Pawełek, *Chaos i przymus. Trajektorie wojenne Polaków – analiza biograficzna*, Łódź 2002, s. 79.

31 J. Lewczyński, *Zosia...*, s. 16.

32 A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975, s. 165.

tonie wypowiedziała się Urszula Czartoryska, zadając słuszne pytanie: „Jaką tu więc rolę odgrywa przymiotnik *socjologiczny*, skoro więcej jest tu psychicznych, przyciągających się nawzajem iskrzeń między modelem i autorką [...]”<sup>33</sup>. Wracając do kwestii bezdyskusyjnego, pełnego zaangażowania poświęcenia Zofii Rydet, musimy jednak pamiętać, że podczas pracy nad *Zapisem* pojawiało się wielu asystentów i asystentek i że bez nich trudno byłoby artystce rozwinąć swój projekt na taką skalę. Wspominał o tym między innymi przedstawiciel śląskiego środowiska fotograficznego Waldemar Jama:

Z tego, co mi wiadomo, Zosia angażowała wiele osób z całej Polski, które bardzo jej w tym pomagały. Na przykład panią Bohdziewicz. Natomiast inni członkowie naszego związku, którzy mieli lepsze pracownie fotograficzne, z jej negatywów robili odbitki (W. Jama).

Także legendarne wyjazdy terenowe Zofii Rydet bardzo często odbywały się w asyście osób, które jej pomagały. Pomoc ta z reguły polegała na zorganizowaniu środka transportu lub na byciu przewodnikiem po terenie, którego Rydet nie znała. Badając ten aspekt, warto zadać sobie pytanie, na ile powstanie *Zapisu* w formie, w jakiej go znamy, możliwe byłoby bez pomocy wszystkich zaangażowanych osób, gotowych nieść jej pomoc na różnych etapach pracy nad tym przedsięwzięciem. Oszacowanie skali współuczestniczenia osób wspierających artystkę byłoby zadaniem trudnym, możliwe nawet, że niemożliwym do wykonania. W czasie badań udało się nam dotrzeć do kilku osób, które czynnie jej pomagały, o innych wspomina w różnych materiałach sama Rydet<sup>34</sup>. Historię takiego jednorazowego spotkania i wspólnej podróży w teren opowiedział w czasie wywiadu Henryk Pieczul, ówczesny kierownik Pracowni Fotografii Muzeum Narodowego w Kielcach. W czasie gdy Zofia Rydet dokumentowała wsie w tej okolicy, stał się on na prośbę Pawła Pierścińskiego przewodnikiem artystki. Jego pomoc, z racji wieloletniej pracy fotograficznej na rzecz Muzeum Wsi Kieleckiej, była niezwykle cenna. Rydet wiedziała, jakiego rodzaju domostw poszukuje, zaś Pieczul z racji świetnej znajomości terenu wiedział, w jakich wsiach znajdują się najstarsze domy. To właśnie tego rodzaju domostwa najbardziej ją interesowały.

33 U. Czartoryska, bez tytułu, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet. Fotografie*, Łódź 1999, s. 19.

34 Jedną z takich osób była Katarzyna Agata Augustyńska, wnuczka Tadeusza Rydeta, która kilkakrotnie uczestniczyła w tego rodzaju fotograficznych wyjazdach. Towarzyszem terenowych wypraw Zofii Rydet bywał także Jerzy Lewczyński.



To był jeden dzień, ale bardzo intensywny, od 8 rano do 20. Mając samochód, obwiozłem Panią Zofię Rydet. [...] Głównie interesowały ją wnętrza mieszkań i ludzie. W notesie odnotowywała nazwę wioski i numer domu [...] (H. Pieczul).

Czasami, jak w powyższym przypadku były to jednorazowe zdarzenia, w innych wypadkach wielokrotne wspólne wyjazdy w teren. Zofia Rydet poszukiwała zainteresowanych współpracą, umiała aktywizować i przekonywać do swojego projektu. Jedną z takich potencjalnych osób była pracująca w muzeum w Gliwicach, Anna Kwiecień.

Była bardzo ciekawa świata. Oczywiście możliwości podróżowania były mocno ograniczone, bo tak: była uzależniona od kogoś z samochodem, cierpiała na skoliozę, która utrudniała jej poruszanie się. Ona potrzebowała też asystenta. Ona czuła, ja czułam, że mogłabym być tym asystentem, tylko niestety miałam dwoje małych dzieci. Nie dało się tego pogodzić. Niemniej szukała takich osób, ponieważ jeszcze w tym 1991 roku odczuwała w sobie silną potrzebę podróżowania, kontynuacji *Zapisu socjologicznego* (A. Kwiecień).

Potrzeba współpracy z kimś, kto mógł stać się asystentem w pracy terenowej nasilała się wraz z wiekiem. Wspomina o tym także Bogusław Saucha, który sam wielokrotnie podróżował z Zofią Rydet:

Zosia była człowiekiem dosyć schorowanym, miała chorobę kręgosłupa i miała pewne ograniczenia ruchomości. Ale to ją zupełnie nie powstrzymywało przed eskapadami. Przechodziła różne okresy, była zainteresowana różną tematyką, ale zaczął się u niej okres, kiedy usiłowała zawrzeć w kadrze stare chałupy tych ludzi żyjących jeszcze według rytmu i wyobrażeń przedwojennych, i ona chciała to zatrzymać w kadrze. Jeździła po okolicznych wsiach gliwickich, ale jeździła albo z którymś z młodych 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 Pentaxem sześć na sześć, lustrzanką, z dużymi ciężkimi obiektywami, i to na pewno był problem. Po terenie gliwickim ja z nią nie jeździłem, ale jeździli młodzi (B. Saucha).

Wątek ten zbliża nas do kolejnej istotnej kategorii, jaką jest praca w terenie oraz spotkania z fotografowanymi ludźmi. Zgromadzone opowieści pozwalają na zrekonstruowanie tego, co możemy określić interakcyjnym rytuałem Zofii Rydet. Możliwe, że to właśnie za nim kryje się tajemnica sukcesu *Zapisu socjologicznego*.



Ilustr. 69. Autor nieznan, Zofia Rydet podczas realizacji *Zapisu socjologicznego*, lata 70./80., FZR.

## PRACA W TERENIE

Myśląc o Zofii Rydet i o wykonywanych przez nią zdjęciach, trudno nie podjąć refleksji nad stylem i metodą pracy w terenie. Wiemy już, że fundament powodzenia i skuteczności była jej zdolność do nawiązywania kontaktów, umiejętność prowadzenia rozmowy, sympatia i zainteresowanie, jakimi obdarzała spotykane osoby. W tym przypadku szczególnie cenne są wywiady z respondentami, którzy uczestniczyli w tego rodzaju plenerach. Ich wspomnienia pozwalają nieco lepiej zrozumieć fenomen *Zapisu*. Zanim jednak przejdziemy do relacji o pracy terenowej Rydet, warto na chwilę zatrzymać się nad towarzyszącą jej ideą, która nie zakładała dokumentowania wszystkiego, ale opierała się na wyborze i selekcji. Nie dziwi to, ponieważ wejście w teren z intencją badawczą lub też w plener z intencją artystyczną zawsze łączy się z określonymi oczekiwaniami i z tego powodu zawsze jest to działanie interesowne oraz w mniejszym lub większym stopniu zaplanowane. Artysta w plenerze chce wytwarzać sztukę, naukowiec w terenie chce generować wiedzę. Mówiąc wprost, jeden i drugi chce coś w wyniku takiego działania uzyskać. W obu przypadkach aktywność tego rodzaju może być źródłem satysfakcji, ale i rozczarowania. Wynika to między innymi z tego, że teren istnieje niezależnie od nas, ani badacz, ani artysta nie panuje nad nim, wręcz odwrotnie – to teren sprawuje kontrolę nad próbującymi eksplorować go obcymi<sup>35</sup>. Na marginesie warto zaznaczyć, że w znacznym stopniu fotograf dokumentalista znajduje się w interesującej pozycji pomiędzy artystą a badaczem terenowym. Wejście w teren jest zatem wkroczeniem w obszar imaginacji, wyobrażeń, oczekiwań, obaw i nadziei. Wiąże się zawsze z próbą opanowania takiej przestrzeni, z chęcią wykorzystania jej do własnych celów, przekształcenia w coś opisywalnego lub nadającego się do pokazywania w postaci filmu lub fotografii. Wreszcie taki rodzaj konfrontacji z rzeczywistością zawsze wiąże się z ryzykiem, że napotkani ludzie nie poddadzą się woli badacza lub naukowca, nie muszą chcieć współpracować, ani tym bardziej odkrywać przed obcymi swojego świata. To, co udało się uzyskać w terenie Zofii Rydet, biorąc pod uwagę wszelkie trudności związane z tego rodzaju pracą, jest niezwykle i unikalne w skali światowej. Podobnie jak każdy, kto rusza w teren, także Rydet czegoś w nim poszukiwała. Sama wielokrotnie podkreślała, jak ważne były dla niej spotkania z bohaterami

35 B. Fatyga, hasło: *Teren*, [w:] *Słownik Teorii i Metodologii Badań Kultury*, <http://ozkultura.pl/wpisy/183> (dostęp: 3.07.2019).

mi swoich zdjęć. W tekście przygotowanym dla Muzeum w Gliwicach pisała: „Te spotkania z ludźmi, wciąż nowe i tak bardzo ciekawe dodawały siły. Przy tym uczyły mnie nowej filozofii, nowego wartościowania, stosunku do najbardziej istotnych spraw życia i śmierci”<sup>36</sup>. Jednocześnie jej wybory fotograficzne podyktowane były wstępnymi założeniami i związaną z nimi selekcją, na co zwraca uwagę Bohdziewicz:

Pani Zofia jak szła przez wieś, to nie na zasadzie na przykład, że wszystkie stare chałupy sfotografuje, tylko fotografowała te, które jej się podobały, w których jej się wydawało, że coś ciekawego tam będzie (A.B. Bohdziewicz).

Poszukiwała zatem Zofia Rydet domostw, które w jakiś sposób ją zaintrygowały i w których spodziewała się zastać interesujących ją ludzi. Oglądając jej zdjęcia, widzimy, że często stosowanym kluczem był wybór chat i gospodarstw, które oparły się rozmaitym modernizacjom, do których nie dotarła jeszcze nowa estetyka, i których mieszkańcy nie chcieli upodobnić się do ludzi miejskich. Wybierała miejsca, gdzie wieś pozostała, przynajmniej w warstwie wizualnej, podobna do tej, którą mogła pamiętać sprzed czasów wojennych. Stwierdzenie takie musi pozostać nieweryfikowalną hipotezą, wysnutą na podstawie wykonywanych przez nią fotografii. Na pewno wiemy, że skupiała się na miejscach, które, o czym wiedziała, za chwilę miały nieodwracalnie zniknąć. Aby móc wykonać zdjęcia, artystka stosowała pewnego rodzaju schemat interakcyjny. Najpełniejszy opis tego rodzaju sytuacji znajdujemy w wywiadzie udzielonym przez Annę Beatę Bohdziewicz. W sierpniu 1988 roku spędziła ona wspólnie z Zofią Rydet dwa tygodnie, odwiedzając wieś w okolicach Rabki.

Technologia wyglądała tak, że sobie szliśmy przez wieś i nagle była powiedzmy chałupa, która jej pasowała, prawda? W której podejrzewała, że w środku może być coś ciekawego. No więc wchodzimy, wejścia są różne, bo czasami, wtedy jeszcze nie było tak bardzo grodzonych posiadłości, że masz furtkę a może musisz dzwonić, czy coś – czasami był płótek, furteczka, czasami w ogóle jakby wejście prosto z drogi, no to wchodzimy na próg i tak, to było lato, tzn. sierpień, ale jeszcze było ciepło, więc jeszcze powiedzmy lato, drzwi najczęściej otwarte, no to się pukało i pani Zofia pierwsza

---

36 <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/o-swojej-tworczosci> (dostęp: 5.11.2019).

zawsze, a my za nią. Puk, puk. „Dzień dobry. Czy można wejść?”. No to albo tam ktoś się znalazł, wychodził: „Ale, że co? Po co? O co chodzi?”, „A, bo my tu chcemy zrobić zdjęcia” – używała liczby mnogiej [...]. Nie mówiła: „Ja chciałabym” na przykład, nie używała formy warunkowej, tylko że „chcemy zrobić” i zaraz szybko dodawała, że za te zdjęcia się nie płaci nic. Reakcje były różne: „Ale co? Jak? Po co? Na co?”, ale już posuwamy się w głąb, więc już jesteśmy albo w kuchni, albo może już nawet dalej. Widzimy tę izbę paradną. „No, bo tutaj tak ładnie. Tak ładnie. Tak pięknie” „Ale gdzie, pani? Tu wszystko takie stare, ja nieubrany”, „Nie, to jest piękne!” – i już. Ona jednak była hipnotyzerka. [...] Miała w sobie po prostu pewien despotyzm i urok, i te oczy, prawda, którymi hipnotyzowała. Jak raz już złapała troszeczkę, to człowiek był już w sieci i koniec, wszystko by zrobił, co ona chciała. I nie było już dyskusji. Dobrze jak się zgodziła, żeby ktoś fartuszek czysty założył. I tak to wyglądało (A.B. Bohdziewicz).

Powyższe świadectwo wiele mówi o stosowanej przez Zofię Rydet metodzie, w której umiejętność nawiązania kontaktu łączyła się jednak z delikatną formą presji wywieranej na gospodarzach domu. Opis tej metody znajduje swoje rozwinięcie w opowieści Anny Kwiecień, która co prawda nie uczestniczyła w pracy terenowej, ale poznała ją z relacji samej artystki. Można powiedzieć, że ujawnia się tu kombinacja, w której nacisk i oczarowanie, stosowane w odpowiedniej proporcji, dawały pożądaną przez Rydet rezultat:

Ona mi tak dokładnie mi opowiadała: że jak wchodzi [...] to nie jest tak, że ktoś ją odprawi z kwitkiem. Oczywiście były też takie momenty, że nie dało się. Ona najpierw oswaja swój obiekt, prawiąc mu komplementy: ach, jak pięknie! Jak pięknie, jak pięknie pani wygląda! Jak u pani jest pięknie! Pozyskiwała sobie tych ludzi, oswajała. Zresztą, była osobą bardzo otwartą. I wtedy wykonywała te swoje zdjęcia (A. Kwiecień).

W obu relacjach wyraźnie rysuje się powtarzalny schemat, którego siła polegała na *rytualności*. Erving Goffman definiuje rytuał jako działania „za pośrednictwem których, przez ich aspekt symboliczny, działający pokazuje, w jakim stopniu zasługuje na szacunek i w jakim stopniu, w jego odczuciu, zasługują na niego inni”<sup>37</sup>. Ustalenie miejsca wszystkich stron w rytuale interakcyjnym w taki sposób, aby był on możliwy do ogólnego zaakceptowania, jest tutaj kluczowe. Oglądając zdjęcia Rydet i znając relację z przebiegu tych

---

37 E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, Warszawa 2006, s. 19.

spotkań, widzimy, że realizacja zamysłu autorki możliwa była jedynie dzięki temu, że potrafiła ona panować nad sytuacją i prowadzić ją we właściwym kierunku zmierzającym do wykonania fotografii. W niedatowanym liście do Jerzego Buszy, artystka podniosła kwestię reżyserowania swoich zdjęć, pisząc o świadomym pozowaniu swoich modeli. „Ja nic nie reżyseruję, nie układam ani przedmiotów, ani też ludzi – to oni, właśnie przez poczucie obecności aparatu i obiektywu, starają się być jak najbardziej godni i piękni”<sup>38</sup>. Nasza wiara w te obrazy opiera się nie tylko na immanentnych cechach fotografii rejestrującej mechanicznie to, co znajduje się przed obiektywem, ale także (a może przede wszystkim) na zaufaniu, jakim obdarzamy autorkę prac. W istocie jasno określiła ona swój zamysł w dalszej części przytoczonego powyżej listu. „Sami się jakby reżyserują i to daje właśnie jakiś jeden wymiarnik wszystkich zdjęć, jakiś humanistyczny obraz równości człowieka”<sup>39</sup>.

Iwona Kurz w tekście poświęconym Rydet zwraca uwagę na to, że charakterystyczne napięcie między spotkaniem a instrumentalizacją obecne jest na wielu kadrach *Zapisu socjologicznego*. „Szukając tego, co cenne dla jej bohaterów, nie oddaje im pola – to ona decyduje, jak i w czym mają pozować, zrywając na przykład z odświętnością gestu fotograficznego, wbrew oczekiwaniom czy potrzebom swoich modeli”<sup>40</sup>. Czy faktycznie Rydet zerwała z odświętnością tego gestu, czy też wręcz przeciwnie – uczyniła z niego oś całego spotkania? Jeśli przychylimy się do drugiej możliwości, to musimy jednak uznać, że Rydet po swojemu ową odświętność zdefiniowała. Aby to uchwycić, musimy raz jeszcze odwołać się do przytaczanego już tekstu przygotowanego dla Muzeum w Gliwicach, Rydet pisze w nim:

Człowiek, który miał być tylko elementem, jednak był najważniejszym, przy tym, to patrzenie w obiektyw tworzy bardzo silną nić między nami, model-aparat-fotograf. Model zdawał sobie sprawę, patrząc prosto w obiektyw z „doniosłości chwili”, tego jakby uwieczniania, zatrzymania jego osobowości tylko jemu właściwej, z nobilitacji go do jakiegoś symbolu, choć sam nie był wielki<sup>41</sup>.

38 <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/jerzy-busza-undated> (dostęp: 5.11.2019).

39 Ibidem.

40 I. Kurz, *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6229-nie-wyrzucajcie-tego-wszystkiego.html> (dostęp: 4.07.2019).

41 <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/o-swojej-tworczosci> (dostęp: 10.10.2019).

Rozumienie doniosłości tego gestu wynikało wprost z tego, jak Rydet definiowała fotografię oraz z tego, jak postrzegała istotę i sens swojej pracy w terenie.

Artystka kilkakrotnie w różnych tekstach opisywała przyjęty przez siebie styl pracy, ujawniając w nich zwyczajowy przebieg spotkania z osobami, które pozowały do jej zdjęć. W przytaczanym już wywiadzie przeprowadzonym przez Krystynę Łyczywek znajdujemy interesujący fragment dotyczący tego zagadnienia.

Wchodząc do mieszkania, bacznie rozglądam się i od razu widzę coś pięknego, coś szczególnego, i to chwałę. Właściciel jest tym ujęty, że mnie się to podoba, ja wtedy robię pierwsze zdjęcie. Każdy ma w swym mieszkaniu coś, co jest dla niego najdroższe. Jeśli mnie się uda to zauważyć, to ten człowiek zaraz mi ulega. Ja właśnie ten moment wykorzystuję. Proszę, by usiedli (bardzo często są to małżeństwa) przed główną ścianą, tą najciekawszą, najbardziej zdobioną obrazami, makatkami... I fotografuję<sup>42</sup>.

Także w filmie zrealizowanym przez Wiesława Głowacza pod tytułem *Portrety – Zofia Rydet*, artystka opowiada o tym rytuale, w którym bardzo ważnym gestem jest podanie ręki. W filmie mówi: „doszłam do wniosku, że jeśli ja podam rękę temu człowiekowi, to on mi nigdy nie odmowi i rzeczywiście momentalnie ci ludzie robią się tacy bliscy”<sup>43</sup>. Tomasz Tomaszewski zwraca uwagę na jej zainteresowanie wsią i umiejętność rozmawiania z jej mieszkańcami. Rydet, przedwojenna absolwentka Szkoły Gospodarstwa Wiejskiego w Snopkowie znajdującej się na przedmieściach Lwowa, rozumiała tych ludzi i ciekawiło ją ich życie. Miała także jakiś rodzaj charyzmy, dzięki któremu potrafiła przekonać tysiące osób do tego, aby pozwoliły się sfotografować. Tomaszewski mówi o tym w następujący sposób: „miała w sobie też coś takiego magicznego, czym zjednywała sobie ludzi. Nie jest proste, żeby tak wejść do kogoś do domu [...]”.

Zofia Rydet wypracowała zatem coś, co możemy nazwać interakcyjnym schematem, który z powodzeniem stosowała przez całe lata pracy nad *Zapiskiem socjologicznym*. Stworzony przez 12 lat zbiór fotografii dowodzi skuteczności tej strategii. Jednym z jej elementów było perswazyjne wykorzystanie cze-

42 <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/rozmowy-o-fotografii> (dostęp: 10.10.2019).

43 Fragment filmu Wiesława Głowacza znajduje się na stronie: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/media/portrety> (dostęp: 10.10.2019).

goś, co możemy roboczo określić „argumentem papieskim”. Bardzo klarownie relacjonuje to uczestniczący w wielu wyprawach fotograficznych, zaprzyjaźniony z artystką Bogusław Saucha:

[...] było to dla niej praktyczne, bo to był taki klucz do serc tych ludzi, do których domów chciała wejść. Bo 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. Ale jak Zosia powiedziała, że ona to robi dla papieża, żeby przy okazji i ją zobaczył, to w tym momencie otwierały się wszystkie drzwi, i ludzie tak jak stali, siadali w tym centrum, bo taka była koncepcja, żeby usiąść w centrum tego swojego otoczenia, patrzeć w kamerę, i robiła zdjęcia (B. Saucha).

Warto dodać, że nie była to jedynie obliczona na efekt retoryczna sztuczka, czego dowodzi datowany na 18 lipca 1983 roku list do Krystyny Łyczywek, w którym Rydet opisuje swój pobyt w Rabce. Pisze w nim także o swoim postanowieniu fotografowania dla papieża. „Teraz jednak robię przede wszystkim dla Ojca Świętego – to jest moje zadanie, jemu chcę te setki ludzi oddać, aby widział, jak go naród kocha. A teraz w każdym domu są niemal ołtarze. Żeby tylko miała dość sił to wszystko potem wywołać”<sup>44</sup>. Nie wykluczone jest zatem to, że silnym impulsem do rozpoczęcia pracy nad *Zapisem*, był początek pontyfikatu Jana Pawła II. Może to potwierdzać fakt, że w tym samym roku Rydet zaczęła wykonywać zdjęcia do tego cyklu. Możliwe, że z czasem pierwotne intencje mogły przybrać formę tak zwanej „metody na papieża” i ulec do pewnego stopnia instrumentalizacji. Wydaje się jednak, że wydanie albumu *Obecność* można odczytywać jako ukoronowanie zamierzenia fotografowania dla papieża. Anna Kwiecień zwraca uwagę na nieznaną, lecz istotny fakt związany z tym albumem oraz współpracą z Józefą Hennelową, autorką tekstu towarzyszącego zdjęciom. Zgodnie z tą relacją, Zofii Rydet bardzo zależało na osobistym przekazaniu albumu papieżowi. Nie doszło jednak do tego, ponieważ Hennelowa pojechała sama do Rzymu, nie informując o tym artystki. Rydet była tym bardzo rozczarowana i „nie mogła jej tego wybaczyć” (A. Kwiecień).

Na koniec warto podjąć jeszcze jeden wątek dotyczący pracy w terenie, wpisujący się niejako przy okazji we wcześniejsze rozważania o mitologizacji

---

44 <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/krystyna-lyczywek-18-07-1983> (dostęp: 5.10.2019).



i demitologizacji artystki. Biorąc pod uwagę ogromną ilość spotkań, które musiała zainicjować, nie może dziwić to, że zdarzały się sytuacje odmówienia zgody na wykonanie zdjęć. Z wywiadów wynika, że nie były one częste, jednak zdarzały się i w zgromadzonym materiale mamy dwa tego rodzaju świadectwa. Pierwsze z nich pochodzi z wywiadu A.B. Bohdziewicz:

Raz jedna pani nie wpuściła nas do domu, na ganku - też mam ją na zdjęciu, taka bardzo schludna, w chusteczce, kura stoi między nimi - i pani Zosia tak jej tłumaczyła i tak, i papieżu, a ona powiedziała: „Nie i koniec”. Jedna osoba na całe dwa tygodnie (A.B. Bohdziewicz).

Inna tego rodzaju sytuacja została przywołana przez Prażmowskiego, który także uczestniczył w fotograficznych wyprawach Zofii Rydet. W tym przypadku opowieść jest dłuższa, ale warto ją przytoczyć, także ze względu na literacki walor narracji.

Jest legenda, że Zofii Rydet się nie odmawiało. Że nikt nie odmówił. [...] Czy młody czy stary; no, nie odmawiało się. A ja widziałem sytuację, że ktoś odmówił. To jest rok 1976-77, należałoby to sprawdzić, to był plener zorganizowany przez Polski Związek Artystów Fotografików w Katowicach [...] Polegało to na tym, że przemieszczaliśmy się samochodami, i ja miałem to szczęście i tę radość, że woziłem Zosię. [...] Ponieważ to był czerwiec, zboże już wysokie; ile razy tamtędy jechałem w życiu, to zawsze to tam widzę, ten moment, gdy jadę z Zosią, zatrzymujemy się na poboczu, bo co się dzieje: przez to zboże idzie kobieta. I tak jak można sobie wyobrazić połączenie osoby w kapeluszu, tak jak malował Wyczółkowski: słomiany kapelusz z dziurą taką w tym rondzie, tak jak można sobie wyobrazić, przepraszam za określenie, dziadówkę, tułacza... Idzie kobieta w kapeluszu, ma kij i na tym kiju ma po prostu węzełek. My to widzimy, a ona mówi: „Zatrzymaj się, zatrzymaj się, muszę zrobić jej zdjęcie!”. Zaparkowałem, idziemy na spotkanie z tą panią. Podchodzi do nas. Przepiękna pani, 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 zamurowało, Zosię zamurowało, 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 (W. Prażmowski).



Ilustr. 70. Autor nieznany, Zofia Rydet, lata 70., FZR.

## DOM PRACY, DOM SPOTKAŃ

W jednej ze scen filmu *Portrety – Zofia Rydet* w reżyserii Wiesława Głowacza artystka ukazana została we wnętrzu swojego domu na tle niebieskiej ściany, na której wiszą stare zegary, oprawione w owalną ramkę zdjęcie dziecka, niewielkie ludowe rzeźby. Widzimy też bukiet suszonych kwiatów, leżące na biurku zdjęcia z *Zapisu socjologicznego* oraz dwa aparaty fotograficzne. Nawet dość wąskie kadry pokazują, że przestrzeń, którą się otaczała, wypełniona była różnymi przedmiotami. Zdawała sobie sprawę z ich wagi i znaczenia, lubiła je, kolekcjonowała, utrzymywała na swoich fotografiach. Ostatni najazd kamery pokazuje regał pełen książek ze stojącym na nim znakiem Solidarności. Rydet dobrze wiedziała, ile informacji zawierają gromadzone w domu obiekty, meble, obrazy. Odwiedzanie domów, oglądanie ich i w końcu dokumentowanie stanowiło istotny motyw jej pracy. Wiemy to doskonale z jej zdjęć, ale także z wypowiedzi. W liście do Krystyny Łyczywek z 1967 roku pisała właśnie o tej fascynacji. „Bardzo mię teraz interesuje człowiek i jego dom. Widziałam i fotografowałam piękne chaty Zalipia koło Tarnowa, całe kolorowe, malowane w kwiaty, stare, bardzo piękne drewniane chaty w Pieninach”<sup>45</sup>. Wejście do domu stanowiło kluczowy moment w pracy nad *Zapiskami socjologicznymi*. Wykonane w nich fotografie składają się na wielką opowieść o polskich domach wiejskich lat 70. i 80. XX wieku. Jednak w tym przypadku interesować będzie nas to, jak zostało zapamiętane gliwickie mieszkanie Zofii Rydet.

Dom i pracownia artysty to przestrzeń niezwykła, posiadająca obok wymiaru materialnego (dającego się zinwentaryzować zasobu przedmiotów), także wymiar psychiczny (manifestacja osobowości twórcy) i społeczny (miejsce spotkań, wymiany myśli i życia towarzyskiego). To wymykające się jednoznacznej definicji miejsce jest także obszarem wyznaczania suwerenności, odrębności oraz manifestacją samowiedzy i samoświadomości artysty<sup>46</sup>. Z reguły ma ono charakter efemeryczny i przejściowy, ograniczony czasem życia artysty. Zdecydowana większość takich domów bezpowrotnie znika wraz ze śmiercią twórcy, a te nieliczne, które trwają zamieniają się w muzeum lub izbę pamięci. Pozostają jednak ślady funkcjonowania takich miejsc w posta-

45 <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/krystyna-lyczywek-23-10-1967> (dostęp: 5.09.2019).

46 E. Grabska, *Dom twórcy – weryfikacja własnej suwerenności*, [w:] A. Pieńkos (red.), *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, Warszawa 2002, s. 22.

ci nagrań, zdjęć oraz w pamięci osób, które miały okazję w nich się znaleźć. Podobnie stało się w przypadku mieszkania Zofii Rydet, którego wspomnienie pojawia się w kilku wywiadach. Przyjmując porządek chronologiczny, warto zacząć od Bogusława Sauchy, który w swojej opowieści przywołał moment, w którym Zofia Rydet wprowadziła się do mieszkania w Gliwicach<sup>47</sup>:

[...] tu, na obecnym placu Piłsudskiego, były takie duże mieszkania budowane jeszcze przez Niemców pod koniec lat trzydziestych, mieszkania, które miały po dwieście metrów kwadratowych, czy ponad dwieście. I 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 (B. Saucha).

Zofię Rydet interesowały przedmioty, którymi otaczają się ludzie. W jednym ze swoich tekstów wyjaśniających zamysł *Zapisu* pisała, że idea opierała się początkowo na tym, „żeby człowieka przedstawić, poprzez przedmioty, jakie on posiada”<sup>48</sup>. Jej własny dom, także pełen był kolekcjonowanych przez nią obiektów, opowiadali o tym Anna Kwiecień oraz Wiesław Głowacz:

Ja odwiedziłam ją w jej domu. To był specyficzny wystrój tego jej mieszkania. Pierwsze, co mnie uderzyło, to ściana z zegarami, chodzącymi i martwymi. [...] Dalej: ściana z regałem pełnym bibelotów, i to może nie zawsze takich gustownych, ale to wszystko razem było bardzo ciepłe i wszystko razem grało, i grało też z osobowością Zofii Rydet (A. Kwiecień).

Tutaj niedaleko mieszkała pani Zofia, w starym budownictwie, całe ściany wypełnione obrazami, kolażami, jej pracami, jej bibelotami różnymi, jej ukochanymi rzeczami, których było sporo. Była także specjalistką w suszeniu kwiatów, bardzo ładnie o tym mówi; gdzieś posiadała swoją recepturę, jak żywe kwiaty w stanie zasuszonym dalej prezentować (W. Głowacz).

---

47 W filmie *Zofia Rydet we wspomnieniach Jerzego Lewczyńskiego* zrealizowanym przez Andrzeja Różyckiego i Jacka Józwiaka w 2012 roku, pojawia się między innymi opowieść o przeprowadzce artystki do Gliwic, z jasną sugestią, że stało się to w znacznej mierze z inicjatywy i przy wsparciu lokalnego środowiska fotograficznego. Cały film znajduje się na stornie: <https://www.youtube.com/watch?v=rEX4FMCMNQo&t=350s> (dostęp: 5.10.2019).

48 Z. Rydet, *Zofia Rydet o „Zapisie Socjologicznym”*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3-4, s. 192.

Wizyta w domu Zofii Rydet, co podkreślał Krzysztof Cichosz, robiła bardzo duże wrażenie. To, co się w nim znajdowało, wiele mówiło o zainteresowaniach domownika, ale przede wszystkim o całkowitym podporządkowaniu jej życia sztuce i fotografii.

Trudno było znaleźć granicę, gdzie się kończy mieszkanie, gdzie zaczyna pracownia – po prostu fotografia była absolutnie wszędzie. Fotografia na różne sposoby rozumiana. Z jednej strony stosy, pudła, kartony jej prac z różnych okresów, natomiast również całe sterty literatury. Zosia interesowała się nie tylko *stricte* fotografią, ale również sztuką współczesną, w związku z czym na półkach, wszędzie po prostu, przewalały się te wydawnictwa, które były u nas dostępne, obok tych oficjalnych publikacji całe kolekcje katalogów dostępnych w galeriach, czyli takich bardziej unikalnych podarowanych jej przez artystów. Także po prostu wszystko pachniało aurą fotografii (K. Cichosz).

Miejsce to miało także swoje ważne środowiskowe znaczenie, w którym spotykali się fotografowie, po to, by toczyć dysputy o sztuce, co, jak się okazuje, nie zawsze było dla Rydet pożądaną sytuacją.

To było miejsce, gdzie spotykali się członkowie Towarzystwa Fotograficznego Gliwickiego z Jurkiem Lewczyńskim na czele, ale był też pan Władysław Jasiński. Na trzecim piętrze w tej samej klatce mieszkał Michał Sowiński, były członek GTF-u. I to było takie miejsce, gdzie wszyscy ci dżentelmeni wpadali i tam były nieustające dyskusje na temat fotografii, twórczości, różnych pomysłów, które się przedłużały do późnych godzin wieczornych, przy jakiejś tam lampce wina i herbacie. [...] 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 (B. Saucha).

Ciemnia dla fotografów to miejsce wyjątkowe. To, co do tej pory było ukryte, zostaje w niej ujawnione w trakcie negatywowo-pozytywowego procesu. Każdy, kto doświadczył pracy w tym wyjątkowym miejscu, dobrze wie, jaki rodzaj emocji jej towarzyszy. „Ciemnia fotograficzna – przestrzeń ujawniania się obrazu utajonego (*latent image*) – to miejsce, w którym rozproszone działania fotografa kumulują się w akcie odczytania wcześniejszego zapisu”<sup>49</sup>.

---

49 M. Szczypiorska-Mutor, *Ciemnia fotograficzna od „Śladów na piasku” Timothy’ego O’Sullivana do „Skrzynki” Güntera Grassa*, „Pamiętnik Literacki” 2014, t. CV, z. 3, s. 179.



Ilustr. 71. Magdalena Kurek, Zofia Rydet w swoim mieszkaniu w Gliwicach, 1976, dzięki uprzejmości autorki.

Dla Zofii Rydet także było to miejsce niezwykle ważne, w jednym z listów do Krystyny Łyczywek z 12 stycznia 1982 roku pisała: „Teraz czuję się dobrze tylko w swojej ciemni, przy swojej pracy. Siedzę tam prawie całe dnie, mimo że brak wentylacji mnie wykańcza. Wychodzę tylko na obiad [...]”<sup>50</sup>. Z kolei w liście wysłanym do Jerzego Buszy 3 lutego 1983 roku Rydet pisała o swojej pracy w ciemni następująco: „Odzyskuję tylko swoje siły w ciemni, gdzie siedzę teraz po osiem godzin. A równocześnie to właśnie ze względu na brak wentylacji i straszliwy upał powodujący parowanie odczynników [ta praca] wykańcza moje siły i serce”<sup>51</sup>. Ciemnia była dla Rydet niezwykle ważna, w filmie zrealizowanym przez Andrzeja Różyckiego artystka mówi: „kiedy jestem ciężko chora i źle się czuję, to idę do ciemni i wszystko przechodzi...”<sup>52</sup>.

Podjęty powyżej wątek zdrowia i pracy ponad siły jest ważny. Setki godzin spędzonych w ciemni, mogły mieć realny wpływ na zdrowie artystki. Na aspekt ten zwróciła uwagę Krystyna Twardowska-Sauchka, która przyjaźniła się z Zofią Rydet: „Myślę, że te opary tych wszystkich odczynników w ciemni też przyczyniły się do jej niewydolności oddechowej” (K. Twardowska-Sauchka).

Na jednym ze zdjęć zamieszczonych na stronie Fundacji im. Zofii Rydet widzimy artystkę stojącą przy powiększalniku w swojej ciemni, określanej w wywiadach jako „komórka”. Patrząc na tę fotografię, można odnieść wrażenie, że Rydet ledwo się w niej mieści, a nagromadzona ilość rozmaitych akcesoriów i paczek z papierami za chwilę ją pochłonie. Opisy ciemni oraz pracy tam wykonywanej wielokrotnie pojawiały się w wywiadach. Zwracano w nich uwagę na ciasnotę tego pomieszczenia oraz na brak wentylacji, który powodował, że praca w takim miejscu musiała być niezwykle uciążliwa.

Przecież ona sama nie skopiowała wszystkiego i tu można się zastanawiać, czy... to wynikało głównie z braku czasu moim zdaniem, z tego jaką ona miała ciemnię – przecież to była komórka bez wentylacji, no w ogóle można umrzeć w czymś takim! (A.B. Bohdziewicz)

50 <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/krystyna-lyczywek-12-01-1982> (dostęp: 5.07.2019).

51 <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/jerzy-busza-03-02-1982> (dostęp: 5.07.2019).

52 Wypowiedź Z. Rydet z filmu *Nieskończoność dalekich dróg...*

W tej ciemni nawet na dwie osoby nie było miejsca, to była taka malutka komórka. To była część dużego pokoju (B. Saucha).

Temat ciemni fotograficznej siłą rzeczy przywołuje kwestię wywoływania zdjęć i pracy nad odbitkami, na co zwrócił uwagę Wojciech Prażmowski. Dopracowanie zdjęcia wymagało cierpliwości, licznych prób uzyskania optymalnej, dobrze naświetlonej odbitki, znajomości całego zestawu rozmaitych ciemniowych technik. Wykonanie tysięcy odbitek, które w swoim życiu zrobiła Zofia Rydet, musiało pochłonąć niewyobrażalną ilość czasu spędzonego, w tej niewielkiej, pozbawionej wentylacji przestrzeni.

To niby tak wygląda, że to jest takie, ot tak zrobione. Ona była tak rzetelna, ona była tak precyzyjna, robiła tyle prób [...] Ja to próbowałem zrobić, ale za mało cierpliwości. Ale 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 tego setki, tysiące tego zrobiła. To była cierpliwość anielska. To się tak wydaje. Tam naprawdę nie było żadnej lipy, to było zrobione genialnie, fantastycznie (W. Prażmowski).

Warto dodać, że Zofia Rydet starała się doskonalić i rozwijać swoją sztukę obróbki zdjęć. Może o tym świadczyć jej wizyta u Jerzego Wardaka, toruńskiego fotografa i współzałożyciela grupy Zero-61, który w swojej twórczości często posługuje się różnymi metodami fotomontażu. W czasie tego spotkania chciała dowiedzieć się, jak polepszyć efekty montowania w technice nakładania wyciętych zdjęć na tło, tak aby jak najlepiej ukryć ślady naklejania.

Przeprowadziliśmy nawet próbę jedną i nauczyłem ją, jak należy to robić i to była cała moja rola, ponieważ fotomontaż głównie powstaje w umyśle twórcy, ale moja techniczna wskazówka była pomocna (J. Wardak).

Późniejsze efekty zastosowania tej techniki przez Zofię Rydet Jerzy Wardak ocenił jako bardzo dobre, choć przede wszystkim doceniał intelektualny walor tych prac oraz manifestującą się na nich wyobraźnię. Co ważne, zanim doszło do spotkania, Wardak dobrze znał już prace Rydet i miał pełną świadomość jej pozycji w środowisku fotograficznym.





Ilustr. 72. Autor nieznan, Zofia Rydet, w swojej ciemni, lata 80., Gliwice, FZR.

## PODSUMOWANIE

Wywiady dostarczają ogrom cennego materiału, z którego na potrzeby tego tekstu wybrano jedynie kilka wątków. To, co pominięto dotyczy na przykład niebywale interesujących relacji Zofii Rydet i Jerzego Lewczyńskiego. Tych dwoje zaprzyjaźnionych wybitnych artystów mieszkających w Gliwicach toczyło intensywną dyskusję na temat fotografii i sztuki, ale także toczyło swego rodzaju walkę o rząd dusz nad młodymi artystami, którzy przybywając do Gliwic, spotykali się z Rydet i Lewczyńskim. Wywiady można także czytać, skupiając się na życiu ówczesnego środowiska fotograficznego, organizowanych zjazdach i sympozjach, w których Rydet uczestniczyła. Wyłania się z tych fragmentów barwny opis funkcjonowania, używając terminu Pierre'a Bourdieu, pola fotograficznej produkcji symbolicznej, jego różnorodności, aktywności i dynamiki. Wywiady zawierają także, nieanalizowane w tym tekście, a bardzo interesujące, wątki dotyczące współczesnego funkcjonowania fotografii. Wreszcie ujawniają się także rozmaite interpretacje poszczególnych cykli stworzonych przez Zofię Rydet, z silną tezą odczytywania jej dorobku jako całości, a nie odseparowanych od siebie mniejszych lub większych zestawów prac. Kilkakrotnie także podnoszono, zasygnalizowaną w tekście, kwestię tytułu *opus magnum* artystki, dowodząc, że wyrażenie *socjologiczny* zupełnie nie oddaje charakteru tego cyklu, co więcej – słyca go, przenosi ciężar potencjalnej interpretacji na rejony, które nie są kluczowe dla odczytania tych zdjęć. Jako socjolog, całkowicie zgadzam się z argumentacją Anny Beaty Bohdziewicz oraz Piotra Wołyńskiego, który mówi:

Ja myślę, że w pewnym momencie przyjdzie czas na rewizję takiego ogólnego hasła, hasła wiążącego całą twórczość tej artystki i wydaje mi się, że to hasło *Zapis socjologiczny* w jakimś sensie zawęży jej dorobek, również ten dorobek, który mieści się *stricte* w tym cyklu. Uważam, że ta sytuacja zostanie zrewidowana (P. Wołyński).

Jednak biorąc pod uwagę zadania postawione na wstępie, istotniejsze staje się pytanie o to, jaki obraz Zofii Rydet wyłania się z tych zgromadzonych opowieści, ale i innych analizowanych materiałów. Warto raz jeszcze odwołać się do fragmentów zarejestrowanych wypowiedzi. Dwie z nich wydają się wiele mówić o tym, kim była Zofia Rydet. Anna Kwiecień zwraca uwagę na wewnętrzną wolność artystki:

Ona była wewnętrznie bardzo wolna. Miała wolny umysł. Nie w sensie dowolności działania, co jest sprzeczne z wszelkimi normami, ale była kobietą wewnętrznie bardzo wolną. I to była fajna cecha. To nie był feminizm, jakiś wojujący lub coś z tych rzeczy. Bo to było takie ciepłe, bardzo mądre. Ale była kobietą wolną – tak to odbieram po latach (A. Kwiecień).

Krzysztof Cichosz podkreśla z kolei, że „wewnętrznie była bardzo złożona, no i to widać po tych bardzo wielu wątkach twórczości”. Warto o tym pamiętać, aby nie poddać się wyobrażeniu Zofii Rydet jako starszej pani przemierzającej polskie wsie z aparatem na szyi. W istocie jej działania znamionowało pewnego rodzaju artystyczne szaleństwo w postaci nieimpregowanej. Jean-Noël Vuarnet, pisząc o wielkich chrześcijańskich mistyczkach dostrzega wyjątkowość ich szaleństwa, które określa właśnie jako nieimpregowane. Jest ono tożsamy z szaleństwem genialnych artystów, takich jak Dostojewski, Kafka czy Rimbaud, dla których było ono pretekstem i przyczyną głębokich przeżyć oraz wizji, w rezultacie których powstawały wybitne dzieła sztuki. „Ekscesywni myśliciele, ekstremalni poeci, mistyczni pacjenci – wielcy eksperymentatorzy byli zawsze szaleńcami przekraczającymi szaleństwo”<sup>53</sup>. Dlatego wybitni mistycy pozostają wierni swoim dogmatom, formie i celom. Dostojewski nie wykracza poza powieść, van Gogh poza ramę obrazu, święte mistyczki poza swoją wiarę, a Rydet poza fotograficzny kadr. Szaleństwo staje się konieczne do tego, aby wyrwać się spod supremacji rozumu, jednocześnie obca i niepotrzebna jest im wszelka diagnostyka i próby leczenia. Inaczej rzecz wygląda w przypadku szaleńców impregnowanych, ci pozostają w domenie medycyny, są tożsami ze swoim szaleństwem, poza które nie mogą wykroczyć. Zofia Rydet była wierna swojemu medium i postawionym sobie celom. Wyraziła to jasno w filmie Andrzeja Różyckiego: „Ja bez fotografii nie mogę już żyć. Dlatego, że niczego innego więcej nie mam, tylko ją. Tylko tę fotografię. Jest to w tej chwili największa moja pasja, największa moja miłość, no, największe wszystko to, co mam”<sup>54</sup>. A że była w swojej postawie konsekwentna świadczy tekst, który napisała 14 lat wcześniej:

Nie lubię pisać o sobie: wolę aby o moim credo artystycznym mówiły raczej moje prace. Mogę tylko powiedzieć, że fotografia to moja miłość, opętanie, fascynacja i obsesja. Fotografia jest moją pracą i moim wyczynkiem, zabiera każdą myśl, ale też daje siły do życia<sup>55</sup>.

53 J. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, Gdańsk 2003, s. 23.

54 Wypowiedź Z. Rydet z filmu *Nieskończoność dalekich dróg...*

55 Z. Rydet, Tekst autorski towarzyszący zdjęciom, „Fotografia” 1976, nr 1, s. 10.

Biorąc pod uwagę dwie powyższe wypowiedzi, zapewne rację ma Tomasz Tomaszewski, mówiąc, że: „Lewczyński powiedział »zamieniłem życie na fotografię«, ale może w odniesieniu do Zofii Rydet jest to bardziej adekwatne”. Jej szaleństwo polegało na pełnym, absolutnie angażującym oddaniu swojego życia fotografii, zaświadcza o tym zarówno biografia Zofii Rydet, jak i jej dzieło. Na koniec chciałbym przytoczyć fragment wywiadu z Anną Beatą Bohdziewicz, który nie tylko wyjaśnia obecność portretów Rydet w tekście, ale także pokazuje, że drobne szaleństwa i poczucie humoru cechują natury wyzwolone, które stały się jednością ze swoimi celami, dogmatami i formą. I może właśnie tu tkwi największa tajemnica fenomenu Zofii Rydet:

Ona lubiła, żebym ja jej robiła zdjęcia i myśmy w ogóle lubiły. [...] jak byliśmy razem we Francji czy w Niemczech, to co chwila było: „Zrób mi zdjęcie!”, „Zrób mi zdjęcie tu!”, „Zrób mi zdjęcie z kimś!”. Jak jakiś policjant jej się spodobał, bo ona bardzo lubiła zaczepiać różnych mężczyzn, to „Zrób mi zdjęcie!”. Jedziemy na lotnisku tymi takimi długimi korytarzami tam w Monachium czy w Paryżu i „Zrób mi zdjęcie!” i rękę tak podniosła [pokazuje: gest jak pozdrowienie dłonią], więc ona bardzo to lubiła (A.B. Bohdziewicz)<sup>56</sup>.

W materiałach dotyczących Zofii Rydet zarówno tych zgromadzonych przez nas, jak i zarejestrowanych wcześniej, pojawia się wspólne dla większości narratorów przekonanie o wybitności artystki. Odwołując się do typologii osobowości Floriana Znanieckiego, ujawnia się w tych opowieściach coś, co ten wybitny socjolog nazywał *nadnormalnością*, czyli niewytłumaczalną wybitnością indywidualną. „Nadnormalność zachodzi [...] wtedy, gdy osobnik w danej roli, gdy raz się w nią wżyje, czyni więcej lub lepiej niż wymaga wzór osobowy stosowany w tego rodzaju rolach przez ludzi normlanych”<sup>57</sup>. Człowiek taki, według Znanieckiego, jest w stanie wzbogacać systemy kulturowe, skupiać wokół siebie kręgi społeczne oraz stawać się wzorem osobowym. Zofia Rydet w pamięci społecznej osób związanych ze światem sztuki i fotografii, pozostała właśnie kimś *nadnormalnym*, bezgranicznie oddanym swojej pracy i pasji, mówiąc językiem Znanieckiego, całkowicie *wżytym* w swoją rolę.

---

56 Wątek dystansu do siebie i poczucia humoru wybrzmiał także w fotoeseju Anny Beaty Bohdziewicz zatytułowanym *Wanderings with Zofia Rydet*, zamieszczonym w książce *Object Lessons. Zofia Rydet's Sociological Record*, red. K. Pijarski, Warsaw 2017, s. 52.

57 F. Znaniecki, *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*, Warszawa 2001, s. 268.



Ilustr. 73. Leszek Pękalski, Zofia Rydet podczas Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wielkopolskim, 11 maja 1985, dzięki uprzejmości autora.





Zofia Rydet, z cyklu *Nieskończoność dalekich dróg* (podcykl: *Drogi*), fotografia, 1980, FZR.

## EPILOG: NIESKOŃCZONOŚĆ BADAWCZYCH DRÓG

Zofia Rydet całe życie nieustannie była w drodze. Zmieniała miasta i domy, w których mieszkała. Pod koniec życia w zależności od pracy i pory roku mieszkała na przemian w Rabce i Gliwicach. Ale właściwie jej całe życie to ciągłe wędrówki, dobrowolne przeprowadzki i przymusowa migracja. Urodziny w Stanisławowie, później wędrówki za posadą ojca do Końskich, Zamościa, Radomska, Warszawy, z powrotem do Stanisławowa, skąd następuje pod koniec wojny ucieczka z rodziną do Rabki, stamtąd wyprowadzka do Bytomia, a po kilku latach przeprowadzka do Gliwic. Ten koczowniczy tryb życia w pełni wyraża się w jej twórczości, która również oparta jest na wędrówce. Urszula Czartoryska, opisując *Zapis socjologiczny* określiła go metaforycznie jako „wędrówka po cudzym życiu”. „Droga zatem – napisze dalej – zdaje się podsumowywać całą ikonografię fotografii Zofii Rydet”. Meta-artystycznym przepracowaniem tego problemu był jej cykl *Nieskończoność dalekich dróg* – wielopoziomowa praca o życiu, twórczości, losie człowieka, upływie czasu. Podczas naszych badań uświadamialiśmy sobie jak ta droga i wędrówka jest ważna dla zgłębienia fenomenu Zofii Rydet. Uważamy wręcz, że można mówić o specyfice twórczości nomadycznej, uprawianej w drodze, którą w pełni realizuje Rydet. Ta heurystyka wędrówki, chyba niedostępna dla ludzi pracujących wyłącznie przy biurku, w archiwum lub w pracowni, objawiła się nam jako jeden z podstawowych punktów odniesienia dla jej twórczości. Została ona wydobyta w filmie *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podstuchana Zofia Rydet. A.D.1989*. Andrzej Różycki nie tylko zapożyczył tytuł pracy, ale zbudował całą jego strukturę właśnie na wędrówce, na podążaniu z kamerą i dyktafonem za nieustannie wędrującą artystką, która niemal w biegu opowiadała o swojej twórczości i życiu. Co ciekawe, nasze badania realizowane trzy dekady po tym filmie, właściwie rządziły się bardzo podobną zasadą. Wiele intuicji i tropów pojawiało się właśnie podczas długich podróży samochodowych i pociągowych odbywanych śladami Zofii Rydet. Jeździliśmy wielokrotnie do krakowskiego archiwum Zofii Rydet, do Gliwic, zobaczyć dom, w którym mieszkała i spotkać jej przyjaciół. Jeździliśmy śladami jej *Zapisu socjologicznego* po Rzeszowszczyźnie, do Rab-



ki, po całej Polsce do osób znających artystkę. Kończąc pracę nad tą publikacją, zrozumieliśmy jednak, że nie odbyliśmy jeszcze jednej znaczącej podróży. Tuż przed oddaniem książki do druku postanowiliśmy pojechać do Galicji Wschodniej, do przedwojennych rodzinnych stron Rydetów, dziś znajdujących się na terytorium Ukrainy. Czuliśmy niedosyt związany z tym, że miejsca tak istotne dla Rydet, miejsca, w których spędziła ponad 30 lat życia i z których musiała wraz ze swoją rodziną uciekać, nie zostały przez nas odwiedzone. Nie chodziło nam bynajmniej o sentymentalną podróż śladami wielkiej artystki, o ten popularny dziś rodzaj turystyki na Kresy. Intrygowało nas jedno zasadnicze pytanie, w jaki sposób pierwsze trzy dekady jej życia spędzone w miejscach takich jak Stanisławów, Lwów czy położone w górach Jaremcze mogły wpłynąć na jej późniejszą twórczość. Chcieliśmy zobaczyć miejsca, w których dorastała, uczyła się, pracowała, chcieliśmy doświadczyć krajobrazu i przyrody, które tak zachwycaly brata Zofii, Tadeusza. Wreszcie chcieliśmy dotrzeć do miejsc, które z wielkim prawdopodobieństwem stanowiły element nigdy niewyrażonej wprost tęsknoty i traumy artystki. Krótko mówiąc, chcieliśmy potraktować te miejsca jako żywe archiwa, niezbędne w próbie zrozumienia fenomenu Zofii Rydet. Wreszcie pragnęliśmy dokonać, mówiąc słowami samej artystki, pewnej „inventaryzacji krajobrazu”.

Szukając we Lwowie i Stanisławowie miejsc związanych z Zofią Rydet, spotkaliśmy się z niespodziewaną życzliwością. Czas wojennej okupacji i sowieckiej dominacji trwającej pół wieku nie wymazał całkowicie śladów przeszłości i pamięci ludzi. Prywatny Instytut Gospodarczy w Snopkowie pod Lwowem, w którym studiowała Zofia Rydet, dziś znajduje się w granicach miasta i stanowi siedzibę Lwowskiego Instytutu Biotechnologicznego. Jego dyrektor doskonale zna historię szkoły i chętnie o niej opowiada, a nawet posiada bogaty zestaw historycznych zdjęć, który nam udostępnił. Szukając tego miejsca, natrafiliśmy na Lwowską Akademię Sztuk Pięknych znajdującą się zaledwie półtora kilometra od szkoły, w której uczyła się Zofia Rydet. W oczywisty sposób nasuwają się zatem pytania o ewentualne jej kontakty z tym środowiskiem. W rodzinnym mieście Rydetów zaskoczyła nas bardzo prężna społeczność polska, dbająca o pamięć o polskim mieście, reorganizująca się od upadku ZSRR wokół Kościoła katolickiego i towarzystw polonijnych. Michał Dejnego, lokalny artysta i aktywista z dumą podkreślający swoją polskość, opowiedział nam o losach polskich rodzin, które nie zdecydowały się na repatriację. Na ponad 40 lat komunizmu zamknięto w tym mieście wszystkie kościoły katolickie, będące głównym kulturowym punktem odniesienia dla Polaków (najbliższy znajdował się w oddalonych o ponad 100 km Czerniowcach).

Efektowną barokową katedrę kolegiatną przerobiono na muzeum ateizmu (które pozostało muzeum do dziś). Władze starały się wymazać polskość, zmieniając w latach 60. nazwę miasta na Iwano-Frankiowsk, której używania konsekwentnie unikają lokalni Polacy. Pod miastem założono wojskową bazę wyrzutni raketowych, co spowodowało zamknięcie regionu dla swobodnego ruchu, wjazd i wyjazd do obwodu był utrudniony i wymagał specjalnych pozwoleń. Gdy zatem Zofia Rydet w latach 80. zdecydowała się na podróż do rodzinnego miasta, zapewne nie mogła tam dotrzeć. Nowe pokolenie Polaków żyjących w Stanisławowie pielęgnuje język polski w szkole polskiej, na kursach językowych i podczas wydarzeń organizowanych przez prężnie działające Centrum Kultury Polskiej i Dialogu Europejskiego. Nastoletni Aleksandr nauczył się polskiego od swojej babci, z rodzicami natomiast rozmawia po ukraińsku. Oprowadzając nas po mieście, opowiedział o swojej pasji historią i planach na studia w Polsce. Dotarliśmy do willi Rydetów, wyremontowanej i zadbanej, z zainstalowanymi kamerami i elektrycznymi żaluzjami. Gdy zagadnęliśmy przypadkowego przechodnia, co mieści się w tym budynku, rzucił krótko, że mieszka tam lokalny *oligarch*. Jaremcze natomiast, w którym Rydetowie mieli duży dom letniskowy, do dziś jest ważnym górskim kurortem. Kiedy wjechaliśmy do tej miejscowości, od razu zrozumieliśmy, dlaczego tak dobrze poczuli się w Rabce, która ma bardzo podobną lokalizację i topografię, w malowniczej kotlinie u podnóża gór.

Biograficznie zorientowane socjologia i historia sztuki mogą wiele zyskać na tego rodzaju eksploracjach. Podążając za nomadyczną twórczością Rydet, poczuliśmy potrzebę uzupełnienia naszych badań o element pewnej wędrownej refleksji. Zrozumieliśmy, że podróż do miejsc ważnych dla artystów może okazać się niezwykle istotna dla lepszego zrozumienia ich życia i twórczości. Szczególnie przydatne stają się wówczas, gdy stanowią element traumy, tęsknoty, utraty. Los zmuszonych do migracji kresowian trudno jest pojąć, jeśli nie zobaczy się tego, co musieli na zawsze porzucić. Wyjątkowa uroda i aura miast kresowych musiały uformować swoistą wrażliwość estetyczną, która rezonowała po ucieczce stamtąd. Rydetowie pomimo tego, że niemal z dnia na dzień znaleźli się w zupełnie odmiennej przestrzeni, pozostawali nasyceni tamtą estetyką. Wziąwszy pod uwagę zasłonę milczenia, jaką narzucił reżim komunistyczny na problem Kresów, w naszych oczach wzmocniła się postawiona przez Karola Józwiaka hipoteza o kompensacyjnym charakterze twórczości Zofii Rydet. Również spostrzeżenie Andrzeja Różyckiego o eschatologicznym wymiarze wielu tworzonych przez nią prac donośniej wybrzmiało po

konfrontacji z trudnym losem Kresowian o niewyobrażalnym doświadczeniu wojennym i skaleczonej pamięci o miejscu ich pochodzenia. Z perspektywy biograficznie zorientowanej socjologii sztuki, którą realizuje Tomasz Ferenc, tego rodzaju podróż otworzyła zupełnie nowe możliwości rozwijania studiów biograficznych zakorzenionych nie tylko w narracjach, ale także w terenie oraz w pamięci społecznej w miejscach istotnych dla artystów.

Nas wszystkich podróż do miejsc rodzinnych Rydetów zainspirowała do głębszego namysłu nad *opus magnum* Zofii Rydet. Wędrując po Jaremczy i okalających je Gorganach, mieliśmy wrażenie, że niemal obcujemy z praobrazami *Zapisu socjologicznego*. Ta obserwacja sprowokowała nas do ćwiczenia z myślenia o samej genezie twórczości Zofii Rydet, która oczywiście pozostaje niedostępna i nieweryfikowalna empirycznie, lecz uzasadnia się spekulatywnym trybem myślenia. Zastanawiamy się zatem, na ile praca nad tym cyklem była poszukiwaniem utraconego świata i potrzeby utrwalenia zacierających się w pamięci obrazów z jej młodości. Podhale, które stanowiło sam prapoczątek *Zapisu*, wyzwoliło pracę pamięci świata pozostawionego na Kresach. Emocjonalna siła tego impulsu doprowadziła do fotograficznego dzieła, które nie ma porównania w historii polskiej czy wręcz światowej fotografii. Bowiem Zofia Rydet w swoim dziele nie tylko dokonała imponującej dokumentacji polskiej wsi, nie tylko ustanowiła nowy styl w fotografii, przekraczając jej dotychczasowe ramy, ale znalazła wizualny ekwiwalent dla wyrażenia doświadczenia polskości w XX wieku. Intymne i jednostkowe zbiegło się z ogólnym i zbiorowym. Tragedia, utrata, wypędzenie, ale również siła, nadzieja i wola przetrwania, które odnalazła w bohaterach *Zapisu socjologicznego*, stanowiły jej własne osobiste doświadczenie. To, co utracone, mogło wreszcie zostać przepracowane. Fotografia posłużyła jako narzędzie zaledwie, cel bowiem przekraczał horyzont sztuki i zmierzał, jak to określiła sama Zofia Rydet, do uchwycenia „prawdy współczesnego człowieka”. Na koniec nie pozostaje nam nic innego, jak tylko przytoczyć słowa Zofii Rydet:

Tylko fotografia ma możliwość pokonania widma śmierci i to jest moja nieustająca walka ze śmiercią i przemijaniem. Te moje wędrowki i spotkania z tak różnymi ludźmi są wciąż jednakowo fascynujące. Swoim aparatem zabieram od nich to, co dla mnie cenne, zadziwiające i swoiście piękne i mam głęboką nadzieję, że tym przemówię też do innych w ten sposób oddając to, co sama przeżywam.



Ilustr. 74. Autor nieznan, Zofia Rydet w swoim mieszkaniu z planszami *Zapisu socjologicznego*, lata 80., FZR.



## BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008.
- Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979.
- Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, Warszawa 1963.
- Busza J., *Wobec fotografii*, Warszawa 1981.
- Busza J., *Wstęp do katalogu z wystawy „Nieskończoność dalekich dróg”*, Galeria GN, Gdańsk 1980.
- Czartoryska U., *VIII Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej w Gliwicach*, „Fotografia” 1957, nr 9, s. 210.
- Czartoryska U., „Mały człowiek” *Zofii Rydet*, „Fotografia” 1961, nr 7, s. 232–234.
- Czartoryska U., bez tytułu, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, Łódź 1999.
- Dakowicz P., *Afazja polska*, Warszawa 2015.
- Deblessem A., *Wspomnienia z prac i walk o polskość Stanisławowa*, Złoczewo 1934.
- Devin P., *Moje spotkanie z Zofią Rydet*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, Łódź 1999.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak, Kraków 2012.
- Dziurok A., *Górny Śląsk w 1945 r.*, [w:] D. Niesler (red.), *Tragedia w cieniu „wyzwolenia” Górny Śląsk w 1945 roku*, Katowice 2015.
- Fatyga B., hasło: *Teren*, [w:] *Słownik Teorii i Metodologii Badań Kultury*, <http://ozkultura.pl/wpisy/183> (dostęp: 3.07.2019).
- Ferenc T., *Ambiwalencja kategorii „sukcesu” na przykładzie opowieści polskich artystów emigrantów*, „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 11, s. 91–100.
- Filipkowski P., *Historia mówiona i wojna*, [w:] S. Buryła, P. Rodak (red.), *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, Kraków 2006.
- Garztecki J., *Homines ludentes*, [w:] tegoż, *Trzecie oko*, Kraków 1975.
- Goffman E., *Rytuał interakcyjny*, Warszawa 2006.
- Golka M., *Atrakcyjność mitu*, [https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/2.\\_marian\\_golka\\_-\\_atrakcyjnosc\\_mitu.pdf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/2._marian_golka_-_atrakcyjnosc_mitu.pdf) (dostęp: 2.03.2019).
- Golka M., *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009.

- Grabska E., *Dom twórcy – weryfikacja własnej suwerenności*, [w:] A. Pieńkos (red.), *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, Warszawa 2002.
- Jackowski J.M., *Lwowskie towarzystwo fotograficzne – rok 1910 wizja lokalna*, [w:] K. Łyczywek (red.), *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987*, Szczecin 1988.
- Józwiak K., *Zofia Rydet. Inwentaryzacja wizerunków*, Kraków 2013.
- Kamiński T., *Tajemnica czarnego lasu*, Kraków 2001.
- Kaźmierska K., *Wywiad narracyjny – technika i pojęcia analityczne*, [w:] M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek (red.), *Biografia a tożsamość narodowa*, Łódź 1996.
- Kersten K., *Narodziny systemu władzy. Polska 1943–1948*, Poznań 1990.
- Kowalska B., *Dzieje Galerii Krzywego Koła*, [w:] B. Słonina (red.), *60 lat galerii na Ryunku starego miasta*, Warszawa 2017.
- Krajewska M., *Buddyzm Diamentowej Drogi. Narracje o początkach*, Bydgoszcz 2016.
- Kresowianie na Górnym Śląsku*, red. B. Tracz, IPN Oddział w Katowicach i Muzeum w Gliwicach, Katowice-Gliwice 2012.
- Księga pamiątkowa mieszczaństwa polskiego w Stanisławowie 1868–1934*, red. J. Zieliński, Stanisławów 1935.
- Kubit B., *Z Kresów na Śląsk. Przesiedlenie ludności polskiej z dawnych województw wschodnich II Rzeczypospolitej do Gliwic w świetle wspomnień*, [w:] B. Tracz (red.), *Kresowianie na Górnym Śląsku*, Katowice-Gliwice 2012.
- Kunert A.K., *Słownik biograficzny konspiracji warszawskiej 1939–1944*, Warszawa 1987.
- Kurowski A., *Fotografia lotnicza*, Warszawa 1955.
- Kurowski K., *Kraksy i wzloty, wspomnienia lotnika*, Warszawa 1965.
- Kurz I., *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6229-nie-wyrzucajcie-tego-wszystkiego.html> (dostęp: 4.07.2019).
- Lanckorońska K., *Wspomnienia wojenne*, Kraków 2002.
- Legutko R., *Esej o duszy polskiej*, Kraków 2008.
- Lewczyński J., *Fotografia w Gliwicach 1951–2000*, [w:] A. Kwiecień (red.), *Fenomeny i fantomy. Gliwickie środowisko fotograficzne w latach 1951–2000*, Gliwice 2006.
- Lewczyński J., *Zofia Rydet – szkic biograficzny*, [w:] B. Panek-Sarnowska, *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet*, Zielona Góra 2005.
- Lewczyński J., *Zosia...*, [w:] E. Fuchs (red.), *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, Łódź 1999.
- Ligocki A., *Czas przemijania*, Warszawa 1964.
- Ligocki A., *Wstęp do albumu Mały człowiek*, Warszawa 1965.
- Ligocki A., *Wystawa Gliwickiego oddziału PTF „Fotografia” 1958*, nr 8, s. 399.
- Ligocki A., *Zwierciadło życia społecznego*, „Fotografia” 1981, nr 2(22).
- Luba I., Wawer E.P., *Władysław Strzemiński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznannej biografii 1893–1917*, Łódź 2017.
- Łyczywek K., *Rozmowy o fotografii*, Szczecin 1990.

- Mazur A., *Perhaps the Greatest Polish Woman Photographer: Problematics of Research into the Life and Art of Zofia Rydet*, [w:] K. Pijarski (red.), *Object Lessons. Zofia Rydet's Sociological Record*, Warsaw 2017; polska wersja artykułu: A. Mazur, *Być może największa polska fotografka. Problematyka badań nad życiem i twórczością Zofii Rydet*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Łódź [w druku].
- Miketta J., *Kronika*, „Złoty Szlak: kwartalnik poświęcony kulturze ziemi halickiej” 1938, nr 4.
- Miketta J., *V wystawa prac fotografików stanisławowskich*, „Złoty Szlak: kwartalnik poświęcony kulturze ziemi halickiej” 1938, nr 2.
- Miłosz C., *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006.
- Niedziałek E., *O teorii transkulturowej i jej implikacjach dla badań humanistycznych*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25.
- Nowicki W., *Zapis*, Gliwice 2016.
- Olszański T., *Stanisławów jednak żyje!*, Warszawa 2010.
- Oseka A., *Mitologie artysty*, Warszawa 1975.
- Panek-Sarnowska B., *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet*, Zielona Góra 2005.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011.
- Porębski M., *Granica współczesności*, Warszawa 1989.
- Porębski M., *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975.
- Porębski M., *Miejsce Kantora*, [w:] J. Chrobak (red.), *Tadeusz Kantor. Między kościołem a synagogą (szkic o pamięci)*, Kielce 2007.
- Prawda M., *Biograficzne odtwarzanie rzeczywistości (O koncepcji badań biograficznych Fritza Schütze)*, „Studia Socjologiczne” 1989, nr 4(115), s. 81–99.
- Rokuszevska-Pawelek A., *Chaos i przymus. Trajektorie wojenne Polaków – analiza biograficzna*, Łódź 2002.
- Rosenthal G., *Rekonstrukcja biegu życia*, [w:] J. Włodarka, M. Ziółkowski (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, Warszawa–Poznań 1990.
- Różycki A., *Tekst kuratorski, VI Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej*, [w:] katalog festiwalu, red. A. Bagińska, K. Burdon-Kolano, H. Sienkiewicz, Warszawa 2011, nn.
- Różycki A., *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, [w:] W. Nowicki (red.), *Miesiąc fotografii w Krakowie*, katalog wystawy, Kraków 2008, s. 67–79.
- Rydet Z., *Tadeusz Rydet 1909–1978: wspomnienia o bracie*, [w:] K. Łyczywek (red.), *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987*, Szczecin 1988.
- Rydet Z., *Tekst autorski towarzyszący zdjęciom*, „Fotografia” 1976, nr 1.
- Rydet Z., *Zofia Rydet o swojej twórczości*, (broszura z wystawy), Gliwice 1993.
- Rydet Z., *Zofia Rydet o „Zapisie Socjologicznym”*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3–4.
- Schütze F., *Cognitive figures of autobiographical extempore narration*, [w:] R.L. Miller (red.), *Biographical Research Methods*, London 2005.



- Skalska A., *Przeoczenie*, Łódź 2010.
- Sobota A., *Wyrazić współczesność – fotografia we Lwowie w I połowie XX wieku*, [w:] A. Bojarov, M. Świątczak (red.), *Eksperyment! Fotografia początku XX wieku we Lwowie oraz jej polscy i ukraińscy kontynuatorzy w XX i XXI wieku*, Łódź 2018.
- Sontag S., *Myśl to forma odczuwana*, Kraków 2014.
- Sulima R., *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków 1992.
- Szacka B., *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.
- Szczypiorska-Mutor M., *Ciemnia fotograficzna od „Śladów na piasku” Timothy’ego o’Sullivana do „Skrzynki” Güntera Grassa*, „Pamiętnik Literacki” 2014, t. CV, z. 3, s. 179.
- Szpociński A., *Pamięć zbiorowa a mass media*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 2.
- Vuarnet J., *Ekstazy kobiece*, Gdańsk 2003.
- Wierzejski L., *Stanisławów gród Rewery*, Wrocław b.d.
- Zawadzka A., *Zofia Rydet (1911-1997). Nie uśmiechać mi się! Musisz sobie zdawać sprawę, że zatrzymuję twoją jaźń po prostu*, [w:] W. Nowicki (red.), *Miesiąc fotografii w Krakowie*, katalog festiwalu, Kraków 2008.
- Żukiewicz K.M., *Uroczystość koronacji Cudownego Obrazu Najśw. M. Panny Łaskawej*, Lwów 1938.

## INDEKS OSÓB

- Andruchowycz Jurij 41, 51, 72, 76, 77  
Assman Jan 172, 229  
Augustyńska-Martyniak Zofia 13, 37, 150
- Baranowicz Zofia 64, 229  
Bazin André 191, 192, 229  
Bohdziewicz Anna Beata 21, 24, 156, 178,  
187, 190, 198, 199, 203, 204, 208,  
214, 217, 219  
Budzianowska Wanda 59  
Bujnowska Anna 88  
Bułhak Jan 57, 154  
Busza Jerzy 25, 37, 44, 64, 93, 118, 125,  
205, 214, 229
- Chwistek Leon 64  
Cichosz Krzysztof 177, 183, 185, 188, 190,  
212, 218  
Ciesielska Jolanta 149  
Czartoryska Urszula 25, 88, 118, 148, 149,  
155-158, 160, 182, 199, 223, 229
- Dakowicz Przemysław 23, 35, 37, 229  
Deblessem Antoni 47, 49, 55, 229  
Devin Pierre 11, 181, 229  
Didi-Huberman Georges 91, 229  
Dłubak Zbigniew 179  
Dziuba Adam 79, 82  
Dziurok Adam 79, 229
- Ederowa Teofila 63
- Fatyga Barbara 202, 229  
Ferenc Tomasz 8, 11, 12, 30, 86, 171, 175,  
226, 229
- Filipkowski Piotr 174, 229  
Frasaszek Andrzej 33
- Garztecki Juliusz 24, 92, 229  
Głowacz Wiesław 206, 210, 211  
Goffman Erving 204, 229  
Golka Marian 171, 193, 195, 229  
Gołąb Mariusz 13, 22, 28, 58, 156, 175,  
231  
Grabowski Stanisław 67  
Grabska Elżbieta 210, 230
- Hennelowa Józefa 207  
Herbert Zbigniew 33  
Hochshield Arlie 197  
Hombek Wiktor 75, 197
- Jackowski Jan Maria 65, 66, 230  
Jama Waldemar 186, 190, 192, 199  
Janisch Jerzy 64  
Jasienica Paweł 90  
Jasiński Jan 60  
Józwiak Jacek 188, 211  
Józwiak Karol 10, 11, 21, 86, 111-113, 139,  
175, 186, 192, 196, 197, 225, 230  
Jurecki Krzysztof 149
- Kamiński Tadeusz 71, 72, 74, 77, 230  
Kantor Tadeusz 33, 34, 231  
Kersten Krystyna 30, 230  
Kopania Jolanta 115  
Kotarbiński Tadeusz 90  
Krajewska Malwina 172, 230  
Krakowiak Jakub 139  
Krüger Hans 74, 75

- Kuraś Józef [ps. Ogień] 78  
 Kurowski Adam 29, 82–84, 86, 230  
 Kurz Iwnona 205, 230  
 Kwiecień Anna 12, 75, 86, 88, 187, 188,  
 197, 200, 204, 207, 211, 217, 218, 230  
  
 Lanckorońska Karolina 74, 230  
 Legutko Ryszard 30, 39, 41, 230  
 Lelek Piotr 149  
 Lewczyński Jerzy 9, 28, 35, 78, 79, 88,  
 118, 157, 162, 165, 179, 182, 184, 188,  
 196–199, 211, 212, 217, 219, 230  
 Ligocki Alfred 88, 92, 157, 182, 191, 230  
 Luba Iwona 23, 230  
  
 Łyczywek Krystyna 49, 65, 91, 93, 179,  
 182, 197, 206, 207, 210, 214, 230, 231  
  
 Magala Sławomir 182  
 Mazur Adam 22, 23, 231  
 Miketta Janusz 67, 69, 231  
 Miłosz Czesław 33, 34, 231  
 Mizielińska Krystyna 12, 59, 72, 86  
 Müller-Pohle Andreas 183  
  
 Niedziałek Ewa 181, 231  
 Nitostawski Stefan 119  
 Novotny Antoni 52  
 Nowicki Wojciech 21, 88, 150, 158, 180,  
 231, 232  
  
 Olszański Tadeusz 51, 231  
 Osęka Andrzej 198, 231  
 Oziemska Teresa 115  
  
 Panek-Sarnowska Barbara 157, 197, 230,  
 231  
 Pavek Karl 183  
 Pieczul Henryk 199, 200  
 Pierściński Paweł 177–179, 199  
 Piłsudski Józef 47, 211  
  
 Piotrowski Piotr 9, 23, 230, 231  
 Pogoda Maria [z domu Rydet] 72, 86  
 Porębski Mieczysław 33, 34, 43, 231  
 Prażmowski Wojciech 28, 58, 75, 177,  
 181, 192, 193, 196, 197, 208, 215  
 Przydonik Zdzisław 115  
  
 Robakowski Józef 177, 180, 183, 185  
 Rokuszewska-Pawełek Alicja 9, 198, 230,  
 231  
 Różycki Andrzej 10, 11, 23, 24, 30, 94,  
 97–100, 110, 111, 118, 120, 122, 127,  
 129, 131, 133, 136, 138, 150, 162, 167,  
 169, 175, 178, 180, 185, 186, 188, 192,  
 198, 211, 214, 218, 223, 226, 231  
 Rydet Ferdynand 27–29, 47–54, 56, 58,  
 59, 72, 78, 81, 82, 132, 138, 197, 198,  
 223  
 Rydet Józefa [z domu Novotny] 27, 47, 50,  
 53, 68, 132, 138, 198  
 Rydet Tadeusz 28, 29, 47, 49, 50, 52, 53,  
 56–59, 61, 66, 69–72, 77–79, 82,  
 120, 132, 133, 151, 197, 199, 224, 231  
 Rydet Zofia 6–13, 20–50, 52–54, 56–60,  
 62–73, 75–82, 85–93, 95, 97–100,  
 110–124, 126–131, 133–139, 148–  
 220, 222–227, 229–232  
 Saucha Bogusław 79, 182, 188, 198, 200,  
 207, 211, 212, 215  
 Sienkiewicz Henryk 30, 55, 122, 231  
 Sikorski Władysław 49, 50  
 Sobota Adam 66, 154, 232  
 Sokół-Augustyńska Maria 13, 37, 73, 88,  
 149  
 Sontag Susan 193, 232  
 Sulima Roch 168, 169, 232  
 Szacka Barbara 172, 232  
 Szczypiorska-Mutor Magdalena 212, 232  
 Szpociński Andrzej 171, 232  
  
 Śliwa Maria 75

Teodorowicz Józef 55, 56  
Tomaszczuk Zbigniew 185–187, 191  
Tomaszewski Tomasz 187, 195, 198, 206,  
219  
Tomczyk Piotr 179, 180, 185  
Tracz Bogusław 77, 79, 81, 82, 230  
Twardowska-Sauchka Krystyna 214  
  
Vincenz Stanisław 68  
Vuarnet Jean-Noël 218, 232  
  
Wardak Jerzy 215  
  
Wawer Ewa Paulina 23, 230  
Wierzejski Leszek 26, 30, 47, 50, 51, 54,  
232  
Wojnecki Stefan 179  
Wołyński Piotr 178, 191, 192, 217  
  
Zagajewski Tadeusz 52, 55  
Zamecznik Wojciech 90  
Zawadzka Anna 21, 24, 75, 232  
Zieliński Józef 49, 56, 230  
Ziemilski Andrzej 164  
Znaniński Florian 219

Autorzy i Wydawnictwo pragną złożyć podziękowania wszystkim instytucjom i osobom,  
które wyraziły zgodę na bezpłatne wykorzystanie ilustracji:  
Fundacji im. Zofii Rydet, Muzeum Fotografii w Krakowie, Wytwórni Filmów Oświatowych  
w Łodzi oraz Zofii Augustyńskiej-Martyniak, Magdalenie Kurek, Krystynie Mizielnińskiej,  
Marii Sokół-Augustyńskiej, Leszkowi Pękalskiemu.

Dołożono wszelkich starań, aby ustalić autorstwo wykorzystanych fotografii. Prosimy o kontakt  
z Wydawnictwem wszystkie osoby, których autorstwo nie zostało wskazane w publikacji.

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.09376.19.o.K

Ark. wyd. 8,8; ark. druk. 14,75

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

Zofia Rydet. Dziedzictwo kulturowe i eksperyment fotograficzny • 3



NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI



Stowarzyszenie  
Historyków  
Fotografii



TOWARZYSTWO  
KULTUROZNAWCZE



gazeta-fotograficzna.org



Wydawnictwo  
Filologiczne  
Uniwersytetu  
Łódzkiego

www.wfo.com.pl



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO

[wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
[ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
(42) 665 58 63

Książka dostępna również  
jako e-book

ISBN 978-83-8142-789-0



9 788381 426640