



Mariusz Gołąb, Stefan Czyżewski

Obraz, obiekt, narracja

Doświadczenie wizualne Zofii Rydet

Obraz, obiekt, narracja

Doświadczenie wizualne Zofii Rydet



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Mariusz Gołąb, Stefan Czyżewski

Obraz, obiekt, narracja
Doświadczenie wizualne Zofii Rydet

CYKL WYDAWNICZY
ZOFIA RYDET. DZIEDZICTWO KULTUROWE I EKSPERYMENT FOTOGRAFICZNY

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

REDAKTOR NAUKOWY CYKLU

Mariusz Gołąb

RECENZENT

Krzysztof Olechnicki

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Anna Sońta

LAYOUT

Mariusz Gołąb

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

DOSTOSOWANIE PROJEKTU OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Ilustracja na okładce: fot. Z. Rydet, Fundacja im. Zofii Rydet, woj. łódzkie, 1980, sygn. zr_16_002_28

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

© Copyright by Mariusz Gołąb & Stefan Czyżewski, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

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 978-83-8220-482-7

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

<https://doi.org/10.18778/8220-482-7>

SPIS TREŚCI

Mariusz Gołąb

WSTĘP / 7

Mariusz Gołąb

DOŚWIADCZENIE OBRAZOWE CYKLU

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

MIĘDZY NEGATYWEM A POZYTYWEM

PRZYSZYNEK DO FOTOESTETYKI

ZOFII RYDET

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

ANEKS

Mariusz Gołąb: Ścieżki Zofii Rydet – kontynuacje / 125

Stefan Czyżewski: Zwrot fotograficzny / 137

BIBLIOGRAFIA / 169

SPIS ILUSTRACJI / 179

INDEKS OSÓB / 185

DO PUBLIKACJI DOŁĄCZONO

FILM PAPIERKI Z CUKIERKÓW

WSTĘP

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

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

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

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

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

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

podział geograficzny. Przyjęta zasada odpowiada późniejszej metodzie pracy i związanemu z nim zainteresowaniu Rydet wieloma regionami Polski, odzwierciedlonemu w układzie *Zapisu socjologicznego*. W tym założeniu ujawnia się jeden ze sposobów myślenia artystki, w którym można dostrzec poszukiwanie uniwersalnej typologii wykraczającej poza lokalne inspiracje tematyczne². Regionalna różnorodność w miejsce uprzywilejowanego obszaru pracy, podporządkowana zarazem jednolitej kompozycji zdjęć późniejszego cyklu, wskazuje na poszukiwanie uniwersalnych tematów topologicznych i towarzyszące mu zainteresowanie problemami bliskimi antropologii kultury. Uwaga ta jest o tyle istotna, że przyjęty wybór kadrów, a tym bardziej jego ikonograficzne zaplecze w postaci kilkutysięcznego materiału poświęconego wielu regionom, pozwala na ujawnienie tendencji do „estetycznej antropologizacji”, w której ujawnia się rodzaj stylistycznej dominanty cyklu Zofii Rydet. Obecność tej tendencji nabiera dodatkowego znaczenia wobec wciąż toczącej się dyskusji na temat określenia „socjologiczny” jako umownego atrybutu narzuconego przez tradycję krytyczną cyklowi Rydet. Nie bez przyczyny autorzy tacy jak Anna Bohdziewicz, Andrzej Różycki wolą używać samego słowa „zapis”, dodając do tej podstawowej nazwy inne określenia, lub jak Sławomir Magała, używając go w liczbie mnogiej – „zapisy”³.

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

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

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

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

interpretacji zaprezentowanej w pierwszej części niniejszej książki. Postać stykówek dała możliwość prześledzenia sposobu myślenia artystki, a jednocześnie wskazała, że taka forma prezentacji posiada autonomiczną formę artystycznego wyrazu. Wprowadzony sposób prezentacji, jako uzupełnienie rozważań pierwszej części książki, pozwolił również na podjęcie próby powiązania głównych toposów tej twórczości z powracającymi rozwiązaniami kompozycyjnymi, a także na ukazanie narracyjnego poziomu niepublikowanych kadrów Zofii Rydet. Jednym słowem, na poziomie rozważań o decyzjach warsztatowych podejmowanych przez artystkę stykówki pozwalają zamienić odrębne sekwencje chwytów artystycznych w ciąg spójnej opowieści. Dla badacza jest to opowieść o środkach wyrazu, a dla widza także gotowa historia o sposobie artystycznego widzenia świata. Opublikowane stykówki wraz z pierwszą wersją filmu dołączoną do książki zaprezentowano w 2019 roku na łódzkim Fotofestiwalu⁵.

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

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

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

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

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

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

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

Mariusz Gołąb

Mariusz Gołąb

DOŚWIADCZENIE OBRAZOWE CYKLU

1. POWIEŚĆ RZEKA

Próba porównania kulturowych funkcji zjawisk, wydawałoby się tak odległych jak styl cyklu powieściowego, powieści rzeki z cyklem fotograficznym wynika z założenia o medialnej zmienności kultury, od antycznego wzorca tradycji oralnej przez epokę druku po czasy współczesne, w których Jay David Bolter dostrzega proces remediacji druku¹. Jeśli za Walterem Ongiem przyjąć, że każda z tych tradycji wytworzyła w dziejach kultury europejskiej zachowane ślady sposobów mówienia w literaturze, epos dla kultury oralnej, powieść a następnie rozwój informacji przekazywanych w formie gazet dla kultury pisma², to remediacja jest pojęciem, które oznacza przejmowanie w zmodyfikowanej formie funkcji poprzedniego medium. W książce *Płytki umysł...* Nicholas Carr uzupełnia tę listę także o mapę i zegar, stawiając je na równi ze współczesną informacją cyfrową i wskazując, że medium zmienia nasz sposób rozumienia świata³. Dla celów obecnych rozważań proponuję rozszerzyć ten wykaz o fotografię, przyjmując, że także w myśleniu obrazowym widoczne są zachowane ślady gatunków literackich minionych epok.

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

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

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

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

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

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

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

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

Kolejnym zjawiskiem, które mogło przyczynić się do ukształtowania ostatecznych cech stylistycznych *Zapisu...*, jest proces szybkich zmian modernizacyjnych polskiej wsi, dokonujących się w czasie pracy nad cyklem. Rydet, wracając w te same miejsca, dostrzegała z uczuciem zawodu i straty, że domy i styl życia, który fotografowała wcześniej, bezpowrotnie zaczyna zanikać. Tego rodzaju zmiany i wymuszana przez nie migracja ze wsi do miast są doświadczane obecnie w globalnej skali przez ludzi na całym świecie, o czym pisze Nicholas Mirzoeff w jednej ze swoich ostatnich książek⁶. Jak zauważa, wraz z tym procesem zmienia się także sposób wizualnego doświadczenia i konceptualizacji świata. Obraz migracji w czasach kryzysu gospodarczego stał się również jednym z problemów powieści rzeki Dos Passosa.

Co możemy więc zobaczyć, co czytamy w fotografiach Rydet? Możemy zobaczyć *Rodzinę człowieczą*, którą przedstawił po drugiej wojnie światowej na swojej wędrującej po świecie wystawie Edward Steichen⁷. Możemy zobaczyć zbiorowego bohatera w znaczeniu uniwersalnym – *collective everyman*, a także każdą ludzką zbiorowość z jej kulturowymi cechami szczególnymi.

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

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

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

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

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

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

Rzeczy są w tej fotografii miejscami proksemicznego oparcia i emocjonalnego komfortu dla widza zagubionego w poddawanej zmianom niepewnej przestrzeni współczesnego miasta uznanego przez Mirzoeffa jako główne miejsce zamieszkania współczesnych społeczeństw. Miasto jest przez niego wybrane także jako rodzaj wzoru naszego wizualnego doświadczenia. Jeśli tak, to nietrwałość wzorca tym bardziej powoduje zwiększone zapotrzebowanie na poszukiwanie zapewniającej egzystencjalny komfort alternatywy wśród widzów-czytelników spragnionych utrwalań przez ich doświadczenie elementów przestrzeni. Przedmiotowe elementy przestrzeni to także ta cecha cyklu Rydet, która ukształtowała cykl *Typologii* Hilli i Bernda Becherów⁸, konsekwentnie fotografujących przemysłowe konstrukcje, krajo-brazowe miniatury Niemiec. Autorzy byli przekonani, że te obrazy są wpisane w niemiecką wyobraźnię, dlatego warte uwiecznienia jako perspektywa lokalnej tożsamości.

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

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

w zakresie pojęć sformułowanych przez antropologów obrazu, Hansa Beltinga i Viléma Flussera. Według Flussera wyzwaniem dla współczesnego człowieka jest raczej zjawisko niż narzędzie, które nazywa *apparatusem*⁹. Pojęcie to oznacza sposób przekazywania, wytwarzania i dystrybucji informacji. Co istotne, symbolicznym przedmiotem, od którego filozof bierze nazwę pojęcia, jest aparat fotograficzny. Proces intensywnych zmian kulturowych zaczął się dla niego wraz z wynalezieniem aparatu fotograficznego. Jak się wydaje, nie bez znaczenia dla obecnych rozważań jest powiązanie przez Flussera aparatu fotograficznego z informacją, która musi być przez nas w jakiś sposób przyjęta i odczytana. Aparat jest tu więc nie tylko źródłem obrazów, ale i generatorem tekstów. W myśl tej teorii przykładem *apparatusa* jest aparat cyfrowy (*digital camera*), ale także interfejs komputera lub systemy zarządzania korporacją. Główną cechą *apparatusa* jest wytwarzanie obrazów, które odwołują się już na kolejnym poziomie nie do rzeczywistości, ale do konstruowanych w ramach interfejsu i możliwości procesora wtórnych obrazów. Są one więc, zdaniem Flussera, funkcją możliwości technologicznych, wbrew powszechnemu przekonaniu widzów-czytelników o ich zastosowaniu do bezpośredniej rejestracji świata. *Apparatusy* wytwarzają zatem symboliczne imitacje obrazów, zamykając nas w tautologii własnego interfejsu. Z drugiej jednak strony, aparat fotograficzny może być dla Flussera kolejnym użytecznym narzędziem, o ile będziemy mieli pogłębioną wiedzę o jego działaniu. Wtedy możemy używać go na różne sposoby, które podpowiada nam nasza wyobraźnia i potrzeba opisu świata. Tego rodzaju obrazom przeciwstawia jednak obecność pierwotnych obrazów rozumianych jako symboliczne reprezentacje świata. Należy je odczytywać jako tekstowy, językowy czy medialny namysł człowieka na światem. Komentując teorię Flussera, można powiedzieć, że ‘pierwotny’ oznacza tutaj wywiedziony z kulturowego i poznawczego doświadczenia człowieka. W tym miejscu warto jeszcze dodać uwagi Waltera Benjamina z początku XX wieku, który przewidywał już wtedy miniaturyzację i upowszechnienie aparatu fotograficznego¹⁰. Nasze dzisiejsze codzienne doświadczenie podpowiada, że intuicja Benjamina stała się praktyką codzienności. Przekonujemy się o tym, używając smartfonów.

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

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

Drugie pojęcie, *imago* Hansa Beltinga, mówi o znaczeniu obrazu, jaki trwał od antyku do początków renesansu¹¹. Był to obraz, który zawierał w sobie znaczenie obecności tego, co jest w nim przybliżane. Odnosi się ono szczególnie do treści sakralnych, oddaje *numinosum*, symboliczną obecność bóstwa. Przykładem takiego obrazu jest dla Beltinga bizantyjska ikona. Zdaniem tego badacza w renesansie dochodzi jednak do zerwania więzi łączącej reprezentację i znaczenie w obrazie. Dzieje się tak za sprawą deklarowanej przez ruch reformacji niechęci do ikonolatrii obecnej w tradycji katolickiej. Efektem działania reformacji jest wyraźny rozdział na intelektualny namysł utożsamiany z tekstem i obraz, który ma być rozumiany jako wtórny wobec słowa. Kontynuacja zmiany zapoczątkowanej przez reformację widoczna jest do dzisiaj w kulturze zachodniej. Pozytywnym skutkiem jest wyłonienie się w niej nowych form malarstwa i otwarcie na nowe tematy. Aspekt negatywny jednak to przekonanie o wtórności obrazu, które wiąże się z oddzieleniem od wcześniejszych źródeł śródziemnomorskiej tradycji kultury¹². Doświadczenie współczesnego widza jest zatem rozciągnięte między dwoma ekstremami: *imago* Beltinga i *apparatus*em Flussera.

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

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

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

społecznych, że przeważa w nich jedna „kompozycja”. Zdjęcia robione są przeważnie przy pomocy smartfona, jednak skąd my o tym wiemy? Dzieje się tak, ponieważ wszystkie te fotografie to lustrzane odbicia. Smartfon umożliwia przecież zrobienie autoportretu bez użycia lustra. Było ono potrzebne w przypadku fotografii analogowej i klasycznych lustrzanek (*reflex camera*), ale już nie w tym przypadku. Dlatego wraz z osobą widzimy na tych zdjęciach także Flusserowski *apparatus* jako świadka procesu tożsamościowej integracji. Lustro, podobnie jak w teoretycznym modelu Lacana, stało się ikonicznym przedmiotem identyfikacji na fotografiach w mediach społecznościowych. To ujęcie jest już tak charakterystyczne, że przestajemy zdawać sobie sprawę z widocznego na nim naddatku technicznego w postaci lustra.

Drugą charakterystyczną cechą tego rodzaju obrazu fotograficznego, wynikającą z powtarzalności kompozycji, jest jego statyczność. Konieczność posługiwania się tym widocznym rekwizytem stwarza konwencję, która unieruchamia modela. Trzecią cechą, która łączy się z poprzednimi, jest powtarzalność. Temat ujęty w kompozycyjną konwencję łatwo daje się multiplikować. Ostatecznie otrzymujemy więc stylistycznie to samo zdjęcie powielone w milionach egzemplarzy. Powielona kompozycja staje się tym samym cyklem fotograficznym, w którym odnajdują miejsce dla siebie lub dla swego *imago* współcześni użytkownicy mediów społecznościowych. Seryjność to także kolejna z cech performatywności współczesnej kultury¹³. Jak zauważa Dagmara Łuba, „pętla łącząca sekwencje serii [...] odnosi nas nie tylko do kolistego ruchu znaków w obrębie systemu kulturowego, ale także do pętli feedbacku między odbiorcami i twórcami”¹⁴. Gdy przyglądamy się fotografiom Rydet, widzimy tę samą kompozycyjną powtarzalność. Przeważnie jedna lub dwie osoby (małżeństwo) siedzące w tej samej pozie w reprezentacyjnej części domu, kobiety i towarzyszące im dzieci, kobiety na progach domów. Te główne warianty powracają w *Zapisie socjologicznym*. Rydet podkreślała, że chodziło jej o utrzymanie w całym cyklu takiej właśnie artystycznej konsekwencji.

Różnica między kompozycyjnym ujęciem stosowanym przez Rydet a zdjęciami z Instagrama polega jednak na tym, że przestrzeń, w której widzimy osoby przedstawione u fotografa została ukształtowana przez rzeczy pozbawione, jak powiedziano, ich funkcjonalnego kontekstu. Zdjęcia te dają poczucie

¹³ Por. D. Łuba, *Seryjność*, [w:] E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka. Terytoria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 267–277.

¹⁴ Tamże, s. 274.

kompletności, samowystarczalności świata mimo widocznych często oznak biedy. Ludzie i przedmioty tworzące głębię perspektywy wyznaczają w ten sposób konkretne miejsca, wpisując w nie tekstowe znaczenia. Zdjęcia te przywracają utraconą więź między intelektualną tradycją słowa a obrazem, obecną w *imago* Beltinga. Wciąż są one jednak także wpisane w kompozycyjne *continuum* cyklu i konsekwencję tego samego kadru. Lustrzane odbicia z mediów społecznościowych niosą za sobą widoczny w nich element naddatku w postaci świadka, którym staje się *apparatus*. Lacan podkreślał językowy, tekstowy charakter swojej teorii. Proponował w pracy z pacjentem metodę wywiadu, w której prowadzący powstrzymuje się od prowadzenia notatek w czasie monologu pacjenta. Zdjęcia z Instagrama są takimi monologami w obecności *apparatusa*. Monologi te nie są jednak przygotowanymi kompozycyjnie, gramatycznie i składniowo wypowiedziami językowymi. Są one natomiast formą obrazowej ekspresji, która podlega wizualnej składni. W przestrzeni można poprowadzić wiele linii łączących przedmioty ze świadomością człowieka, która łączy je we własne kompozycyjne całości, jest czytelna przede wszystkim dla podmiotu. Może być zrozumiała dla innych, o ile zapomni się o regułach językowej artykulacji, logice powszechnego znaczenia (*common sense*). Jednak to także pewien rodzaj logiki podporządkowanej, jak wskazuje Robert Humphrey, zasadzie asocjacji myśli obecnej w technice strumienia świadomości¹⁵. Jest to układ wzajemnych powiązań znaczeń myśli w fazie sprzed językowej artykulacji.

John Dos Passos podzielił swój powieściowy cykl USA na 4 kompozycyjne części. Jedną z nich jest strumień świadomości pierwszoosobowego narratora. Inna z kolei tworzy szczególny zestaw gazetowych nagłówków. Obie formy, jak się wydaje, są odległe od klasycznej narracji realistycznej powieści rzeki. Oprócz tych awangardowych zabiegów Dos Passos tworzy jednak także kompozycyjne ramy charakterystyczne dla tego gatunku. Prezentuje tło społeczne epoki, a w dwunastu głównych bohaterach i łączącej je wspólnocie pragnień można rozpoznać bohatera zbiorowego wpisanego w kompozycyjne *continuum* cyklu. Jak mówi jeden z krytyków literackich, Ted Gioia, główne postacie tej powieści „dążą do tego, by znaleźć się w jednej z trzech kategorii. Bohaterowie, którzy nie mają pieniędzy, chcą je zdobyć. Główni bohaterowie, którzy mają pieniądze, chcą mieć więcej, a bohaterowie, którzy są bogaci, chcą być jeszcze

¹⁵ R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4, s. 255–283.

bogatsi”¹⁶ [tłum. M.G.]. Ten obrazowy skrót interpretacyjny wskazuje na obecną w powieści zasadę uniwersalizującą działania bohaterów reprezentujących amerykańskie społeczeństwo. Charakterystyka ta jest tym bardziej wymowna, że wydarzenia przedstawione przez Dos Passosa przypadają także na czas Great Depression, amerykańskiego kryzysu lat 30. XX wieku. Temu samemu okresowi odpowiadają prace fotografów Farm Security Administration¹⁷. To opowieść o ludziach wpisana w cykl fotograficzny przygotowany przez kilku autorów. Mamy tu więc, podobnie jak u Dos Passosa, nie tylko bohatera zbiorowego, ale także zbiorowego autora. Ludzie przedstawieni na realistycznych fotografiach Dorothei Lange, należącej do zespołu FSA, podróżują w poszukiwaniu pracy. Jedną z ikon charakteryzujących styl fotograficzny Lange oraz cyklu FSA jest *Matka tułaczka*. Podobnie jak w przypadku Rydet bohaterami są biedni ludzie. Różnica między tymi cyklami polega na tym, że fotografie FSA przedstawiają ludzi w ruchu, mówią o ich dążeniach, podobnie jak narracja Dos Passosa. U Rydet natomiast bohaterowie zostali przedstawieni jako ci, którzy mają swoje miejsce. Zarówno ludzie, jak i przedmioty tła tworzą w tym wypadku kompletną relację semantyczną wzorca *imago* Beltinga. Jednak w fotografiach wykonanych przez zespół FSA również można dostrzec taką relacyjność między przedstawionymi osobami a przestrzenią drogi, którą przebywają. Krytycy fotografii podkreślają, że ludzie ci skazani na los tułacza, będący w sytuacji poniżenia i niepewności, zostali przedstawieni jako pełni niewzruszonej godności mimo zmieniających się warunków życia. Fotografie te to także *imago* w znaczeniu Beltinga, wpisane w metaforę drogi tak ważną dla kultury USA.

Zasada cyklu i powieści rzeki Dos Passosa łączy kompozycyjnie ten rodzaj narracji z cyklami fotograficznymi FSA, Steichena i Rydet. Kompozycja cyklu jest *imago* narracyjnym, które jednak w powieści realizuje się na dwa sposoby – *imago* jedności obrazu i słownej idei, gdy myślimy o kompozycji powieści rzeki,

16 Główni bohaterowie „tend to fall into three categories in the U.S.A. *Trilogy*. Characters who have no money want to get some. Characters who have some money want to get more. And the characters who are already rich want to get richer”. *Los Angeles Review of Books*, <https://lareviewofbooks.org/article/the-great-american-novel-that-wasnt/> [dostęp: 8.09.2020].

17 Dalej FSA. Poza D. Lange do zespołu należeli m.in.: Walker Evans, Ben Shahn, Arthur Rothstein. Grupa powołana została przez rząd Franklina D. Roosevelta w ramach programu zapobiegania społecznym skutkom kryzysu ekonomicznego. Jej celem była dokumentacja ruchów migracyjnych ubogiej ludności oraz warunków życia amerykańskiej prowincji w II poł. lat 30. i na początku lat 40. XX w. Nietrudno zauważyć, że jako dokumentacja ludzkiego ubóstwa i obrazów odchodzącej wiejskiej rzeczywistości *Zapis socjologiczny* bliski byłby działaniom FSA.

oraz *imago* lustrzanego odbicia, gdy myślimy o awangardowej formie powieści strumienia świadomości, który jest próbą łączenia rozproszonych fragmentów jednostkowej osobowości w sytuacji egzystencjalnego kryzysu. Próby te zostały wpisane równocześnie w pragnienie całości. Reprezentuje je powieść rzeka i kompozycja cyklu, gdzie cykl należy rozumieć także w znaczeniu symbolicznego wzorca, zapewniającego jednostkowym poszukiwaniom poczucie kompozycyjnej pewności, że działania te mają podstawę w jednoczącym obraz i słowo *imago*. Jak już powiedziano, *Zapis socjologiczny* Rydet jest wynikiem wcześniejszych okresów twórczości, przechodząc od realistycznej rejestracji świata przez styl surrealistycznych metafor, do ukształtowania się estetyki fotograficznego cyklu. Proces ten można także widzieć jako fotograficzno-biograficzny strumień świadomości Rydet. W tym miejscu łączą się znaczenia lustrzanego odbicia z Instagrama z hipnotycznym zauroczeniem widzów umieszczonymi obok siebie tymi samymi sekwencjami fotografii Rydet, w których odnajdują oni emocjonalne i wizualne potwierdzenie ikonicznej jedności słowa i obrazu.

Fot. 1-2. (s. 23-24) Zofia Rydet,
dzięki uprzejmości Fundacji
im. Zofii Rydet (dalej jako FZR).





2. NIEPASUJĄCA MATERIA: TEKST I RZECZY

Wyzwaniem, jakie stawiają przed odbiorcą fotografie *Zapisu...*, poza samym problemem wielości powtarzalnych sekwencji cyklu, jest pytanie o funkcję rzeczy nadaną im lub przypominianą w kadrach przedstawionych przez Rydet. O znaczeniu tych kadrów decyduje wypełniająca je różnorodność rzeczy i relacje przestrzenne łączące je z ludźmi. Są to elementy określające funkcję przedstawionych na tych fotografiach rzeczy, decydujące zarazem o istotnych aspektach stylu cyklu. Mowa tu o wyzwaniu stawianym odbiorcy-interpretatorowi, ponieważ rzeczy u Rydet przeważnie analizowane są w dwu aspektach, jeden wskazuje na ich etnograficzno-historyczne zaplecze, poddawane badawczej systematyzacji jako rodzaj muzealnej inwentaryzacji przeszłości. W drugim zaś rzeczy stają się podległym człowiekowi, wtórnym komentarzem do przedstawionych postaci. Jak sama autorka pisze o celu swojej pracy: „Nigdy nie podkreślałam typowo utylitarne go charakteru *Zapisu*, wręcz przeciwnie, twierdzę, że ten dokument wykracza poza swoje ramy i może być różnie interpretowany. I kto wie, czy nie jest to najlepsze, co po mnie zostanie”¹⁸. Z tego autorskiego opisu można wyczytać, że *Zapis...* to dzieło, które posługuje się formą dokumentu, by wykroczyć poza „uitylitarne” ramy i otworzyć jego estetyczne oddziaływanie na różne interpretacje. Rydet uznaje zarazem, że w tym znaczeniu kryje się najważniejsza wartość tego, co po niej pozostanie. Wyzwanie jest więc także zaproszeniem skierowanym do odbiorców, by rozważyć wieloaspektową funkcję sensu, dla którego dokument ma pretekstowy charakter, choć tego dokumentacyjnego znaczenia zawartego w cyklu się tutaj nie wyklucza. Postawiony przez autorkę problem ujawnia swój właściwy wymiar wtedy, gdy zgodnie z dokumentacyjnym

18 Fragment listu Zofii Rydet do Jerzego Buszy, Gliwice, 3 lutego 1982 r.

celem dokonujemy systematycznej selekcji, wydzielając skatalogowany zbiór rzeczy obok stypizowanych w jednej przyjętej postawie „portretów” i próbując sobie w ten sposób wyobrazić przedstawione na fotografiach Rydet postaci bez tego przedmiotowego tła. Autorka w liście do Krystyny Łyczywek z wymowną datą 28 lipca 1978 roku, którą przyjmuje się za datę ukształtowanego ostatecznie stylu *Zapisu...*, dzieli się ważną dla niej wiadomością na temat możliwości technicznych posiadanego sprzętu, ułatwiających jej pracę: „Mam cudowny szerokokątny (20 cm) obiektyw praktyki, co pozwala mi robić całe, nawet małe pomieszczenia”¹⁹, a następnie dodaje: „Robię praktyką całe wnętrza, a potem yashicą już pewne detale i portret danej osoby”²⁰. Przytoczone fragmenty, poza informacją o używanych rodzajach aparatów i obiektywów, przedstawiają proces nazywany w teorii narracji fokalizacją. Autorka, zmieniając obiektyw/aparat (yashica, jak wynika z opisanej procedury, z pewnością miała obiektyw z dłuższą ogniskową), może przejść od szerokiego planu do wyodrębnienia z niego interesujących ją elementów, tzn. przedmiotów lub postaci, przyjrzeć się im z bliska i opowiedzieć o „osobowości” detali. Warto przy tej okazji zauważyć, że *Zapis...* składa się nie tylko z powtarzanej sceny z postacią lub grupą postaci, którą to scenę często utożsamia się z głównym założeniem kompozycyjnym cyklu, ale ma także wydzielone mniejsze całości tematyczne. Drugi z przytoczonych fragmentów wskazuje, że zmiana obiektywu pozwala traktować fotografce równoprawnie detale i osoby. Wobec obu tych grup następuje podobny proces uszczegółowionej narratywizacji. Gdyby usunąć wspomniany nadmiar przedmiotów zgodnie z metodą tematycznej selekcji, przy zachowaniu funkcji cyklu obejmującego kilkanaście tysięcy kadrów²¹, ludzie ci staliby się jedynie anonimowymi figurami, którym odebrano część ich tożsamości. Równocześnie przedmioty ponownie stałyby się wyizolowanymi marginaliami, a fotografie Rydet poręcznym materiałem ikonycznym do dalszych badań nad materialnymi aspektami kultury. Przytoczone wypowiedzi zdradzają nie tylko sposób pracy artystki w terenie, ale także wskazują już na etapie technicznego wyboru, przygotowania sposobu obserwacji, że tematem cyklu ma być rodzaj ikonicznej więzi między równoprawnie traktowaną przestrzenią przedmiotów i ludzi.

19 Fragment listu Zofii Rydet do Krystyny Łyczywek, Rabka, 28 lipca 1978 r.

20 Tamże.

21 Poza zdigitalizowanymi wersjami fotografii prezentowanymi na stronie www.zofiarydet.com (blisko 12 tysięcy, dostęp: 9.11.2020) znaczna część jest przechowywana w formie niewywołanych jeszcze negatywów w archiwum Fundacji im. Zofii Rydet.

Autorska wzmianka o wielości odczytań staje się w ten sposób sugestią, że zdjęcia cyklu prezentują inny rodzaj relacji między wymienionymi głównymi obiektami stwarzanego przez nie ikonicznego świata: ludźmi i przedmiotami, wolnego od metodologicznego determinizmu, który prowadzi do ich rozdzielania na dwie odmienne tematycznie grupy zjawisk. Na obecność tej pojęciowej schematyzacji nałożonej na obraz relacji łączących człowieka i rzeczy zwraca uwagę Bjørnar Olsen, uznając w niej za Timem Ingoldem problem pierwotnie przyjętego dualizmu ontologicznego, „podziału na intencjonalne światy ludzkich podmiotów i przedmiotowy świat materialnych rzeczy lub krócej – na społeczeństwo i przyrodę”²². U Rydet świat przedstawiony w fotografiach byłby wolny od tej wtórnej reprezentacji, opartej na naukowym odczarowywaniu świata. Mimo egzemplifikacji w postaci „starego” świata jej perspektywa wizualna jest problemem nowym dzięki intensywności, z jaką dociera ona do widzów w wielokrotnionej wersji kilkunastu tysięcy zdjęć. Można by w tym miejscu postawić tezę, że gdyby nie ten usystematyzowany kompozycyjnie nadmiar, to problem wzajemnego współtworzenia przestrzeni przez ludzi i rzeczy, a w konsekwencji wytwarzania znaczeń, nie zostałby w pojedynczych kadrach dostrzeżony²³. Jak stwierdza dalej Olsen:

To pragnienie podzielonego świata bez mediatorów przypisało rzeczom niejasną pozycję w strukturze nowoczesności. Umieszczone zostały poza ludzką sferą władzy, interesów i polityki, lecz dalej nie stanowią właściwej natury. Mimo że przypisana do sfery nie-ludzkiej, kultura materialna znalazła się w końcu poza tymi dwiema konstruktywnymi dla nowoczesności sferami (kulturą i naturą) [...] kultura materialna, będąca mieszaniną kultury i natury, dziełem przekładu, i coraz częściej pełniąca funkcję pośrednika w tych relacjach, całkiem dosłownie stała się **niepasującą materią**²⁴.

22 B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2013, s. 159; T. Ingold, *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, Londyn 2000, s. 44.

23 Ten rodzaj rozumienia relacji łączących rzeczy i ludzi różni się od interpretacji zaproponowanej przez Mariannę Michałowską, która uważa, „że chociaż autorka *Zapisu...* uwzględnia znaczenie przedmiotów i ich obecność, to w gruncie rzeczy myśli o przedmiotach w sposób tradycyjnie antropocentryczny”. Na stanowisko autorki miał wpływ, jak można przypuszczać, sposób analizy, sprowadzony do interpretacji wyizolowanego kadru, a nie funkcji jednej fotografii w przestrzeni całego cyklu. M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 326.

24 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 162. Wyróżnienie w cytacie M.G.

O tym świecie „niepasującej materii” przypominają fotografie Rydet, nie tylko zdjęcia ujęte w cykl artystyczny, ale też rzeczy ujęte w relacje oparte na cyklicznych sekwencjach fotograficznych. Funkcja pośrednictwa, przedmiotowego medium, usunięta w drodze zabiegów dwudziestowiecznej humanistyki, powraca w zdjęciach Zofii Rydet. Przedmiotowe marginalia, o które upomina się artystka, zaczynają pełnić funkcję mediacyjną między człowiekiem a światem natury. Ten rodzaj obrazowej mediacji jest tym bardziej istotny, że z uwagi na przedstawienie zanikającego świata, fotografie te stają się *residuum* figur pamięci dla tych, którzy rozpoznają doświadczenia własnego życia lub które są kwestią konstruowania tego niepodzielonego świata przedmiotów i ludzi w wyobraźni tych, którzy tego doświadczenia nie posiadają²⁵. Szczególnie w tym drugim przypadku do głosu dochodzi problem estetyki w rozumieniu Berleanta jako zmysłowego doświadczenia ekologicznego²⁶. Badacz ten, odwołując się do źródłowego znaczenia estetyki jako procesu poznawania za pomocą zmysłów, zwraca uwagę, że estetyczne wartościowanie łączy w sobie także problemy wytwarzania wzajemnych relacji między człowiekiem i oddziałującą na niego przestrzenią. Takie ujęcie oznaczałoby, że w fotografiach Rydet ujawniają się dwa problemy: z jednej strony jej zdjęcia uwalniają od nałożonej na świat przedstawiony wstępnej kategoryzacji, z drugiej jednak strony – stawiają pytanie, czy kadr jest w tym wypadku próbą ustanowienia autorsko nadanej temu światu symboliki. Dla obu zjawisk potwierdzeniem są percepcyjne zachowania widzów, ich zainteresowanie aktualizowane w nowych warunkach kultury. W fotografiach *Zapisu...* widoczne są zatem dwie tendencje: oczyszczenie z uciążliwej dla widza naukowej kategoryzacji i tworzenie nowych powiązań symbolicznych, wolnych od linearnie rozumianej opisowej narracji (nauki funkcjonalnie zorientowanej na potwierdzanie w dostrzeganych rzeczach znanych matryc kultury). Atrakcyjność fotografii Rydet wynikałaby ze stwarzanego w ten sposób rodzaju percepcyjnego komfortu, który pozwala odbiorcom na poszukiwanie w nich obrazowych reprezentacji własnego doświadczenia, wolnych od znanych im współcześnie relacji przyczynowych łączących ludzi i rzeczy. Jak zauważa Olsen: „Teraźniejszość nie składa się z rzeczy należących do tej

25 Olsen odwołuje się do etymologii słowa „rzecz” w języku angielskim, która „sugeruje właśnie tę transcendującą czy kumulatywną funkcję”. Jak wyjaśnia, „staronordyckie i staroangielskie słowo *ping* oznaczało ‘składanie’, podobnie jak staroniemieckie *Thing*”. Tamże, s. 169.

26 A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2011.

samej epoki, lecz kształtuje się jako wieloczasowe pole, w którym zakumulowała się przeszłość”²⁷. Badacz poddaje krytyce przekonanie, że „przeszłość minęła, zostawiając nas w pustce, która może być wypełniona jedynie przez historyczne rekonstrukcje i wyobrażenia”²⁸. Jego zdaniem prowadzi ono do obrazu czasu jako nieciągłego i przeszłości ujawnionej we fragmentach. Jest to obraz przeszłości danej nam tylko jako ślady i oderwane sekwencje czasu²⁹. Do takiego rozumienia czasu przyczynił się także sposób tworzenia muzealnych ekspozycji „począwszy od połowy XIX wieku do dziś. [...] Liczby, tablice i gablotki zorganizowane w hierarchiczny i wizualnie skuteczny sposób w przestrzenne ciągłości i nieciągłości [...]”³⁰. Fragment ten wskazuje także na problem wtórnego ukształtowania współczesnego pojęcia czasu, zapośredniczonego przez uprzednio określony jako jedynie słuszny obrazowy model historii. Obraz wykształcony w drodze muzealnych praktyk systematyzacji obiektów został ostatecznie przyjęty potocznie jako „naturalne” znaczenie przeszłości. Tak rozumiana pamięć określa nasz sposób widzenia. W uwagach Laurenta Oliviera i Olsena widać podobne przekonanie, że to co wizualne za sprawą rzeczy nie jest oddzielnym obiektem, ale tworzy przedmiotowe zależności uwarstwione w czasie. Widzimy rzeczy według ekologii przestrzeni Berleanta, których sensy ujawniają się w procesie akumulacji związanych z nimi znaczeń. Tu pojawia się miejsce dla percepcyjnych wyborów i kształtowania optycznych ścieżek powiązań u widzów. Jest to zatem inny rodzaj relacji, związany z pracą oka inspirowaną przez kształty rzeczy. Mowa tu więc nie o braku narracyjnej ciągłości, ale jej rekonstruowaniu przez widza poza przyjętą za obowiązującą jedną z wielu form opowieści, która jest rozpięta między tu i teraz współczesności a „stawaniem się” na naszych oczach przeszłości. Marianna Michałowska, posługując się pojęciem foto-tekstu, proponuje przejście od strukturalnego ujęcia linearnego rozumienia narracji do odtwarzanych, rekonstruowanych podmiotowo form pamięci o przeszłości. Autorka odwołuje się m.in. do opozycji historii

27 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 169. Autor odwołuje się do ustaleń Laurenta Oliviera, dla którego: „Obecny stan teraźniejszości [...] składa się zasadniczo z palimpsestu wszystkich trwałych z przeszłości, które zostały zapisane w materii” (s. 169). Olivier podaje przykład widoku z okna. Mówi o własnym doświadczeniu i „niewidzialności” lat 90. XX wieku, gdy wyglądając przez okno, dostrzega domy pochodzące z XVII, XVIII i XIX wieku. Oryg.: L. Olivier, *Memory and the Nature of the Archaeological Record*, [w:] tegoż, *It's About time: the Concept of Time in Archaeology*, Bricoleur, Göteborg 2001.

28 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 172.

29 Por. tamże, s. 172–173.

30 Tamże.

i pamięci według Paula Ricoeura. W napięciu między usystematyzowanym archiwum historii a jednostkowo odtwarzaną pamięcią widzi znaczenie współczesnych foto-tekstów. Ten rodzaj współczesnej pamięci fotograficznej autorka łączy z pojęciem mikrohistorii Ewy Domańskiej³¹. W tym sposobie rozumienia foto-tekstu jako mikrohistorii można dostrzec zmianę wobec wcześniejszej tradycji linearnej narracji strukturalnej w postaci nieciągłych, punktowych rekonstrukcji narracji pamięci. Jednym z przykładów, którym posługuje się autorka, są foto-teksty poświęcone przedmiotom. W przykładach tych funkcja rzeczy ujmowana jest jednak w jednej z dwu postaci: rzeczy usystematyzowanych, pozbawionych właściciela, lub takich, które odzyskują swoje znaczenie jako włączone na powrót do własności kolekcjonera³². Uznając udaną próbę krytycznego przewartościowania linearnego pojęcia narracji obrazów w interpretacji Michałowskiej, proponowane w obecnych rozważaniach ujęcie rzeczy Olsena pozwala dostrzec, że u Rydet nie jest to faktycznie odbiór niezwiązanych ze sobą historii wyłącznie jednostkowej pamięci, ani też próba rekonstrukcji znaczenia, jakie nadaje rzeczom perspektywa całości kolekcjonerskiej lub związana z rzeczą jej symboliczna wartość towarowej wymiany. W cyklu Rydet ujawnia się natomiast przekraczające ten pojęciowy kryzys wielonarracyjne odnajdywanie znaczeń ukrytych w przestrzeni. Narracyjne rozumienie obrazu w przypadku cyklu artystki łączy się z intensywną obecnością rzeczy. Zdaniem Olsena:

Jeśli pomimo oczywistych trudności (i sprzeczności) chcemy kulturę materialną porównać do tekstu i analizować jako tekst w bardziej skomplikowany „materialny” sposób, musimy uczynić pojęcie tekstu bardziej złożonym i rozbudowanym – być może nawet do tego stopnia, że tekst stanie się analogią materialnego i odwrotnie³³.

Szczególnie istotna jest w przypadku cyklu Rydet owa „odwrotność”, która sprawia, że przedmioty nadają znaczenie materialnej tekstowości obrazom *Zapisu socjologicznego*. Sam postulat materialności tekstu Olsena można odnieść w szerszym znaczeniu do każdej fotografii. U Rydet widać jednak dodatkowy związek semantyczny między uprzedmiotowionym obrazem a przedstawionymi na nim rzeczami, które zaczynają pełnić rodzaj ontologicznego fundamentu

31 Por. M. Michałowska, *Foto-teksty...*, s. 260–283.

32 Por. tamże, s. 328–334.

33 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 84.

i, zgodnie z intencją artystki, gwaranta ciągłej obecności. Dlatego warto przyrzec się grupie cech, które Olsen przypisuje rzeczom:

W badaniach eksponuje się głównie szczególne i istotne aspekty pamięci społecznej. W różnym stopniu nie doceniają one jednak roli, którą rzeczy odgrywają, umożliwiając pamiętanie [...] roli, która nie jest całkowicie świadoma, lecz związana także z wewnętrznymi zdolnościami materiałów – do gromadzenia i trwania³⁴.

Przeszłość osadza się też w sposób nieprzewidywalny i wedle materialnych trajektorii, które są poza kontrolą i interwencją człowieka lub nie do nich się odnoszą. Ta obecna przeszłość tworzy rezerwuar dla różnych wspomnień i mnemonicznych praktyk, a także wywołuje wspomnienia niekontrolowane i odrażające (*abject*)³⁵.

Zarówno zdolność przedmiotów „do gromadzenia i trwania”, jak i „wywoływania wspomnień” to lista cech, które pozwalają zrozumieć funkcję rzeczy jako mediacyjnych łączników w kompozycji cyklu *Zapisu...* Powtórzona w obu fragmentach podobna uwaga Olsena, że są to funkcje rzeczy nie do końca uświadomione i poza kontrolą człowieka, podkreśla ich do pewnego stopnia autonomiczny i mediacyjny charakter. To też problem prezentacji muzealnej (wystawienniczej) fotografii Rydet. Zainteresowaniu widzów towarzyszy dylemat: czy oglądając wystawę, przyszli do muzeum odtwarzającego retrospekcję życia polskiej wsi uwiecznionego w obrazach (aspekt dokumentacyjny), czy mogą pozwolić sobie na osobisty kontakt ze światem bohaterów Zofii Rydet (aspekt poietyczny). Ten rodzaj dezorientacji wzmacniają dodatkowo współczesne próby pokazania „w całości” *Zapisu socjologicznego*. Zmiana, jaką proponuje cykl artystki, polegałaby na uwolnieniu rzeczy i reprezentowanej przez nie przeszłości od takiego uporządkowania. Autorka przedstawia obraz sprzed tej narzuconej systematyzacji, obowiązującej jako jedyny model odczytania historii.

³⁴ Tamże, s. 171.

³⁵ Tamże, s. 172.



Fot. 3. Zofia Rydet, FZR.



Fot. 4. Zofia Rydet, FZR.

Fot. 5. Zofia Rydet, FZR.



Fot. 6. Zofia Rydet, FZR.



3. ANTROPOŁOŻKA I NARRATORKA

Podobnie jak przedstawiony wyżej model przeszłości, oparty na muzealnej selekcji materiału, wykształcony we współczesnej nauce, która „nie uwzględnia zdolności materiałów do gromadzenia i trwania”, tak i kategoria „całości” stosowana wobec pomysłu artystycznego Rydet wynika z błędnego utożsamienia samego przedmiotu *Zapisu...* z autorskim dążeniem do kompletności. Oparte jest ono na przesłankach, o których mówi Olsen, do bezwyjątkowej kategoryzacji, w tym wypadku, przedmiotu sztuki. W podejściu takim widać jednak tendencję do nadawania przedmiotowi opisu cech wymaganych od poprawności poziomu samego opisu. Jednym słowem, uznana za obowiązującą we współczesnej humanistyce metoda badawcza, zostaje utożsamiona z artystycznym pomysłem fotografki. *Zapis...* jednak wymyka się tym krytycznym dążeniom nie tylko ze względu na jego rozmiar około 12 tysięcy zdjęć w Archiwum Fotografii opracowanym przez Fundację im. Zofii Rydet i co najmniej kilku tysięcy jeszcze nieopracowanych, pozostających w znacznej części w formie niezaprezentowanych negatywów *Prezapisu*. Ten właśnie sposób wyjaśnienia w postaci nieopracowanego dzieła Rydet, wsparty dodatkowo przez nieuchronność dat jej biografii, ma charakter znanego „archiwizacyjnego” argumentu poddanego krytyce przez Olsena. Jak dodaje ten badacz: „Historia jest topologiczna i kumulatywna, a nie linearna czy biograficzna. Rozkłada się ona na obrazy i historyczne przedmioty, nie zaś na narrację lub biografię”³⁶. Samo określenie „zapis” skłania już do podejmowania takich prób opisu. Wynikają one z samego rozumienia „zapisywania” wyłącznie jako ukończonej narracji, a nie np. jako obserwacji towarzyszącej życiu. Wśród kategorii zapisów znajdziemy takie

³⁶ B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 256.

gatunkowe odmiany jak dziennik pokładowy, dziennik podróży lub najdalej od wymogu sprawozdawczej kompletności – dziennik intymny. Ten ostatni z wymienionych gatunków pokazuje, że w przypadku fotografii sytuacja jest dlatego interesująca, ponieważ w odróżnieniu od tekstu pisanego obrazy mogą być formami ekspresji dla intymnego poziomu tekstu, o którego obecności świadczy sama potrzeba wieloletniego narracyjnego układania fotograficznych kadrów. Odpowiada jej wcześniej omówiona funkcja powieści rzeki jako kategorii obejmującej samo działanie artystyczne Rydet. Podany przykład literacki powieści Dos Passosa, poza dążeniem do towarzyszenia bohaterom w ich egzystencjalnych zmaganiach, dzieli z cyklem polskiej fotografki podobnie rozumiane podejście do całości utworu. Obecna w obu przypadkach rozległość horyzontu obserwacji postaw bohaterów, sprowadzanych do pewnej typologii ludzkiego losu, nosi w sobie cechy otwartości. Jest to otwartość zarówno konstrukcyjna, jak i pokoleniowa, przekraczająca przyjęte społeczne kategoryzacje. Projekt Rydet nie mógł być w założeniu zamkniętym cyklem fotograficznym ze względu na brak możliwości wskazania strukturalnego momentu zakończenia tej pracy. Z tego powodu *Zapis...* pomyślany był z góry jako dzieło otwarte, artystyczna obserwacja uczestnicząca, spełniał się w każdej podróży Rydet, w której ona sama była jego narratorką. W tym znaczeniu jest obserwacją, w której ramach ujawnia się postać samej fotografki. Cechą *Zapisu...* jest empatyczna i zarazem estetyczna, w rozumieniu Berleanta, więź z opisywanym przez siebie światem. Wynikiem zmysłowego, optycznego zaangażowania Rydet są wpisane w jej zdjęcia sieci powiązań między fotografowanymi przez nią ludźmi, nią samą a umożliwiającymi te spotkania w znaczeniu opisowego komentarza przedmiotami.

Janusz Barański, opisując współczesne miejsce przedmiotów w kulturze, dostrzega w formach ich użycia obecność znanych z kultur pierwotnych rytuałów, takich jak potlacz czy kula. Zwraca uwagę, że przedmioty są także współcześnie potwierdzeniem osobistego prestiżu, decydują symbolicznie o przynależności do określonej grupy społecznej, są odpowiedzialne za tworzenie więzi społecznych³⁷. Jak pisze Olsen „Nowoczesne odczucie »temporalnie chwiejnego czasu« [...] organizują w dużym stopniu rzeczy, przede wszystkim efemeryczne przedmioty konsumpcji zaprzęgnięte do wspierania regulacyjnego ideału

³⁷ Por. J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

postępującego czasu”³⁸. I on także sięga po przykład wskazujący na problem rytualizacji, „w której części naszego materialnego życia muszą zostać odnowione”³⁹. Chodzi o określenie „coroczny potłacz” zaczerpnięte od Rolanda Barthesa, który używa go, analizując zmienne style mody⁴⁰. Olsen zwraca uwagę, że na tak rozumianych przedmiotach opiera się współczesna charakterystyka czasu. Zmienności rzeczy, ich dezaktualizacji w modzie, odpowiada przekonanie o nieciągłości czasu. Olsen akcentuje w ten sposób problem, który bliski jest odbiorcom twórczości Rydet. Wzrastającą popularność jej fotografii można tłumaczyć dostrzeganą mimo woli różnicą między tymczasowością współczesnego doświadczenia, przenoszonego na rzeczy, a zapisaną w nich trwałością powiązań ludzi i rzeczy. Tworząc *Zapis...*, Rydet nie była socjologiem, nie była też z pewnością antropologiem w znaczeniu etnocentrycznego opisu antropologii z połowy XIX wieku, a więc także tego samego momentu historycznego, na który z archeologicznej perspektywy wskazuje Olsen jako początek muzealnego modelu obowiązującej do dziś systematyzacji obiektów przeszłości. Była też antropologiem, którego działalność można zakwalifikować do kategorii obserwacji uczestniczącej, prowadzącym badania terenowe. Rydet prowadziła *Zapis...* nieprzerwanie przez 15 lat, będąc w tym czasie pośród bohaterów swoich fotografii, wracając do wielu z nich jak do znanej sobie wspólnoty. Nasuwa się tu porównanie do działalności Henry’ego Lewisa Morgana, który spędził blisko 30 lat pośród plemienia Irokezów, opisując ich obyczaje i strukturę społeczną. Prace Morgana uznaje się dziś za pionierskie, zrywające z tzw. antropologią „zabiurkową”, wprowadzające do antropologii model badań terenowych. Czego pionierką była w takim razie Rydet? Autorka *Zapisu...* była też antropolożką w takim znaczeniu, w jakim opisują antropologię Józef Burszta i Andrzej Mencwel, widząc w niej typ działalności zbliżonej do artystycznych praktyk literackich i obecność autorskiego punktu widzenia, który ujawnia się jako ekspresja wyobraźni i doświadczenia⁴¹. Rydet byłaby więc pionierem w stosowaniu materiału antropologicznego do celów artystycznych, traktując

38 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 173.

39 Tamże, s. 174.

40 R. Barthes, *System mody*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 17.

41 J. Burszta, *Antropologia i literatura*, [w:] tegoż, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004, s. 177–190; A. Mencwel, *Wiedza o kulturze a wiedza o literaturze*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 40–58.

swoje działania fotograficzne jako ekspresję własnej więzi z fotografowanymi bohaterami i przedmiotowymi elementami doświadczanego świata. Współobecność obu tych dziedzin – antropologii jako badawczego namysłu i twórczego działania to cechy odpowiadające pojęciu performatyki Richarda Schechnera⁴². Według niego „nader cenioną metodą są tu badania w terenie, w postaci *obserwacji uczestniczącej* wzięte z antropologii i przystosowane do nowego użytku”⁴³. Autorka *Zapisu...* wykonuje pracę antropologa zarówno w znaczeniu kompozycyjnego opracowania wizualnego opisu dostosowanego do potrzeb cyklu, jak i aktywnego uczestnictwa w przygotowywanej sytuacji fotograficznej, której towarzyszą także rozmowy z bohaterami jej zdjęć.

Dwie wskazane wyżej cechy, artystyczna (literacka) perspektywa podmiotu/narratora oraz antropologiczny problem obserwacji uczestniczącej decydują o charakterystyce obrazu fotograficznego Zofii Rydet. W uwagach obu polskich antropologów, którzy porównują tę dziedzinę humanistyki do tworzenia fikcji literackich, ujawnia się krytyczne stanowisko Olsena na temat tendencji obecnych we współczesnej nauce, podszytej, jak twierdzi „hermeneutyką podejrzeń” wobec ciągłego niedostatku efektów klasyfikacji i „puryfikacji” niejednorodnych elementów świata⁴⁴. Pogląd ten znajduje swój odpowiednik u Bruno Latoura w jego ocenach współczesnej nauki i jej tendencji do „odczarowywania świata”⁴⁵. W krytycznych opiniach porządkujących procedury nauki Olsena i Latoura obecny jest także dostrzegany przez nich problem linearnego rozumienia narracji historycznej i związanego z nią pojęcia pamięci, kształtowanych według jedyne go możliwego opisu świata. Jednak wbrew temu założeniu przeszłość, „wciąż wyraziście obecna”, jest według Olsena „w każdym momencie zbyt zróżnicowana, skomplikowana i rozległa, aby widzieć ją jako reprezentację poszczególnych »utrwalonych wersji« lub jako zredagowany czy oceniany tekst”⁴⁶. Autor stoi na stanowisku, które mówi o możliwości wytwarzania przez przedmiotowe reprezentacje przeszłości różnorodnych form tekstów. Nie bez powodu pojawia się w jego rozważaniach próba

42 Por. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczych Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

43 Tamże, s. 16.

44 Por. B. Olsen, *W obronie rzeczy...*

45 Por. na ten temat także uwagi Grahama Harmana, [w:] tegoż, *Księżę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, przeł. G. Czemieli, M. Rychter, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2016.

46 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 172.

traktowania tekstu jak materialnego obiektu, który wchodzi w relacje z innymi przedmiotami otaczającego świata. Podobnie należy rozumieć proces kształtowania różnorodnych opowieści, które są wytwarzane przez podmioty jako zapis ucieleśnionego doświadczenia, ukształtowanego w relacji z fizykalnymi aspektami przestrzeni. Pytania o „interakcje” między przedmiotem a „tymi, którzy go oglądają” są także istotą performatyki⁴⁷. Pojęcie performatywności, jak zauważa Konrad Wojnowski, bierze pod uwagę wymiar materialny rzeczy i wpływ ukształtowania przestrzeni na działania człowieka⁴⁸. Oba te aspekty zainteresowania rzeczami we współczesnej kulturze Wojnowski łączy ze zwrotem ku materialności (*materiality turn*). Inną przyczyną tej zmiany jest według niego rozwój technologii informatycznych i reakcja na związaną z nimi „*dematerializację*” kultury⁴⁹. Materia przestaje być w takim rozumieniu jedynie biernym przedmiotem refleksji, a zaczyna zwrotnie warunkować stosowane wobec niej sposoby opisu. W rezultacie tego procesu „kultura i technologia dostarczają deskrypcji i inskrypcji materii, o której nie da się już myśleć w odosobnieniu, a jedynie przez pryzmat kultury i technologii”⁵⁰. Szczególnie przydatne dla rozważań nad obrazami Rydet jest zastosowane przez tego badacza pojęcie „inskrpcji”. Jak się wydaje, stanowi ono główny rezultat kulturowej zmiany wobec dotychczasowego sposobu mówienia o przedmiotach. Pojęcie to oznaczałoby zarówno możliwość ujawnienia się celu technologicznych operacji dzięki rzeczom, jak i sposób oddziaływania autonomicznego znaczenia rzeczy na otoczenie. Łacińskie *inscriptio* oznacza dosłownie ‘pisanie’, ‘napis na monumencie’ lub ‘tytuł’. Inskrypcja, która pozwala ujawniać się poprzez rzeczy formom abstrakcyjnego znaczenia, bliska byłaby przywołanemu już wcześniej pojęciu *imago* Beltinga. W obu przypadkach „wpisany” w materialny przedmiot obraz bierze udział w kształtowaniu doświadczenia obecności znaczenia lub osoby. Performatyka i performatyczność byłyby zarazem sposobem antropologicznego przedstawienia u Rydet i niosłyby kolejną odpowiedź na pytanie o kulturowe przyczyny wzmożonego zainteresowania odbiorców jej twórczością. Fotografie te przywracałyby komfort wpisanego w obraz sensorycznego kontaktu z materialnym wymiarem kultury, oddalając obawy przed płynnym doświadczeniem

47 R. Schechner, *Performatyka...*, s. 16.

48 K. Wojnowski, *Performatywność*, [w:] E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka...*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 171–179.

49 K. Wojnowski, *Materialność*, [w:] E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka...*, s. 130.

50 Tamże, s. 132.

technologicznej rzeczywistości. Każde „wpisywanie” w Lacanowskim znaczeniu niesie za sobą także zakładaną przez podmiot afirmację własnego materialnego wizerunku, a wizerunek jest wpisywaniem się podmiotu, obecnym także w portretowych powtórzeniach *Zapisu...* Wobec funkcji „wpisywania się” szczególnego wymiaru nabiera także performatywne stwierdzenie Rydet, że „nie chce zniknąć”⁵¹.

W uwagach zarówno wymienionych polskich badaczy, jak i teorii Olsena i Latoura widać łączący ich stanowiska krytyczny namysł nad pojęciem narracji. Opowieść jest tu konieczna, ponieważ dzięki niej ustanawiane są relacje ze światem. Zmienia się jednak sposób rozumienia sytuacji narracyjnej. Cechą, która ujawnia się w cyklu Rydet jako działalność antropologiczna, jest sama konsekwencja, z jaką przez kilkanaście lat towarzyszy tematowi i przedmiotom-bohaterom swojego opisu. Jej postawa obserwatorki jest jednak odległa od sytuacji zdystansowanego badacza. Pojęcia „obserwacji” i „uczestniczenia”, podobnie jak i towarzysząca im kłopotliwa ze względu na jej „socjologiczną” kwalifikację nazwa *Zapisu...*, ujawniają swoje naddane znaczenia jako cechy „praktyk” fotograficznych Rydet. Uczestnictwo jest przeciwieństwem narracyjnego dystansu, a obserwacja, utrwalana przy pomocy narzędzia aparatu fotograficznego, zakłada w tym przypadku empatyczną więź z obserwowanymi podmiotami, elementami świata. Dlatego zmiana sytuacji narracyjnej, by pozostać przy literackich aspektach uprawiania antropologii, polega u artystki na odejściu od stanowiska narratora wszechwiedzącego w stronę narracji personalnej z podmiotem zaangażowanym, uwikłanym w przedmiotowe tło fotografowanego świata. Dystans zastępuje tutaj estetyczne/zmysłowe uczestnictwo. Takie też znaczenie ma otwarta i wielopoziomowa struktura narracji personalnej powieści rzeki Dos Passosa, w której także na wzór dzieła fotograficznego Rydet można dostrzec konsekwentnie prowadzoną cykliczną obserwację. Pozwala ona jednak równocześnie dojść do głosu wielu towarzyszącym monologom i wyobrażeniom opisywanej rzeczywistości, sprawiając, że uprzywilejowany punkt widzenia wszechwiedzącego narratora zostaje włączony w warstwę opisywanego świata. Tak powstały obraz jest kształtowany na wzór sieciowego modelu Latoura. Mowa w nim nie o uprzywilejowanym centrum narracyjnej wszechwiedzy, ale o zawiązywanych między podmiotami egzystencjalnych sojuszach w imię aktualnych wyzwań współkonstruowanego świata.

⁵¹ Por. rozwinięcie tej myśli w następnym rozdziale oraz fragmenty wywiadu z S. Wojnec-kim w filmie *Papierki z cukierków*.

Nie bez przyczyny użyłem wcześniej określenia „praktyk” fotograficznych, do których odwołuje się Rydet. Artystyczne działania fotografa można widzieć na wzór praktyk codzienności Michela de Certeau, pośród takich czynności jak mieszkanie, gotowanie, jedzenie, gesty towarzyszące powszedniej pracy, obok codziennych podróży ulicami własnego miasta⁵². Rydet potwierdza swoje uczestnictwo nie tylko w powrotach po latach do bohaterów swoich fotografii, jak wcześniej wspomniano, czy przez swoją regularną obecność w życiu fotograficznym na spotkaniach i konferencjach. W zdjęciach i praktykach fotograficznych artystki ujawnia się także relacyjny model Latoura. Badacz ten rezygnuje w nim z wyobrażenia działających podmiotów na rzecz semiotycznego pojęcia aktanta. Podmiotami stają się w nim na równi z ludźmi także tworzone przez nich sytuacje społeczne, przedmioty i zdarzenia. Ludzkie działania są w tym modelu widziane jako konsekwencja przedmiotowo-zdarzeniowych okoliczności. Najlepiej ten problem ilustrują niepublikowane dotąd zdjęcia *Prezapisu*, w których nie ukształtowały się jeszcze stypizowane formy relacji między bohaterami a przedmiotowymi aspektami tła. Widać w tym wypadku bogactwo rekwizytorni obiektów i stosowanych do nich ujęć fotograficznych, w których zostają odzwierciedlone kolejne okresy twórczości Rydet od *Małego człowieka* przez montażowe zainteresowanie detalem *Świata uczuć i wyobraźni* po myślenie cyklami tematycznymi ujawnionymi w *Zapisie...* Zauważalne są tam też zabiegi fokalizacji, świadczące o dokonywaniu wyboru przedmiotu zainteresowania, któremu podporządkowane są pozostałe elementy sceny kognitywnej i przypisane do niej problemy poszukiwania miejsca dla obserwatora (problemy punktu widzenia). Towarzyszy im także problem ruchu i cecha dynamizacji sceny w sytuacji konstruowania scenek rodzajowych z perspektywy oddalonego lub ukrytego obserwatora⁵³. Tego rodzaju „zapisów” dynamizujących ujęcia fotograficzne pozbawiony jest już *Zapis socjologiczny*, którego cechą jest „statyka” osiągniętego celu, wynalezionej konwencji artystycznej, stosowanej konsekwentnie w całym dojrzałym okresie cyklu fotograficznego. Podkreśla tę cechę dodatkowo liczba pojedyncza nazwy „zapis” wobec możliwych wcześniej poszukiwań w formie pozbawionych jeszcze tej jednolitej

52 Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008; M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, *Wynaleźć codzienność. Tom 2. Mieszkać, gotować*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

53 Por. na ten temat analizę fotograficznych ujęć w rozdziale *Stykówki „Prezapisu”*.

formy „zapisów”. Jeśli jednak zgodnie z propozycją teoretyczną Olsena i Latoura można mówić o rzeczach, jako nawarstwionej w nich przeszłości, to fotografie Rydet obserwowane w muzealnym tu i teraz konkretnych kompozycji fotograficznych ujawniają w sobie ów kumulatywny sposób myślenia o środkach stylu, negocjowanych jako najbardziej adekwatne reprezentacje aktancyjnego modelu podróży i spotkań artystki.

Olsen w jednym z rozdziałów swojej książki zastanawia się nad tym „jak pamiętają rzeczy”. Autor komentuje w nim m.in. teorię Bergsona, według której „jesteśmy częścią tego, co percypujemy, obrazem między obrazami”⁵⁴. Znika tym samym w rozumieniu francuskiego filozofa różnica między procesem percepcji a obiektem, ponieważ tworzymy z rzeczami wspólny obraz relacyjny. Wynikiem tego stanowiska jest pojęcie „pamięci nawykowej”, które Bergson odróżnia od „pamięci wspomnieniowej”. Pamięć nawykowa „jest cielesną pamięcią zachowaną dzięki praktykom powtarzania”⁵⁵, ma charakter rutynowo wykonywanych czynności w odróżnieniu od pamięci wspomnieniowej, opartej na danych i upamiętnianych zdarzeniach z przeszłości⁵⁶. Olsen uzupełnia jednak teorię Bergsona, zauważając, że nawykowe czynności „byłyby niemożliwe bez rzeczy oraz ich zdolności i układów ułatwiających działanie”, podkreślając istotne znaczenie „aktywnego zaangażowania rzeczy” w procesy czynności nawykowych. Jak twierdzi, rzeczy „ustalają lub »instruują« pewne cielesne zachowania”. Podaje tu przykład włóczni, która „ustala własne reguły pomyślnego zastosowania”⁵⁷. Szczególnie charakterystyczny jako przykład współdziałania przedmiotu i człowieka jest jednak przypadek Eskimosa połączonego z kajakiem zasnurowanym kombinezonem. Eskimoski rybak i jego kajak tworzą w ten sposób w czasie połowu ryb jedną sprawnie działającą całość. Jak twierdzi Olsen, „ludzie nie są aktorami bez rzeczy”⁵⁸. Zdjęcia Rydet pokazują ludzi otoczonych przedmiotami, ale też powroty fotografii w te same miejsca mówią o jej „nawykowym”, pamięciowym i funkcjonalnym, w sensie

54 H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. R.J. Weksler-Waszkinel, przekład przejrzał i poprawił oraz posłowiem opatrzył M. Drwięga, Wydawnictwo vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2006, s. 172. Olsen powołuje się tutaj na książkę Keitha Ansella Pearsona, *Philosophy and the Adventure of the Virtual: Bergson and the Time of Life*, Routledge, Londyn 2002; B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 181.

55 Por. H. Bergson, *Materia i pamięć...*, s. 75.

56 Por. B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 182.

57 Tamże, s. 188.

58 Tamże, s. 228-229.

wykonywanych praktyk artystycznych, związku artystki z wykadrowanymi przez nią miejscami. Fotografie prowadzonego cyklu dokumentują jej własne i odtwarzane corocznie praktyki zdomowienia i zażyłości, tworząc aktancyjny model tych relacji, którego wynikiem są jej zdjęcia. „Ukrytym” narzędziem jej pracy, a więc inaczej niż na przywołanym przykładzie zdjęć z mediów społecznościowych, jest aparat, z którym artystka zżyła się na podobieństwo Inuity i jego kajaka. Świadectwem tej zażyłości są relacje fotografów i znajomych zawarte w tomie *Zofia Rydet po latach* oraz przedstawione w filmie *Papierki z cukierków* dołączonym do obecnej książki⁵⁹. Do aktancyjnej całości, w której wgląd mamy na zdjęciach *Zapisu...* zostaje także włączona hybrydyczna całość artystki i jej aparatu.

59 S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*, por. na ten temat zamieszczone tam m.in. relacje A. Bohdziewicz, K. Cichosza i innych.



4. FOTOGRAFICZNY PERFORMANCE I DWA TYPY UCIELEŚNIENIA

Działalność artystyczna Rydet jest przykładem cielesnego uobecnienia obserwowanego podmiotu. Miejsce zajmowane przez obserwatorkę jest wyznaczane zgodnie z modelem aktancyjnym Latoura i obecnością pamiętających, akumulujących przeszłość rzeczy według Olsena. Narracyjna sytuacja wypracowana przez fotografkę zgodnie z tym, co dotąd powiedziano, łączy w sobie tekstowy obowiązek antropologicznej obserwacji uczestniczącej w terenie z cielesnym uczestnictwem narracji personalnej, współtworząc aktancyjny model przedmiotów i bohaterów zdjęć. Kategoria tekstu jest obecna u Rydet na poziomie przyjętej perspektywy obserwacyjnej, ale także przez wskazane wcześniej podobieństwa cyklu fotograficznego do powieści rzeki. Olsen, poszukując drogi do uprzedmiotowienia tekstu i uczynienia go partnerem rzeczy, sięga do rozróżnienia Paula Connertona na praktyki inskrypcji i inkorporacji⁶⁰. Connerton krytykuje w swojej książce zjawisko „kognitywnego imperializmu”, które jego zdaniem polega na uprzywilejowaniu inskrypcji (tekstu) i zredukowaniu ciała do języka. Olsen tak rozumie różnicę między tymi pojęciami:

Praktyki inskrypcyjne są w większości intencjonalne i polegają na przechowywaniu (zapisywaniu) informacji w trwałym medium, takim jak tekst, obraz i inne przechowujące pamięć nośniki, dzięki którym można przywołać przeszłość. Praktyki inkorporujące są zarówno intencjonalne, jak i nieintencjonalne oraz polegają na praktykach cielesnych, w których kulturowe normy są raczej odgrywane niż zapisywane⁶¹.

60 P. Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

61 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 190.

Zakres obu pojęć, na co zwraca uwagę Olsen, jest wyraźnie bliski także wcześniej przytoczonemu rozróżnieniu na pamięć nawykową i wspomnieniową. Pamięć inkorporująca („pamięć performatywna”) jest w tej koncepcji, jak mówi Olsen, „bliska cielesnemu *performance’owi*”⁶². Connerton dodaje przy tym, że „wzorce użycia ciała zakorzeniają się przez nasze współdziałanie z przedmiotami”⁶³.

Podsumowując wspólne i uzupełniające punkty teorii Bergsona, Connertona z łączącymi je uwagami Olsena, teoria Bergsona kładzie nacisk na optyczną więź między poznającym podmiotem a obserwowanymi elementami przestrzeni. Chodzi więc w tym wypadku o więź narracyjną, w której narrator-bohater rozpoznaje swoje wizualne miejsce, wytworzony własny obraz wraz z wyodrębnianymi z tła obrazami istotnych dla niego rzeczy. U Connertona natomiast istotny jest sam problem cielesnych interakcji z rzeczami. Połączenie tych teorii daje sensoryczną całość, w której aspekt optyczny Bergsona łączy się z cielesnym zaangażowaniem w przestrzeń Connertona. Oba stanowiska mają też jednak powtarzający się element wspólny – wskazują na nawykowe cielesne odpowiedzi na obecność rzeczy. Mowa tu o reakcjach mniej lub bardziej uświadomionych: widać w nich wyraźny udział percepcyjnej świadomości podmiotu, a zarazem jego optyczne i empatyczne zaangażowanie. Obie cechy wskazują na typ narracyjnego działania określonego typu (współodbieranie), w którym przejawiają się cechy narracji, nie wszechwiedzącej i zdystansowanej, która wprowadza muzealne klasyfikacje, ale personalnej. W tego typu narracji narrator jest uwikłany w zmienne kierunki własnej aktywności percepcyjnej, własnego postrzegania, ponieważ jest włączony w fizyczne aspekty ograniczającej go lub przyciągającej jego uwagę przestrzeni. Wyodrębnianie tych elementów tła świadczy o refleksyjnym działaniu podmiotu, które łączy się nie tylko z czynnością patrzenia, ale też widzenia, odnajdywania powiązań. Trzecią wspólną cechą teorii Bergsona i Connertona jest nawykowe działanie inkorporujące, w którym ostatni z badaczy zauważa cechy *performance’u*. W tym przypadku można mówić nie tyle o wyodrębniającej narracyjnej refleksji, ale o „instruującej” ludzkie ciało funkcji rzeczy. W obu jednak przypadkach zachodzi sytuacja wzajemnego oddziaływania między rzeczami a uczestniczącym podmiotem obserwacji. Pierwszy etap można by porównać do refleksyjnego zadziwienia, którego doświadcza podmiot na widok konfrontowanej

62 Tamże.

63 Za: tamże, P. Connerton, *How Societies Remember*, s. 94.

w jego obecności przestrzeni, a drugi do cielesnego uczestnictwa i współtworzenia obrazów wraz z rzeczami. Jest to ta sytuacja opisana przez de Certeau, gdy mówi o dwóch rodzajach obecności w przestrzeni miasta. Pierwsza dotyczy obserwatora, który ogląda miasto z perspektywy najwyższego piętra wieżowca i dostrzega przestrzenne relacje, ale też ma świadomość ograniczenia swojej perspektywy, w której nie może doświadczyć bezpośredniego cielesnego uczestnictwa w obserwowanym świecie. Jak pisze: „Ciało nie jest już powiązane ulicami, skręcającymi je i zawracającymi według jakiegoś nieznanego porządku [...]. Ten, kto się tam wznosi, opuszcza unoszący go i mieszkający tożsamość autorów i widzów tłum”⁶⁴. Tak obserwowane miasto jest zarazem „obrazem, którego warunkiem zaistnienia jest zapomnienie lub nieznajomość praktyk”⁶⁵. Sytuację obserwatora odróżnia od postawy „wędrowca”, który rezygnuje z obserwacyjnego dystansu, ale odczuwa przyjemność przebywania w świecie codziennych podróży po znanym sobie mieście. Wędrowiec posiada znajomość, a także współuczestniczy w wytwarzaniu praktyk codzienności pośród innych autorów tych praktyk oraz ich widzów. „Chodząc, owi *Wandersmänner* realizują podstawową formę tego doświadczenia: ich ciało jest posłuszne wąskim i szerokim duktom miejskiego »tekstu«, który piszą, a którego nie mogą odczytać”⁶⁶. Przykład de Certeau nabiera szczególnego znaczenia dla obecnych rozważań, ponieważ autor za punkt obserwacyjny wybiera jedną z wież nieistniejącego już w wyniku zamachu WTC w Nowym Jorku. Z tej perspektywy, jak mówi, „miasto-panorama jest [...] obrazem, którego warunkiem zaistnienia jest zapomnienie lub nieznajomość praktyk”⁶⁷. Obie te cechy charakteryzują odbiorców fotografii Rydet, gdy sytuacja ze względu na samą czynność oglądania czyni z nich widzów w znaczeniu de Certeau.

Widzowie artystki poznają jej fotografie w podobnej sytuacji „zapomnienia lub nieznajomości praktyk”, ponieważ utracili oni kontakt z sytuacją sprzed katastrofy, podobnie jak niemożliwe jest już ponowne spojrzenie z najwyższego piętra nowojorskiej wieży. Fotografie Rydet są świadectwem tego wcześniejszego stanu, w którym można obserwować przedstawionych na nich ludzi pośród czynności inkorporujących przestrzeń. Zdjęcia te przedstawiają

⁶⁴ M. de Certeau, *Chodzenie po mieście*, [w:] tegoż, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, s. 93, wyróżnienie M.G.

⁶⁵ Tamże, s. 94.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże.

nie tylko „samotnych” bohaterów, ale też odtwarzają relacje nawykowe, opisują ludzi współtworzących z otaczającymi ich przedmiotami sieciowy układ cielesnego, nawykowego współdziałania, w którym doświadczanie samego siebie jest powiązane z obrazowym wyodrębnieniem i określeniem własnego miejsca we współpracy z rzeczami. Prace Rydet przedstawiają działania nawykowe Bergsona, ale także ten rodzaj doświadczenia opisanego przez Maurice Merleau-Ponty’ego, w którym ciało jest skierowane ku rzeczom, „poruszać swoim ciałem to zmierzać dzięki niemu ku rzeczom, to pozwalać mu odpowiedzieć na ich wezwanie”⁶⁸. Olsen uważa jednak, że tak opisywane przez francuskiego filozofa działania idą raczej w jednym kierunku i nie uwzględniają w wystarczający sposób wspierającej, współlinicjującej ten proces funkcji rzeczy⁶⁹. Mimo tego zastrzeżenia u francuskiego filozofa pojawiają się sugestie wskazujące na kontekstowo rozumiany proces współpracy z rzeczami, w którym podkreśla znaczenie cielesno-umysłowej jedności, współdziałania ciała i świadomości projektującej ruch: „Abyśmy mogli poruszyć nasze ciało w stronę jakiegoś przedmiotu, ten przedmiot musi najpierw istnieć dla naszego ciała”⁷⁰. Kategoria współpracy między człowiekiem a otaczającymi go elementami przestrzeni pojawia się natomiast bardzo wyraźnie w estetyce przyrody Gernota Böhmego, który mówi o „współdoświadczeniu” z przyrodą i „przemawianiu” przyrody do człowieka jako otaczającej go przestrzeni⁷¹. Ten aspekt odwołania do przyrody jest także istotny dla Olsena, gdy stawia obok siebie naturę i kulturę materialną oraz poddaje krytyce postawę nowoczesną, „która polega na rozdzielaniu mieszanin w celu wydobycia z nich tego, co ma źródło w kulturze”⁷². Jako hybryda, wymykająca się nowoczesnej separacji, kultura materialna stała się, jak mówi Latour, „niepasującą materią”⁷³. Ta cecha rzeczy, zdaniem Olsena, które z tego względu nie tylko nie należą do pojęcia kultury, ale także „nie stanowią właściwej natury”, zdecydowała o ich marginalizacji⁷⁴. Badacz ten zarazem wskazuje, że kultura materialna jest „mieszaniną kultury i natury, dziełem

68 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, posł. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 158.

69 Por. B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 128, 187.

70 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 159.

71 G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody (w dobie kryzysu środowiska naturalnego)*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

72 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 162.

73 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 112.

74 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 162.

przekładu”⁷⁵. Marginalizacja przedmiotów daje im jednak uprzywilejowane miejsce w procesie nawykowych relacji. Ze względu na wykluczenie rzeczy ze świata natury i kultury Olsen widzi w nich element mediacyjny między tymi obiema sferami. Tę cechę rzeczy uzupełnia wspomniana przez Böhme’a zdolność rzeczy do „przemawiania”, której odpowiada po stronie odbiorcy konieczność przekładu.

Ten krótki przegląd stanowisk badawczych i funkcji rzeczy w nowoczesnym ujęciu kultury pozwala nakreślić obraz zależności oraz ról w znaczeniu aktancyjnego modelu Latoura między przedmiotami a obserwowanymi na zdjęciach Rydet ludźmi. Ze względu zatem na dwojaką przynależność rzeczy, dające się w nich rozpoznawać cechy natury i kultury, są one aktywnym uczestnikiem działań nawykowych. Cecha natury i zdolność do „współdoświadczenia” czyni z działań nawykowych Henri Bergsona i fenomenologii Merleau-Ponty’ego, skierowanej jednokierunkowo ku rzeczom, proces wzajemnej wymiany. W tym zaś zakresie, w jakim należą one także do kultury, wymagają przekładu w środowisku „autorów i widzów” de Certeau. Pojęcie tego badacza dodatkowo czyni z rzeczy współuczestników codziennych praktyk. Codziennosc jest zatem warunkiem wskazującym na powszechne i aktywne towarzyszenie przedmiotów ludziom. Ta wzajemna relacja rzeczy i ludzi współdzielących ze sobą cechy natury i kultury mówiłaby też o uprzywilejowanej sytuacji wędrowców u de Certeau. Polegałaby ona na współtworzeniu „praktyk codzienności”, w których dochodzi do współdzielenia funkcji autora i obserwatora. W opisie tych podróży u de Certeau można dostrzec cechy działań nawykowych, inkorporujących miasto, o których mówią Bergson i Connerton. Z takiego rozumienia bierze się obraz współczesnego odbiorcy fotografii Rydet. Pozostaje on rozdarty między sytuacją widza, który wprawdzie dostrzega, ale nie może uczestniczyć, a pragnieniem udziału w inkorporujących czynnościach przedstawianych na jej zdjęciach. Na fotografiach Rydet ludzie widzą obecność tych trwałych relacji pomiędzy rzeczami a człowiekiem – obraz świata uporządkowanego, ustalonego w relacji z przedmiotami. To wymiar, struktura świata, w którym rzeczy ujawniają wartości. Takie odbiorcze odkrycie wywołuje zaskoczenie widzów, którzy dostrzegają pustkę w ich dzisiejszym obchodzeniu się z rzeczami, traktowanymi jako jednorazowe gadżety. Jeśli zdamy sobie sprawę z inkorporującego mechanizmu powiązań wypełniających te zdjęcia, w których ciało jest punktem oparcia dla naszego percepcyjnego,

75 Tamże.

estetycznego uczestnictwa, to okazuje się, że ta obecna jednorazowość informuje też o pustce własnego świata, w którym człowiek nie tworzy trwałych powiązań z jego przedmiotami, a staje się w myśl tej zasady współczesności także jednorazowym substytutem. Odbiorcy, patrząc na fotografie Rydet, pragną może nie starych łyżek i garnków, ale podobnego rodzaju przestrzeni, w której pozostawią własny ślad jej współorganizowania i współpracy z rzeczami. Działania nawykowe odkładają się w postaci obrazów nas samych pośród innych obrazów, na które skierowana jest nasza uwaga. Tutaj wniosek – patrzymy głęboko w oczy bohaterom tych zdjęć, a oni milcząco zadają pytanie: „co widzisz?”, odsyłając nas do „stowarzyszenia” agensów Latoura, łączących ich więzi z współtworzonym „nadmianiem” przedmiotów tła. Sytuacja odbiorców Rydet jest więc także świadomością tęsknoty za spełnieniem sensorycznego działania, estetyczną odpowiedzią ciała, do której pobudzają inkorporujące scenariusze współdzielenia przestrzeni zawarte w jej fotografiach. Obrazy te są scenariuszami praktyk codzienności, które mogą być uświadomione i doświadczone po stronie odbiorców, ikonicznie utrwalone po stronie sztuki, fotografii Rydet. Wskazują one na problem tła i przedstawionych na nim postaci tych zdjęć.

Richard Shusterman zwraca uwagę na towarzyszące współczesnej filozofii równoczesne zainteresowanie pojęciem tła i ciała⁷⁶. Rozwija teorię „tła ucieleśnionego”, które stanowi ukryte zaplecze wszelkich działań intencjonalnych. Badacz podkreśla za innymi autorami, że obecność tego tła nie jest na co dzień uświadomiona, ale ujawnia się na zasadzie działań nawykowych. Jest więc w tym wypadku zespołem przechowanych w zmysłowym doświadczeniu praktyk, których nabywamy, pozostając w codziennych interakcjach z otoczeniem. Widać tu wyraźną zbieżność w sposobie rozumienia nawyku u Shustermana i Olsena, który także mówi, że

W porównaniu ze świadomym wspominaniem przeszłości pamięć nawykowa stworzyła opowieść niedostrzeżoną, tym samym dzieląc los z rzeczami, będącymi jednym z jej podstawowych składników. [...] Szczególną wagę ma ontologiczne czy egzystencjalne bezpieczeństwo, które się z tej pamięci wyłania⁷⁷.

76 R. Shusterman, *Ciało jako tło*, [w:] tegoż, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Atlas Sztuki, Warszawa-Łódź 2016, s. 71–93.

77 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 193.

Obaj badacze wskazują na ukryty charakter tła, które jednak decyduje o podejmowanych przez nas działaniach, praktykach codzienności. Shusterman odwołuje się do ustaleń Johna Deweya, który podkreśla kontekstualny wpływ tła, nazwanego też „sytuacją”, na kształtowanie się jedności naszego doświadczenia. Wśród funkcji tak rozumianego tła jest zdolność do ustalania różnic między zjawiskami, określania znaczenia relacji oraz kierunku podejmowanych przez podmiot działań⁷⁸. Listę tę dopełnia zdolność do kojarzenia idei. Cecha ta jest dodatkowym wyjaśnieniem zaproponowanego wcześniej gatunkowego określenia powieści rzeki i związanych z nią konstrukcyjnie podobieństw do tworzenia asocjacyjnych układów narracyjnych Dos Passosa. Jak wskazałem wcześniej, są one także uzasadnieniem dla konstrukcyjnej i odbiorczej sytuacji cyklu fotograficznego Rydet. Wspólne cechy działań nawykowych u Shustermana i Olsena to zatem ich ukryta obecność i regulacyjna funkcja, które ujawniają się w sytuacyjnym kontekście, będąc odpowiedzią na działanie rozmieszczonych w przestrzeni rzeczy. Olsen podkreśla dodatkowo aspekt pamięci i związanego z nią kształtowania narracyjnej ciągłości. Podobną cechę wymienia też cytowany przez Shustermana John R. Searle, według którego dzięki tłu „rozciągnięte w czasie ciągi doświadczeń jawią się nam w narracyjnym lub dramatycznym kształcie”⁷⁹. Jeśli zatem cykliczność jest zewnętrznym, gatunkowym sygnałem tworzenia przez Rydet opowieści określonego typu, to jej ukrytym aspektem pozostają towarzyszące temu procesowi działania podporządkowane nawykowej pamięci ucieleśnionej. Zarówno Shusterman, jak i Olsen podkreślają przy tym funkcję egzystencjalnego komfortu, poczucia bezpieczeństwa zakorzenionego w codzienności, które daje ucieleśnione tło nawykowe. Co istotne, Shusterman zwraca także uwagę, że „scalające właściwości tła są szczególnie ważne i szczególnie wyraziście odczuwane w doświadczeniu estetycznym”⁸⁰. Obecność tej cechy pozwalałaby zbliżyć do siebie pole narracyjnych intencji *Zapisu...* do ukrytego tła oczekiwań odbiorców.

Żyjemy w świecie, w którym technologiczne środowisko zmienia się tak szybko, że jeśli mamy nadążyć za jego przemianami, nie sposób polegać na utrwalonych nawykach ani też oczekiwać, że nowe nawyki powstaną same

78 Por. R. Shusterman, *Ciało jako tło*, s. 84–85

79 J.R. Searle, *The Construction of Social Reality*, Free Press, Nowy Jork 1995, cyt. za: R. Shusterman, *Ciało jako tło*, s. 76.

80 R. Shusterman, *Ciało jako tło*, s. 86.

z siebie w konfrontacji ze zmianami. Musimy obserwować nierefleksyjne sposoby działania naszego ciała, wysuwając je na plan pierwszy przynajmniej na okres krytycznej refleksji i ewentualnej przebudowy⁸¹.

Przytoczona diagnoza Shustermana przynosi opis współczesnej sytuacji widzów stojących naprzeciw fotografii Rydet, wskazuje równocześnie na zakres ich oczekiwań odbiorczych. Jak zauważył już Jerzy Busza, powołując się, co istotne, na własną obserwację „spontanicznej reakcji odbiorców *Świata uczuć i wyobraźni*, [...] wartość sztuki Zofii Rydet polega w głównej mierze na tym, iż [...] uczy współczesnego, spolitechniczowanego człowieka operować własnym, autentycznym i niezafałszowanym wnętrzem [...]”⁸². Polski krytyk widział więc znaczenie tej fotografii w zdolności do wywoływania refleksji, której potrzeba jest dla Shustermana szczególnym wyzwaniem współczesności. Autor somaestetyki, opisując stan kryzysu nawykowej sytuacji, z którą mierzy się współczesny człowiek, podaje też rozwiązanie tego problemu. Jest nim rozwijanie krytycznej refleksji na temat własnego ucieleśnionego tła, kształtującego podmiotowe doświadczenie. Zadanie, które stawia przed współczesnym odbiorcą Shusterman, powinno zostać jednak zainicjowane przez zewnętrzny bodziec estetyczny, by mogło być uświadomione. Funkcję tę pełnią fotografie artystki, w których na wzór Lacanowskiego lustra przeglądają się odbiorcy. Zdolność sztuki Rydet do pobudzania określonych reakcji widzów – „operowania własnym wnętrzem”, na którą zwraca uwagę Busza, odpowiada zatem refleksji nad nawykowymi reakcjami naszego ciała wywoływanymi przez bodziec estetyczny u Shustermana.

Jak należy pamiętać, proces pracy nad integracją własnej tożsamości nie kończy się dla Lacana we wczesnym dzieciństwie, ale ma charakter wciąż powtarzanych cyklicznie etapów. Tu ujawnia się kolejne znaczenie cyklu i powieści rzeki. Wyidealizowany obraz własnego *imago* tym razem nie może ograniczyć się do wyodrębnienia spośród tła „własnej” osoby, ponieważ nie ujawnia się on u Rydet na wzór prostego podobieństwa lustrzanego wizerunku. Trudno również mówić w tym przypadku o analogii, w której zachodzi wyłącznie rodzaj utożsamienia z przedstawionymi na fotografiach Rydet postaciami. Odbiorcy muszą tym razem sprostać bardziej wymagającemu zadaniu

81 R. Shusterman, *Ciało jako tło*, s. 91.

82 J. Busza, *Świat uczuć i wyobraźni*, [w:] tegoż, *Wobec fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983, s. 181.

i zawiesić na początek odczytanie poprzez pojęcie *studium*, jako interpretację o charakterze muzealnej systematyzacji, dla której zdjęcie pełni funkcję dokumentu z przeszłości. Drugie z pojęć, *punctum*, Rolanda Barthesa, do którego zmierza ostatecznie w swojej książce francuski semiotyk, też nie wydaje się w pełni obejmować sytuacji cyklu artystki⁸³. *Punctum* zakłada poszukiwanie w kompozycji tego elementu, który kumuluje w sobie cechy emocjonalno-sensoryczne obrazu i wymyka się narracji sprowadzonej do opisu zobrazowanych faktów. Ten wybrany subiektywnie element pozwala Barthesowi poddać interpretacji całą kompozycję. Zaletą tego pojęcia w sytuacji Rydet jest możliwość przekroczenia przy jego pomocy reguł realistycznej narracji uznanej za obowiązującą wykładnię przedstawionej historii⁸⁴. Przekroczenie to musi się jednak dokonać w przypadku fotografii Rydet w kierunku ucieleśnionego tła nawykowych zachowań, a więc ku „opowieści niedostrzeżonej” opartej na pamięci nawykowej, opowieści, jak mówi Olsen, „dzielącej los z rzeczami”. *Punctum* nie obejmuje swoim zakresem rozległości powiązań ukrytej opowieści, ponieważ jest ono rodzajem momentalnego wglądu, którego powodzenie zależy od wyboru właściwego miejsca kompozycji. Obecność ucieleśnionego tła w fotografiach Rydet domaga się raczej uwzględnienia ukrytych narracyjnych relacji łączących przedstawione postaci z elementami obecnego wraz z nimi tła. Podobnie jak Lacanowskie *imago*, które ograniczone jedynie do momentu rozpoznania/identyfikacji postaci obejmuje tylko część znaczenia tych fotografii, ponieważ nie uwzględnia przedmiotowego tła i więzi łączącej je z bohaterami Rydet. Odkrycie tej więzi zobrazowanej na fotografiach *Zapisu...* jest także skierowaną do widza zachętą do krytycznej refleksji nad sposobami „działania naszego ciała”, o których mówi Shusterman, a w których ukryta jest ciągłość opowieści o odzwierciedlonej w działaniach nawykowych przeszłości ludzi i rzeczy. Jak wskazuje Latour relacje te nie mają charakteru linearnego, układają się wedle nieprzewidywalnych trajektorii, idą w różnych kierunkach, ukazując różnorodność zachodzących powiązań narracyjnych. Uwagi Latoura pozwalają widzieć w nich obrazy. Zadanie stojące przed odbiorcami jest zatem

83 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

84 Przegląd strategii narracyjnych zaprezentowany przez Terry'ego Barretta pokazuje, że fotografia może być poddawana takim samym działaniom analitycznym jak literatura w zależności od zastosowanej metodologii oraz materialnych aspektów wykonania i kontekstu ekspozycji samej fotografii. Por. T. Barrett, *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, przeł. J. Jedliński, TAIWPN Universitas, Kraków 2014.

podwójnie trudne, ponieważ wymaga się od nich porzucenia linearnego schematu narracji oraz odnajdywania tożsamościowego wzorca *imago* nie wyłącznie w analogii z przedstawioną postacią, ale poprzez odkrycie więzi łączącej postać z elementami tła. Zdjęcia Rydet w takim znaczeniu ujawniają ukryte tło nawykowe ucieleśnionej narracji rzeczy.

Trudności, które muszą pokonać odbiorcy, łączą się też z jeszcze jednym znaczeniem ucieleśnienia, na które wskazuje de Certeau. Chodzi o pojęcie pisma, które od czasów reformacji zaczyna pełnić funkcje regulacyjne dla kultury, zgodnie z hasłem odnowy moralnej społeczeństwa oraz mitem powrotu do początków, „do genezy oblekającej ciało w *Logos*”⁸⁵. Jednak w tej reformatorskiej drodze, jak pisze,

nie chodzi już o odgadywanie sekretów jakiegoś porządku czy ukrytego Autora, ale o *wytwarzanie* porządku z zamiarem zapisania go w ciele niecywilizowanego lub zdeprawowanego społeczeństwa. Pismo nabiera przewagi nad historią, aby ją wyprostować, poskromić lub ukształtować. [...] Druk wyobraża owo artykułowanie tekstu na ciele za pomocą pisma. [...] Przemiana polega na tym, że za pomocą narzędzi dostosowuje się ciało do tego, jak określa je dyskurs społeczny⁸⁶.

Zabiegi te, związane z obowiązującym narracyjnym, dyskursywnym porządkiem, dostosowuje się i mnoży służące tym celom narzędzia „pod wpływem nieoczekiwanego oporu ciała wobec przymusu dostosowania się”⁸⁷. Proces wcielania opisany przez Merleau-Ponty’ego jest w przeciwieństwie do inkorporujących działań nawykowych procesem podporządkowywania ciała obowiązującym wersjom kulturowej narracji. Sytuacja widzów Rydet jest więc także dlatego trudna, ponieważ wymaga uwolnienia od wpisanego w uznany za jedynie słuszny modelu regulującego funkcje ciała. Od odbiorców fotografie artystki wymagają zmiany przyzwyczajzeń kulturowych opartych na piśmie, będąc równocześnie impulsem do przypominania i uświadomienia funkcji tła, odkrywania w nim reguł narracyjnych związanych z estetycznym tzn. zmysłowo-cielesnym uczestnictwem w świecie. Zachęca się tu widzów, by odkrywali obraz samych siebie w relacji z obrazowymi aspektami rzeczy. Narracja ucieleśnionego tła jest zatem narracją obrazów w odróżnieniu od narracji ucieleśnionego tekstu.

85 M. de Certeau, *Aparaty wcielania*, [w:] tegoż, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, s. 144.

86 Tamże, s. 145.

87 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 145.

Ucieleśnione tło fotografii Rydet otwiera także miejsce dla relacji między autorem a widzem. Na to dodatkowe znaczenie zwraca uwagę Shusterman, gdy odróżnia zdjęcie od fotografii. Pierwsze pojęcie niesie ze sobą obawę ograniczenia estetyki zdjęcia do estetyki fotografowanego obiektu, „spoza zdjęcia (tj. odniesienia w prawdziwym świecie), a więc jakoby spoza fotografii, co podważyłoby wartość estetyczną fotografii jako takiej”⁸⁸. Uwaga Shustermana wskazuje, że zdjęcie byłoby w tym znaczeniu rodzajem przezroczystego medium czy poręcznego narzędzia, przekazującego informację o estetycznych aspektach rzeczywistości. Fotografia natomiast w jego ujęciu to szerszy proces, którego „produktem końcowym” jest zdjęcie. Na fotografię jako sztukę składają się bowiem także inne elementy, wśród których Shusterman wymienia osobę fotografa, obiekt fotografowany, sprzęt fotograficzny oraz przestrzenno-czasowy kontekst, czyli scenę „upozowania i sfotografowania obiektu”⁸⁹. Wszystkie te elementy poddawane są aranżacji i prezentacji ze strony samego autora, ale także podmiotu, który „pozuje, prezentuje się i stylizuje przed aparatem *mise-en-scène* fotograficznej sytuacji oraz w kluczowej komunikacji z fotografem”⁹⁰. W opowieściach innych fotografów na temat pracy Rydet, a także w jej własnych wypowiedziach bardzo często pojawia się informacja, o tym jak wielkie znaczenie miało dla niej budowanie osobistej relacji z modelem w chwili wykonywania fotografii. Znane jest stwierdzenie Rydet, w którym napomina bohatera zdjęcia, by się nie uśmiechał, ponieważ bierze udział w doniosłym momencie uwiecznienia jego wizerunku, chwila fotografowania wymaga więc powagi⁹¹. Praca nad zdjęciem zamieniała się w prywatną więź jeszcze przed i także po pracy nad sceną fotograficzną, co potwierdzają późniejsze powroty do fotografowanych osób i miejsc⁹². Jak twierdzi Shusterman:

W rzeczy samej, jeśli komunikacyjna ekspresja w kreacji artystycznej znacznie przyczynia się do wartości i doświadczenia estetycznego, to

88 R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny*, [w:] tegoż, *Myślenie ciała...*, s. 294–295.

89 Tamże, s. 294.

90 Tamże, s. 295.

91 Tę kwestię wypowiada Rydet, fotografując Andrzeja Różyckiego w jego filmie *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet*. A.D. 1989, prod. WFO 1990. Por. na ten temat także uwagi M. Michałowskiej, Z. Tomaszczuka w pierwszym tomie tego cyklu: S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*, s. 21, 280; artykuł J. Tomczuka z tytułem-cyta-tem, *Nie uśmiechać mi się. Patrzeć mi prosto w obiektyw*, „Przekrój” 2.05.2011, s. 36–39.

92 Na ten temat por. np. uwagi A. Bohdziewicz w dołączonym do książki filmie *Papierki z cukierków*.

komunikacyjna interakcja fotografa i pozującego w procesie aranżowania i fotografowania ujęcia może stać się obfitym źródłem takiej doświadczeniowej wartości⁹³.

Fragment ten wskazuje, że proces fotografowania jest rozumiany nie tylko jako wynik działań artysty, ale też rezultat interakcji między artystą a podmiotem fotografii. Z opisu Shustermana wynika po pierwsze, że ten rodzaj współdziałania spowodzonego do aktywności cielesnej można rozpatrywać jako autonomiczne zdarzenie, tzn. niezależne od stopnia utrwalenia tego procesu przy pomocy finalnego efektu gotowego zdjęcia. Po drugie sugeruje się tutaj, że proces przygotowywania momentu naciśnięcia migawki, jest równoprawnym źródłem estetycznego doświadczenia i należy go traktować na równi ze środkami ekspresji dzieła. Istotne znaczenie relacji łączących fotografa z osobą fotografowaną modeluje także cechy gatunkowe *Zapisu...*, o których świadczy jedna z wypowiedzi Rydet:

Mój *Zapis* nie jest absolutnie reportażem. Jest świadomie – jeśli to tak można nazwać – pozowany – choć będę się też przed tym broniła – bo to, że człowiek tam zastany patrzy prosto w obiektyw, nie jest pozowaniem. 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. Sami się jakby reżyserują i to daje właśnie jakiś jeden wymiarnik wszystkich zdjęć, jakiś humanistyczny obraz równości człowieka⁹⁴.

Stwierdzenie o samodzielnym reżyserowaniu się osób fotografowanych zostało w wypowiedzi Rydet skonfrontowane z funkcją reportażu. Akcentowany w ten sposób proces performatywnego działania zachodzący w obecności artystki jest najwyraźniej uznany przez nią za czynnik decydujący o potrzebie gatunkowego przewartościowania krytycznej refleksji towarzyszącej już powstawaniu *Zapisu...* Wypowiedź autorki świadczy wymownie, że cechy sytuacji performatywnej zostają odzwierciedlone w ostatecznym kształcie stylistycznym cyklu. Mamy tu także potwierdzenie dwu istotnych komponentów prezentowanej sytuacji: przedmiotów i osób. Stwierdzenie „nie układam przedmiotów, ani też ludzi” można odbierać jako dostrzeżaną przez Rydet więź łączącą obie

93 R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny*, s. 295.

94 Fragment listu Zofii Rydet do Jerzego Buszy, niedatowany, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/jerzy-busza-undated> [dostęp: 10.10.2020].

strony, która domaga się jednocześnie jej wyeksponowania, a nie modelującej ingerencji, zmieniającej istniejący porządek – „humanistyczny obraz równości człowieka”. Pojawia się pytanie: wobec kogo, skoro ludzi obowiązuje już w oczywisty sposób równość kompozycyjnej sekwencji, powtarzalna przy wszystkich spotkaniach? Jest to także równość wobec rzeczy, podkreślona wcześniej przez wybór odpowiedniego obiektu do wyodrębnienia detali z tła. W procedurze wymiany obiektów omówionej na początku drugiego rozdziału ujawnia się też płynna zmienność detali tła i pierwszego planu. W wymianie tej uczestniczą ludzie i rzeczy, gdzie należące do każdej z tych grup podmioty mogą zajmować swoje miejsca i tworzyć ontologicznie różnorodne konfiguracje w imię osiąganego wspólnie ikonicznego celu.

Dlatego ważnym problemem, który wyłania się z performatywnej teorii fotografii Shustermana, jest stopień reprezentacji tych działań w kompozycji i tematyce utworu, by mogły zostać dostrzeżone i zinterpretowane przez widzów w postaci gotowego przedmiotu sztuki. Konsekwencją tak określonej przez Shustermana performatywnej funkcji fotografii mogłaby być typologia zabiegów i dzieł fotograficznych ze względu na stopień utrwalenia aranżowanych przez modela i fotografa czynności. Autor rozwiązuje to zagadnienie, dając przykład fotografii auratycznej pod nazwą *Radiant Flux* Yanna Tomy. Jak zauważa, „Toma rysuje światłem, czy też maluje światłem; jest to w rzeczy samej jądro znaczenia słowa fotografia”⁹⁵. Dalej zastanawia się „Co właściwie jest fotografowanym obiektem fotografii Tomy?” i odpowiada: „osoba w szczególnym ruchu ujęta pod szczególnym kątem w szczególnym oświetleniu, zmieniająca się (i w normalnych warunkach niewidzialna) aura tej osoby [...] wraz ze śladami energii i ruchu malowanymi przez artystę światłem [...]”; to wszystko, a dodatkowo niewidoczne ciało i lampy artysty, który kreśli te ślady”⁹⁶. Z sytuacji fotograficznej Tomy na zdjęciu pozostaje większość uczestniczących w niej elementów. Poza aurą fotografowanej osoby należy do nich w szerszym znaczeniu światło i niedoświetlone miejsca powstającego obrazu. Jednym słowem, na zdjęciu są stopniowo (aspekt ruchu) rejestrowane i układane w kompozycyjną całość elementy ekspozycji fotografii, np. czas otwarcia migawki, który umożliwia nie tyle doświetlenie modela, co wyeksponowanie semantycznych aspektów jego obecności wraz z towarzyszącym mu tłem. Do tych elementów zdjęcia należy także miejsce fotografa. Celowo używam

95 R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny*, s. 309.

96 Tamże, s. 314–315.

określenia miejsce, ponieważ aktantem, który wchodzi w zakres kompozycji, jest „niewidoczne ciało” artysty. Shusterman dodaje jednak, że stopień widoczności osoby fotografa uzależniony jest od tego, czy Toma pozostaje dłużej w jednym miejscu, doświetlając wybrane zarysy ciała modela, czy porusza się, prowadząc wokół niego sieć linii światła.

Widać w tej praktyce twórczej zbieżność z sytuacją opisaną przez Stefana Wojneckiego. Rydet wzięła udział w jego projekcie fotograficznym *Wpisuję swoje uporządkowanie świata*. Zapytana przez artystę, dlaczego nie rusza się, gdy kreśli linie światłem, odpowiedziała, że nie chce zniknąć⁹⁷. Obecność Rydet na fotografii Wojneckiego łączy w sobie funkcję osoby fotografowanej i fotografującej, tzn. używającej światła dla utrwalenia wizerunku. Jej słowa potwierdzają, że działania performatywne fotografii świadczą o wpisaniu obecności fotografa w kompozycyjną ramę zdjęcia. Wpisywanie, jak powiedziano wcześniej, to także forma przedmiotowej inskrypcji, umożliwiającej materialne zaistnienie abstrakcyjnego znaczenia lub obrazowe utwierdzenie tożsamości podmiotu. Nie bez znaczenia jest też tytuł projektu Wojneckiego, którego „wpisywanie w” zyskuje funkcję dodatkowego komentarza do cyklu artystki, będąc kolejną egzemplifikacją teorii Shustermana. Wojnecki w następujący sposób wyjaśnia teoretyczne aspekty podejmowanych działań artystycznych:

Dziełu sztuki zawsze towarzyszy estetyczna wizja świata, która wyrażona jest jakby z ukrycia, w tle, pośrednio. Uważam, że nadszedł czas na ujawnienie stojącego za tą wizją indywidualnego uporządkowania świata. Wprost, nie z drugiej ręki. Dlatego też wpisuję swoje uporządkowanie. Wpisuję w tu i teraz fotografii, podkreślając tym samym jego nienaruszoną więź z obecnością tego, co nas otacza⁹⁸.

Formułując pytania określające cel własnego programu artystycznego, zwraca uwagę m.in. na usytuowanie rzeczy względem człowieka i sposób rozumienia przestrzeni. Sugeruje, że mamy do czynienia z wzajemnym „nakładaniem się naszych wnętrz” (rzeczy i ludzi), że fotografia jest jednak bardziej

97 Por. fragmenty wywiadu z S. Wojneckim w filmie *Papierki z cukierków*. Całość wywiadu pt. *Powiedziała, że nie chce zniknąć...* zamieszczona w książce S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*, s. 207–210.

98 S. Wojnecki, *Powolna kamera niebieskiej sztuki*, [w:] tegoż, *Fotografia, gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*, wybór A. Kępińska, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2007, s. 111.

„rozmową z rzeczami” niż „przezroczystą szybą” i dodaje: „A może chodzi o to, aby rzeczy przemówiły do nas, aby fotografia ukazała w nich nasze ludzkie wnętrze?”⁹⁹. Jego zdaniem

[...] fotografia wyraża właściwe człowiekowi indywidualne uporządkowanie świata – fotografującego, selekcionującego i oglądającego. Patrząc na zdjęcie, szukam jakby ukryte pod jego powierzchnią, właściwe autorowi uporządkowanie. Takie podejście jest próbą sięgnięcia poza horyzont rzeczy i dotarcia do człowieka, do jego niepowtarzalnej myśli¹⁰⁰.

Nie bez znaczenia jest także kontekst, w jakim mówi on o indywidualnym uporządkowaniu świata dostrzeganym w fotografii, odnosząc te słowa do zapisu własnych działań performatywnych. Mimo właściwych poszukiwań artystycznych Wojneckiego, analizującego w swej twórczości materię rzeczy, która jawi się nam ze względu na nasze przyzwyczajenia percepcyjne w postaci konkretnych przedmiotów, przytoczony program wskazuje na wiele problemów wspólnych z teorią Shustermana i funkcją rzeczy jako nawykowego tła w ujęciu Rydet. Wspólnota ta ujawnia się w niecodzienny sposób, tzn. w spotkaniu, wydawałoby się, dwóch odległych światów, konceptualnej fotografii Wojneckiego z cyklem *Zapisu...*, co do którego nazwy szczegółowej – „socjologiczny” mają uzasadnione wątpliwości Anna Bohdziewicz i Andrzej Różycki¹⁰¹.

W interpretacji Shustermana ukryty jest rodzaj metaforycznej więzi między fotografem a jego modelem, który mógłby zasilić szereg metafor fotograficznych Berndta Stieglera¹⁰². Niedoświetlone miejsce to ślad obecności fotografa, który usuwając się na drugi plan, stając się elementem tła, pozwala zaistnieć na nim podmiotowi. Puste, niedoświetlone miejsce w performatywnej aranżacji oznacza faktycznie obecność fotografa i tło jako środek wyrazu powiązane ekspresyjnie z fotografowaną postacią. Funkcję tła, w którym otwiera się puste miejsce jako znak osoby fotografa, można przyrównać do konstrukcji narracyjnej monologu wypowiedzianego, gdy o obecności rozmówcy i zarazem powiernika, dzięki któremu możliwe jest podtrzymanie dialogu, dowiadujemy się z eliptycznych wypowiedzi narratora-bohatera. Kontekst gramatyczny jest tutaj znakiem

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Tamże, s. 111–112.

¹⁰¹ Por. wywiad z A. Bohdziewicz pt. *Lubiłam Panią Zosię, ona też mnie lubiła...*, zamieszczony w książce S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*, s. 107–125.

¹⁰² B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, TAiWPN Universitas, Kraków 2009.

obecności podmiotowego tła wypowiedzi. Shusterman podkreśla interakcyjną więź łączącą fotografa i podmiot. To ona jest właściwym przedmiotem fotografii w jego znaczeniu, „składa się nań nieuchwytny strumień doświadczeń tych dwóch podmiotowości fotografa i pozującego”¹⁰³. Fragment ten kładzie nacisk na współdziałanie, ale wskazuje też na jego walory konstrukcyjne i estetyczny efekt zaangażowania fotografa i jego „rozmówcy”. Nadanie procesowi fotograficznemu funkcji „strumienia doświadczeń” odpowiada omówionemu wcześniej strumieniowi świadomości wraz z kompozycyjnymi aspektami powieści rzeki. Określenie Shustermana pozwala też dostrzec procesualne aspekty *Zapisu...* oraz wpisaną w niego formę dialogu.

Dla Shustermana fotografia jest działaniem performatywnym w takim zakresie, w jakim wymaga manualnego opanowania pracy z aparatem:

Robienie zdjęć to działanie cielesne, które wymaga pewnego wysiłku oraz kompetentnego posłużenia się własnym ciałem, choć mity reklamowe głoszą, że technologia fotografii jest tak magicznie prosta, iż nawet dziecko lub bezrozumne zwierzę może zrobić doskonałe zdjęcie.

[...] Chociaż wielu ludzi wręcz uwielbia posługiwać się aparatem i czuje władzę mając aparat w rękach, oczywistym jest to, że patrzenie w aparat i posługiwanie się nim wymaga umiejętności sensoryczno-motorycznych, które trzeba wyćwiczyć¹⁰⁴.

Przytoczone fragmenty wskazują, że finalny efekt w formie zdjęcia powstaje jako cielesny ślad współdziałania fotografującego z aparatem, w którym ciało jest elementem zmysłowych predyspozycji fotografującego. Szczególnie wymowny jest pod tym względem gest, który wykonuje Krzysztof Cichosz w czasie opowiadania o pracy Rydet. Demonstruje on w ten sposób zawieszony na szyi aparat, trzymany „przy ciele” przez fotografkę¹⁰⁵. Według tej relacji artystka nie rozstała się z aparatem, miała go przy sobie także podczas organizowanych wystaw, konferencji oraz prywatnych spotkań. Shusterman kładzie nacisk na fizyczne możliwości, które wpływają na to „jak patrzę”. Poza przyjemnością płynącą z opanowania obsługi narzędzia autor podkreśla także znaczenie fizycznych

103 R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny*, s. 303.

104 Tamże, s. 297.

105 Por. wypowiedź K. Cichosza w filmie *Papierki z cukierków*. Całość wywiadu pt. *Spacer z wędrownym* zamieszczona w książce S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*, s. 177–185.

ograniczeń, zmagania się z aparatem. W relacjach fotografów o pracy Zofii Rydet istotne są szczególnie dwa powracające aspekty, determinujące warunki jej pracy: pogarszający się stan zdrowia związany z wiekiem oraz podejmowane mimo tych ograniczeń wyprawy fotograficzne. Także ze względu na możliwości komunikacyjne tamtych czasów regularne podróże stanowiły dla artystki dodatkowe wyzwanie¹⁰⁶. Tutaj nasuwa się kolejne podobieństwo do zabiegów narracyjnych wykreowanych w powieści personalnej, w której aspekty poznawcze narracji są dodatkowo modyfikowane przez ograniczenia psychofizyczne bohatera i odzwierciedlone w jego wypowiedziach o świecie. Problemy, o których mówi Shusterman, mogą ujawniać się także ze względu na przestrzenne aspekty fotografowanej sceny. Jeśli fotografia jest „wpisywaniem w” przestrzeń, którą to czynność można widzieć za Wojneckim i Shustermanem jako sytuację fizyczno-percepcyjnego przebywania w określonych warunkach, to konsekwencją takiego rozumienia jest powstanie hybrydowej całości współtworzonej przez fotografa i towarzyszący mu aparat, gdzie narzędzie staje się hiperbolicznym potwierdzeniem przyjętego punktu widzenia, możliwego do zrealizowania w przestrzennych warunkach (i ograniczeniach) kadrowanej sceny: problem zastanego światła i konieczność doświetlenia, przestrzeń pozwalająca na swobodne przybliżenie lub oddalenie i wpływająca na określony sposób komponowania kadru. Zgodnie z myślą de Certeau można widzieć tę zależność jako jedną z praktyk w warunkach określonej przestrzeni. Wszystkie te okoliczności znajdują potwierdzenie w cyklu Rydet i składają się na rodzaj wypracowanej przez nią estetyki. Wojnecki, tłumacząc założenia teoretyczne własnej twórczości, mówi o wpisywaniu rysunku światłem w fotografię. Wpisanie to stanowi różnicę jakościową między obrazem rzeczywistości a fotografią. Tylko w warunkach tej ostatniej możliwe jest dostrzeżenie czegoś, co pozostaje niezauważone w rzeczywistości¹⁰⁷. Wiedziała o tym także Rydet, wyjaśniając, dlaczego chce pozostać nieruchoma, kreśląc świetlne linie. Performatywne znaczenie fotografii odróżnionej od zdjęcia przez Shustermana pozwala dodać do nich jeszcze szereg innych „foto-linii” pozostawionych jako stylistyczne aspekty jej fotografii¹⁰⁸.

106 Por. na ten temat wypowiedzi fotografów i krytyków zaprezentowane w filmie *Papierki z cukierków* oraz książce S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*

107 S. Wojnecki, *Wpisuję swoje przeżywanie świata*, [w:] tegoż, *Fotografia, gwiazda podwójna kultury...*, s. 115–116.

108 Shusterman odwołuje się do etymologii fotografii, zwracając uwagę, że oznacza ona pisanie światłem (gr. *phos* – światło, *graphein* – zapisywać). Odnosi to znaczenie do omawianych zabiegów performatywnych. Światło łączy się więc w tej teorii z obecnością ludzkiego ciała.

Dyskomfort fizyczny związany z postawą ciała wpływa także na modyfikacje optyczne tych zdjęć, takie jak wymuszone odstępstwa od zaplanowanego układu osiowego, którego przyjęte założenia widoczne są w ustawieniu ludzi siedzących wewnątrz swoich domów. Miejsca wyznaczone im przez Rydet nakładają się na przedmiotowy układ tła, symetrię wyznaczaną przez zawieszone na głównej ścianie monidła i święte obrazy, piece kaflowe czy otwory drzwiowe służące za ramę graficzną postaci. Odstępstwa od tej przedmiotowej matrycy przestrzeni są potwierdzeniem dostrzeganej przez fotografkę obrazowej reguły i zarazem kompromisem między fotograficzno-cieleśną hybrydą autorskiego punktu widzenia a wymiarami fotografowanej izby. Potwierdzeniem tych funkcji stylu są wypowiedzi m.in. Adama Soboty i Wojciecha Nowickiego, o „krzywej” lub „walącej się perspektywie” i „uciekających kątach”¹⁰⁹. Podobne techniczne ustępstwo można widzieć w zastosowaniu jednego szerokokątnego obiektywu bez względu na sytuację, a także światła lampy, która nie obejmuje całej sceny. Światło zdjęć *Zapisu...* „świeci na wprost”, jak relacjonuje ten problem Jerzy Piątek, opowiadając o jednej z fotograficznych dyskusji z Zofią Rydet¹¹⁰. W efekcie powstają nadmiernie rozświetlone elementy w centrum, pozostawiając wyraźnie niedoświetlone obszary po bokach. Innym przykładem są portrety-zbliżenia, w których zaznacza się celowy zabieg performatywnej więzi fotografki i modela. Nie chodzi tutaj jedynie o problem techniczny, wąski kadr i bliskie ujęcie twarzy modela. Zbliżenia te Rydet uzyskiwała, jak mówi Bohdziewicz, z niewielkiej odległości, „wchodząc obiektywem w twarz” fotografowanej osoby¹¹¹. Widać przy tym, że zdjęcia te wciąż są wykonywane szerokokątnym obiektywem, który zostawia ślad ekspresyjnego zniekształcenia oraz ślad samego przestrzennie bliskiego modelowi punktu widzenia. Poza sytuacjami, o których mówi i które dokumentuje Bohdziewicz, ujęcia są robione nieco z dołu lub czasem z góry, a nie na wprost twarzy w zależności od przyjętej przez modela postawy ciała. Rydet nie szuka obiektywem środkowego

109 Por. wypowiedź A. Soboty w dołączonym do książki filmie *Papierki z cukierków* oraz W. Nowickiego, który dodaje: „Trudno jej walczyć z krzywiznami, więc będzie się starała odzyskać przynajmniej jedną linię prostą, pionową, najbliższą fotografowanej osoby” w: W. Nowicki, *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2016, s. 24.

110 Por. z książki S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...* wywiad z J. Piątkiem pt. *Świeci Pani na wprost...*, s. 141–146, a także artykuł M. Palki, *Trzy świadectwa „Zapisu socjologicznego” Zofii Rydet*, s. 59–68.

111 Por. fotografie i wypowiedź A. Bohdziewicz w: S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*, s. 107–125.

punktu wysokości postaci, co świadczy o fizycznej „predyspozycji” artystki i przy zastosowanym typie obiektywu tym bardziej wzmacnia efekt obrazowej hiperboli (semantycznej deformacji), ale też daje możliwość innego spojrzenia na bohatera przez wprowadzenie w ten sposób do zdjęcia personalnej sytuacji narracyjnej. Autorka ma od początku świadomość tej ingerencji, co relacjonuje w liście do Krystyny Łyczywek: „Dzięki obiektywowi szerokokątnemu te wnętrza są trochę zdeformowane, co jest dla mnie nieraz zupełnie jakoś fantastyczne. Robię przeważnie fleshem lub ze statywu”¹¹².

Wszystkie te okoliczności nabierają dodatkowego znaczenia, gdy porówna się je z uwagami osób, które znały Rydet, na temat jej umiejętności obserwacji świata. Umiejętność ta podkreślana jest przez fotografów szukających nowego ujęcia świata, jak Wojnecki, a także przyjaciół niezwiązanych profesjonalnie z fotografią, którzy mówią, że Rydet „uczyła ich patrzeć”¹¹³. Nie tylko zatem ujęcie „na wprost” należy do technik punktu widzenia, widzenia według cielesnych performatywów artystki. Cykl Rydet wskazywałby w takim znaczeniu na zdializowaną obecność autorki, inkorporującą funkcję tła jej fotografii.

112 Fragment listu Zofii Rydet do Krystyny Łyczywek, Rabka, 28 lipca 1978 r., Zofia Rydet | Zapis socjologiczny [dostęp: 10.10.2020].

113 Por. z książki S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...* wywiad z S. Wojneckim *Powiedziała, że nie chce zniknąć...*, s. 207–210, a także relację znajomych, B. Sauchy i K. Twardowskiej-Sauchy, pt. *Uczyła nas patrzeć...*, s. 311–322.



Fot. 8. Zofia Rydet, FZR.



Fot. 9. Zofia Rydet, FZR.

5. TWARZE, MASKI, WIZERUNKI

Umiejętność patrzenia i personalna, „performatywna” sytuacja narracyjna obejmuje trzy elementy wpisane kompozycyjnie w fotograficzny cykl Rydet: jej bohaterów – przedmioty tła – osobę fotografki. Przedstawiona wcześniej relacja stanowi wyzwanie dla wizerunku postaci, portretu, w którego kulturową tradycję wpisany jest problem autentyzmu i wierności pierwowzorowi. Performatywna ingerencja artysty w kompozycję, nawet jeśli rozumiana jako współdziałanie, wiązałaby się z istotnym odstępstwem od tego kulturowo określonego obrazowego założenia, którego ślady dostrzec można także we wciąż aktualnej dyskusji na temat realistycznej wartości fotografii. Kryterium realizmu jest zresztą jedną z estetycznych i formalnych kwestii nieodłącznie towarzyszących historii tego wynalazku¹¹⁴. Jak pokazuje Scott Walden, dyskusja toczy się współcześnie m.in. wokół problemów reprezentacji i aktywnego uczestnictwa fotografa w procesie tworzenia obrazu, po jednej stronie sytuując radykalne głosy krytyki, tu szczególnie w osobie Rogera Scrutona, zwolennika absolutnej funkcji aparatu i podległych mu czynności artysty, a po drugiej Henri Cartier-Bressona, autora wypracowanej przez siebie metody/teorii momentu decydującego¹¹⁵. W oba zagadnienia, wpisują się wymienione aspekty sztuki patrzenia i performatywnej sytuacji narracyjnej fotografii Rydet.

Zależność między pojęciem obrazowego realizmu a fotograficznym punktem widzenia ma także dodatkowe znaczenie ze względu na tytułową „socjologiczność”

114 Aktualność tej dyskusji przedstawia m.in. książka pod redakcją S. Waldena, *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. I. Zwiech, TAIWPN Universitas, Kraków 2013; por. Wstęp i artykuł Waldena *Prawda w fotografii* zamieszczony w książce.

115 Por. z książki S. Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury* m.in. artykuły: R. Scruton, *Fotografia i reprezentacja*, s. 166–197; D. Davies, *O znaczeniu zdjęć: Cartier-Bresson „odpowiada” Scrutonowi*, s. 198–219, i inne.

Zapisu..., która wpłynęła na utrwalony w krytyce, ponieważ „zgodny” z intencją autorską, realistyczny model interpretacji cyklu. Tytułowe dookreślenie wskazuje na obowiązek dokumentacyjny i wierność systematycznej reprodukcji zapisanego modelu przeszłości. Już samo to stwierdzenie nasuwa wiele wątpliwości, ponieważ zakłada faktograficzną dostępność przeszłości. Sugeruje ono przezroczystość medium, odpowiadającą wyłącznie realistycznej funkcji fotografii, w której czas, dany obiektywnie materiał przeszłości (przez kogo?), staje się konkurentem wobec intencji autorskich Rydet wyrażonych w kompozycji cyklu fotograficznego. Widać w tym myśleniu pewien automatyzm, w którym cykl fotograficzny traktowany jest przede wszystkim jako synonim rejestracyjnej wierności, linearnej układającej się historii, a nie problem autorskich przemyśleń i podporządkowanych temu celowi fotograficznych podróży artystki. Tak rozumiany „zapis”, wsparty przez określenie „socjologiczny”, oznaczałby – jak sądzę – wyłącznie ‘systematyczną rejestrację, pozbawioną cech zaangażowania obserwatora w fotograficznie doświadczane sytuacje’. Przeciwnie temu leksykalnie zrekonstruowanemu znaczeniu „zapisu” byłoby pojęcie powieści rzeki, wolne od linearnej składni, a oparte na stylistycznych cechach obrazowego cyklu jako reprezentacji doświadczenia i wielokierunkowych procesów świadomości.

Sarah Pink wskazuje na te cechy wizualnej rejestracji, które w omawianych przez nią projektach badawczych zakładają uczestnictwo autorów zdjęć fotograficznych i filmowych w codziennym życiu obserwowanej społeczności. Wiążą się one z nieuniknionym, ale też przyjmowanym za jeden ze sposobów obserwacji, współdzieleniem przez badaczy czynności powiązanych ze specyfiką miejsca i jego mieszkańców¹¹⁶. Ujawnia się w tym założeniu podobna relacja między przedmiotami tła, bohaterami a badaczem-artystą. Autorka zwraca uwagę na współczesne tendencje w etnografii wizualnej, w których ujawnia się współdziałanie nauki i sztuki. Podkreśla znaczenie podmiotowej refleksji oraz etycznego ujęcia tematu, a przy tym uważa, że „Połączenie nauki i sztuki uświadamia nam, że badanie wizualne musi brać pod uwagę cielesność i zmysły”¹¹⁷. Jej zdaniem, „problematycznie normatywne ramy” wpływają na „pozbawienie metod wizualnych tych cech i potencjału, które niejednoznaczność i ekspresywność obrazów oferują etnografii”¹¹⁸. Uwagi Pink dotyczące wyzwań współczesnych kierunków etnografii

116 Por. S. Pink, *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, przeł. M. Skiba, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

117 Tamże, s. 12.

118 Tamże, s. 13.

wizualnej przypominają opis sposobów pracy Rydet. Cechy niejednoznaczności i ekspresywności obrazów odpowiadają performatywnym funkcjom związanym z kompozycyjnymi cechami powieści rzeki odnajdywanymi w stylu polskiej fotografii. Jeśli performatywność fotografii jest współtworzeniem, to ekspresywność, o której mówi Pink, byłaby zarówno cechą stylu, jak i sytuacji. Tym samym hiperbole Rydet w formie obrazowych deformacji pełnią funkcję ekspresyjnego wzmocnienia, kierują uwagę na tematy świata zawarte w relacji między postaciami i obiektami, kształtującymi specyfikę miejsc odwiedzanych przez fotografkę. „Szerokokątne” spojrzenie fotograficznej obserwacji w ten sposób odpowiadałoby wielości rzeczy wraz z uwikłanymi w nie ludźmi. Relacje trzech elementów jako wspomniana konstelacja rzeczy – postaci – autorskiego punktu widzenia, a rozumianych inaczej – trzech instancji semiotycznych, przypominają podstawowy trójkąt komunikacyjny, w którym wyróżnia się osobę nadawcy, odbiorcy i komunikat. Różnica polegałaby na tym, że u Rydet żaden z tych elementów nie przyjmuje wyłącznej funkcji komunikatu lub uprzywilejowanej postawy zdystansowanego obserwatora. Każdy z nich jest jednym z aktantów mających wpływ na osiągnięty w wytworzonej przez artystkę sytuacji efekt stylistycznego dopasowania, gdzie znaczące *signifiant* powstaje jako wędrówka znaczeń współtworzonych przez wszystkich uczestników tej relacji.

Konstelacja ta jest zarazem realistyczna i ekspresyjna. Tak rozumiana antropologia fotograficznego punktu widzenia łączy się dzięki temu z tematem autentyzmu wizerunku, wiernością faktom potwierdzonym w twarzach portretowanych bohaterów, pokazując twarz jako powrót kulturowego pragnienia, by przywrócić fizyczny kontakt z portretowaną postacią. Jeśli mowa o konstelacji, to obejmuje ona także znaczenie twarzy i wizerunku wraz z aspektami przedmiotowego tła i osobą fotografki. Twarz jako reprezentacja bohatera poddana jest podobnym zabiegom ekspresyjnym, a jej znaczenie łączy się ze stylistyczną funkcją pozostałych elementów. Wraz z twarzą i problemem autentyzmu wizerunku ujawnia się jeszcze jedna funkcja obrazu. Gdy Louis Marin zastanawia się nad kulturowymi korzeniami znaczenia opowieści, jako wzór antropologicznego protozdarzenia, przywołuje ewangeliczną historię o zmartwychwstaniu¹¹⁹. Uważa on, że ten przykład początkowego zagubienia Marii Magdaleny i dołączających do niej apostołów jest ilustracją

119 L. Marin, *Od ciała ku tekstowi (Propozycje metafizyczne odnośnie do początku opowieści)*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *O przedstawieniu*, przeł. B. Banasiak i in., *słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 141–157.

doświadczenia zawartego w każdej odnawianej potrzebie opowiadania historii. Opowieść zaczyna się w miejscu uświadomienia sobie przerwania fizycznego kontaktu z drugą osobą, utraty odtwarzanego doświadczenia współprzebywania w konkretnym miejscu. W opowieść jest wpisane oddalenie i rekonstruowana w formie narracyjnych powrotów próba ponownego odzyskania doświadczenia bezpośredniej bliskości. Komentarza do tak rozumianej potrzeby tworzenia narracyjnych historii jako problemu utraconego kontaktu dostarcza sama Rydet w cyklu *Nieskończoności dalekich dróg*, wpisując w jedną z fotografii wizerunek Jezusa.

Omawiając zagadnienie świętych wizerunków jako źródło, które ukształtowało sposób rozumienia obrazu utrwalone w tradycji europejskiej, Belting zwraca uwagę, że „Obrazy zawierają element narracji, nawet jeśli nie są opowieściami”¹²⁰. Jak pisze dalej: „Różnice między obrazem a narracją uwarunkowane są przez czynniki historyczne i czynią dzięki temu możliwą pamięć w obrazie albo pamięć przez obraz”¹²¹. Tym samym autor wskazuje na zmienne kulturowo artystyczne cechy obrazu, który poddaje się interpretacji na podstawie niezmiennego wzorca tekstu: „Obraz zrozumiały jest jednak tylko wówczas, gdy rozpoznaje się go z perspektywy Pisma”¹²². Wyjaśnia jednocześnie, że w tym znaczeniu nie chodzi wyłącznie o przedstawiane w obrazach żywoty świętych. Ważny jest sam wizerunek, ponieważ „Tylko wizerunkowi można oddać cześć. Tylko wizerunek cechuje konieczna do tego obecność w teraźniejszości, podczas gdy opowieść umiejscowiona jest już w przeszłości”¹²³. Ostatnie przytoczone stwierdzenie nieświe w sobie ślad nawiązania zarówno do znaczenia źródłowego zdarzenia według Marina, jak i performatywnej funkcji fotografii Shustermana. Opowieść o stracie zostaje umiejscowiona w przeszłości, ale poczucie straty Marii Magdaleny, więź emocjonalna z pamięciowo odtwarzanym wizerunkiem są przeżywane na nowo w teraźniejszości. Tak rozumiany obraz ma funkcję cielesno-emotywnego zaangażowania odtwarzanego w układzie komunikacyjnym między wymienionymi aktantami postaci, tła i spojrzeniem fotografki. Na połączeniu obu tych znaczeń opiera się ekspresyjno-semantyczna funkcja wizerunków postaci przedstawianych przez Rydet. Zmiana obecna w *Zapisie...* polega na tym, że w puste przestrzenie *Nieskończoności dalekich dróg* zostają włączone konkretne osoby, podczas gdy

120 H. Belting, *Obraz i kult...*, s. 16.

121 Tamże.

122 Tamże.

123 Tamże, s. 16–17.

format Pisma, o którym mówi Belting, zostaje zachowany. *Zapis...*, podobnie jak ewangeliczna przypowieść u Marina, jest także narracyjną rekonstrukcją straty.

Autorka, zapisując, ma świadomość, że utrwała model świata, którego obrazowy kształt poddawany jest radykalnej erozji. Po kilku latach powraca do tych samych miejsc i obserwuje zachodzące w nich zmiany. Równocześnie *Zapis...* jest z tego samego powodu aktywnym działaniem uobecnienia w postaci performatywnego cielesnego zaangażowania fotografa. Ujawnia się ono w potrzebie utrwalenia kontaktu poprzez obraz i seryjnego powtórzenia wizerunku.

Belting, rozważając znaczenie twarzy, wskazuje na dwa współlistniejące w tradycji znaczenia: „twarzy-maski” i „maski twarzy”. Pierwsze z nich, jak zauważa, „jest pojęciem dwuznacznym, ponieważ jest to nie tylko twarz podobna do maski, lecz także twarz wytwarzająca własne maski”¹²⁴. Maską twarzy natomiast „to maska sztuczna, ukazująca i utrwalająca tylko jeden jej wyraz”¹²⁵. Jak wynika z rozważań prowadzonych przez autora *Historii twarzy*, oba te znaczenia łączy cecha seryjności, wytwarzania kolejnych obrazów podporządkowanych wspólnemu przekonaniu o autentyczności pierwowzoru. Różni te ujęcia jednak kulturowo zmienna cecha intencji. W pierwszym przypadku seryjność można tłumaczyć niewystarczalnością jednego obrazu dla oddania pełni osobowości zamkniętej w portrecie. Pojęcie „maski twarzy” Belting łączy natomiast z seryjnością, na którą pozwala współczesny rozwój mediów. Ich działanie prowadzi do stworzenia „twarzy syntetycznej”. Jego zdaniem „twarze medialne wyparły twarz naturalną”¹²⁶. Jak pisze dalej: „w mediach publiczną i nieustanną obecność *face* wytwarza częstotliwość, z jaką się ją ogląda, z tym zaś wiąże się przemiana twarzy w stereotyp”¹²⁷. Tak rozumiana *face* jako wytwór replikujących oryginał zabiegów medialnych zostaje odróżniona od niemieckiego znaczenia *Gesicht* [twarz]. Autor łączy to słowo etymologicznie z odczasownikową formą *gesehen*, która wskazuje, że „*Ge-sicht* jest tym, co widziane [...] przez obserwatora”. Rozwinięciem tego znaczenia jest też starogreckie *prosopon*, określające „zarówno twarz, jak i maskę” oraz wskazujące na nierozdzielność tych pojęć¹²⁸. Etymologiczny związek twarzy z maską prowadzi do ujawnienia jej funkcji scenicznych i przywołuje to, „co jest

124 Tamże, s. 16.

125 H. Belting, *Faces...*, s. 25.

126 Tamże, s. 214.

127 Tamże, s. 231. Przykładem tak rozumianego wizerunku *face*, jest wykonany przez Andy’ego Warhola portret Marylin Monroe – *Two Marilyns* (1962), w którym za wzorec posłużyła fotografia prasowa artystki, por. s. 230–231.

128 Por. tamże, s. 26.

dostępne spojrzeniu drugiego człowieka”¹²⁹. Twarz w odróżnieniu od *face* jest więc elementem obrazu, który wchodzi w zakres wymienionych wcześniej performatywnych aspektów fotografii Rydet. Związek twarzy i działania performatywnego prowadziłby zatem do wyróżnienia spontaniczności i autentyzmu fotograficznego spojrzenia jako cech ujawniających się w cyklu *Zapisu*...

W pracy Beltinga zwracają uwagę dwa szczególnie istotne momenty historycznej więzi obu pojęć. Pierwszym jest epoka renesansu, w której dochodzi do zmiany funkcji twarzy: „to nie ona inscenizowała teraz ciało, lecz sama była przez nie inscenizowana”¹³⁰. Zmiana ta, jak podkreśla autor, była związana z nowymi wymaganiami stawianymi portretowi, który teraz nie tylko miał być jedynie reprezentacją pełnionej funkcji społecznej, ale też oddawać znaczenie jaźni portretowanej osoby. Dlatego „Wszelka ekspresja, bez względu na to, jak byłaby ulotna czy teatralna, stawiała się ważniejsza od samej fizjonomii”¹³¹. Portret stał się wielowymiarową reprezentacją cech jaźni, łącząc w sobie różnorodność masek tworzonych przez podmiot. W późnym renesansie chodziło więc o „inscenizację ja”, wolną od stypologizowanej maski jako reprezentacji funkcji społecznej. W tym znaczeniu związek z maską dotyczy już teraz nie tylko twarzy, ale także mimiki zwielokrotnionej przez ciało¹³². Seryjność portretów, w których Rydet stara się zachować wierność układu kompozycji, instruując modeli, by zachowali powagę, jest odnowieniem tej tradycji. Cykliczność byłaby w *Zapisie*... powtórzeniem wariantywności masek jaźni, rozpisanych jednak na kolejne fotografie. Kompozycja cyklu fotografiki polegałaby na przeniesieniu samej zasady wariantywności jako tego, co pomaga w rozpoznaniu ukrytej różnorodności, związanej jednak wspólną cechą autentyzmu portretowanego świata i postaci. Zgodnie z typologią Beltinga *Zapis*... uwalnia od *faces*, dzięki temu, że wprowadza portretowane osoby do konstelacji tła i rzeczy. To całość „mimiczna”, w której współdziałanie aktantów tworzy autentyczną opowieść egzystencji. Dlatego wspomniana cecha seryjności nabiera szczególnego znaczenia, gdy porówna się ją z awangardowymi tendencjami fotografii XX wieku. Widoczny w niej, jak pisze Belting, „rodzaj ucieczki od portretu polegał na *zdjęciach seryjnych*”¹³³. Badaczowi chodzi o portret wielokrotny tej samej osoby, w odmianie zastosowanej przez Rydet chodziłoby

129 Tamże, s. 65.

130 Tamże, s. 164.

131 Tamże, s. 161.

132 Por. tamże.

133 Tamże, s. 199.

natomiast o wielokrotności ujęcia w znaczeniu kompozycji, ale w zmienionych okolicznościach i wobec innych postaci. Autorka łączyłaby w ten sposób ze sobą dwie tradycje. Jej zdjęcia byłyby powrotem do portretu jaźni renesansu z zachowaniem artystycznych poszukiwań fotografii, „by do obrazu wprowadzić na nowo strumień czasu, odcięty w portrecie”¹³⁴.

Przeciwnie przekonanie, w którym maskę utożsamia się z fałszem i odróżnia od „twarzy autentycznej” to zdaniem Beltinga „opcja, którą wyćwiczyliśmy w sobie jako nawyk kulturowy”. Jak zauważa: „Pewną rolę odgrywa tu również oddalenie od cielesności, istniejące w naszym pojęciu obrazu, albowiem obrazowość przyznaje się wyłącznie masce, ignoruje zaś obrazy powstające na twarzy”¹³⁵. Rozumienie to łączy się z drugim momentem kulturowym wyróżnionym przez tego badacza. Jeśli w greckim antyku oba pojęcia pozostawały nierozdzielne, to nieufność potwierdzona wobec maski jako fałszywego obrazu osoby pojawia się wraz z oświeceniem¹³⁶. Historyczna analiza Beltinga pozwala dostrzec, że znaczenie tych pojęć zostaje włączone do tego samego formatu pojęciowych opozycji wytworzonych w epoce oświecenia, która utrwaliła także rozdzielenie natury i kultury. Przeciwnie jednak do tego zakorzenionego kulturowo przekonania, w którym ujawnia się nie tylko przeszkoda w zrozumieniu funkcji maski, ale także tradycji obrazu, od antyku do renesansu, widać wspólnotę twarzy i maski, które nie tyle są synonimami, ale stanowią uzupełniające się elementy znaczenia tego samego pojęcia. Przerwanie dotychczasowego związku w oświeceniu można łączyć z podobnymi zabiegami do odczarowywania świata w nauce, które poddają krytyce Latour i Olsen. Świat Rydet, który, jak powiedziano wcześniej, jest konstelacją współdziałających ze sobą elementów, przywracałby w tym rozumieniu funkcję twarzy reprezentowaną przez greckie *prosopon* i stawiał wymagania kompozycyjne związane z renesansowym portretem jaźni. Świat ten, sam wolny od *faces*, uwalniałby obraz i patrzącego na niego widza także od nieufności wobec kulturowo narzuconego rozdwojenia maski i twarzy, łącząc je w jeden mimiczny wizerunek. Nieufność ta powraca w sztuce fotografii na początku XX wieku wobec stypizowanego portretu mieszkańców miast ze względu na „bliską masce powierzchowność fotografowanej twarzy”¹³⁷. Jednym z rozwiązań o jakim wspomina Belting, jest odwołanie się do „bezczasowej twarzy ludu”. Ten rodzaj

134 Tamże.

135 Tamże, s. 26.

136 Por. tamże, s. 27.

137 Tamże, s. 199.

fotografii też zostaje jednak poddany krytyce przez Karla Jaspersa w postaci zarzutu „antropologicznej obsesji”, która przerodziła się w ideologiczne poszukiwania „rozpowszechnianych wówczas” typów wizerunków „narodowych, zawodowych oraz typów budowy ciała”¹³⁸. Trudno dopatrywać się w tym znaczeniu podobnych ideologicznych intencji u Rydet. Widać jednak, że zainicjowany przez ówczesnych artystów postulat autentyzmu, wykorzystany później w innych celach, wraca u fotografki w zestawieniu z portretem jaźni. O tak rozumianym wyborze bohaterów wsi może też świadczyć niewielki udział portretów „miejskich” w całym cyklu *Zapisu...* Te ostatnie z tego powodu można traktować jako próby porównawcze dla właściwego znaczenia przyjętego formatu. Powodem może tutaj być właśnie kwestia „zestandaryzowanego” tła widocznego w miejskich domach, co świadczyłoby o jego aktywnej funkcji dla przedstawienia postaci u Rydet.

W historii więzi twarzy i maski Belting podkreśla, że relacja ta ma wyraźnie cielesny charakter, ponieważ „Twarz i maska zastępują się nawzajem”, a równocześnie „Nasze ciała właśnie dzięki twarzy nabywają jakości ikonicznej”¹³⁹. Jak dodaje: „Twarz to coś więcej niż tylko jeden z organów, gdyż działa ona jako przedstawicielka lub *pars pro toto* naszego ciała”¹⁴⁰. Badacz wskazuje tym samym, że twarz dzieli z maską podobną zdolność do wytwarzania znaczenia ikonicznego. Maską nie jest więc zastępnikiem, ale formą prezentowania siebie, która stanowi wynik metaforycznego procesu wytwarzania obrazu własnej osoby¹⁴¹. Belting stawia znak równości między tak rozumianą formą ikoniczną a prezentacją postaci. Powstały obraz jest w tym znaczeniu obrazem ucieleśnionym: „**Maska na twarzy i twarz na ciele** nie pozostają wobec siebie [...] w opozycji, lecz w związku, który łączy ze sobą naturę i kulturę”¹⁴². Jak wskazuje przytoczony fragment, Belting widzi twarz i maskę nie jako opozycję, ale współdziałanie oraz związek ukrytej za nimi natury i kultury, rodzaj pojęciowej hybrydy w rozumieniu Latoura. Współdziałają one ze sobą w tworzeniu ekspresyjnej prawdy o psychosomatycznej jedności podmiotu. W rozważaniach Beltinga nad portretem okresu renesansu pojawia się jeszcze istotna uwaga dotycząca sposobów tejże „inscenizacji”:

Namalowane spojrzenie mogło się wypełnić wspomnieniem, czyli być zwrócone do wewnątrz, a tym samym wyrażać myśl o jakimś nieobecnym widzu.

138 Por. tamże, s. 198.

139 Tamże, s. 26.

140 Tamże.

141 Por. tamże, s. 27.

142 Tamże, s. 26, wyróżnienie H.B.

Mogło jednak oznaczać też pauzę, jak gdyby w żywym dialogu nastąpiła przerwa, a więc symulować przed obrazem obecność jakiejś drugiej osoby¹⁴³.

W obu wariantach opisanej sytuacji mowa o zakładanej w obrazie obecności świadka, która ujawnia się w spojrzeniu, mimice twarzy czy układzie ciała. Widać tu połączenie performatyki z monologiem wypowiedzianym, organizujące kompozycyjne cechy obrazu, co prowadzi do rozpoznania portretu jako konstrukcji narracyjnej. W takim znaczeniu cechy te występują w „seryjnych” portretach Rydet. Poza ciałem, twarzą i maską artystka dodaje jeszcze do tego kompozycyjnego układu aktantów przedmioty. Jednak i w tym przypadku „zarówno twarz, jak i maskę można interpretować jako obraz pojawiający się na jakiejś powierzchni, czy będzie to naturalna skóra, czy jakaś imitacja z materii nieożywionej”¹⁴⁴. Rydet tworzy ekstensje tej symbiotycznej więzi, o której mówi Belting, wymiennego tła maski-twarzy/ciała, dopisując do niej całą sferę nieożywionej, choć naturalnie połączonej z codziennym życiem jej bohaterów materii przedmiotów. Podobnie więc jak w interpretacji Shustermana: „Performatywny proces, w którym osoba pozuje przed aparatem, zawsze lokuje tę osobę w jakiejś scenarii”¹⁴⁵. Funkcja aktywnego tła jest jedną z cech, która decyduje o znaczeniu postaci, a także staje się autorskim znakiem obrazów artystki.

U Beltinga można wyróżnić dwa znaczenia relacji, której ilustracją są „seryjne” portrety Rydet. Pierwsze łączy się z przyznaniem masce funkcji cielesnej reprezentacji jaźni. Drugie natomiast wskazuje na ikonotwórczą funkcję tego współdziałania. W wyniku tego procesu dochodzi do wytworzenia określonego rozumienia obrazu jako ucieleśnionej obecności. Znaczenie to jest zawarte potencjalnie w źródłowej funkcji portretu, choć ukryte pod warstwami kulturowego werniksu i zmieniających się idiomatycznych zakresów potocznego pojęcia maski zakodowanych w synchronicznych wariantach języka.

Cykl Rydet, po pierwsze, przywracałby współczesności to zapomniane znaczenie portretu/twarzy. Po drugie, uwagi o antropologii twarzy Beltinga, pozwalałyby też na zrozumienie hiperbolicznych deformacji obrazu, którymi posługuje się polska fotografa. Należy do nich także problem światła sceny, na której występuje maska – performatywna gra tła i twarzy, ponieważ: „Kulturowa historia twarzy to historia obrazu, która ma swój początek w kulcie”¹⁴⁶.

143 Tamże, s. 164.

144 Tamże, s. 26.

145 R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny*, s. 302.

146 H. Belting, *Faces...*, s. 44.



Fot. 10. Zofia Rydet, FZR.



Fot. 11. Zofia Rydet, FZR.

6. ŚWIATŁO, REALIZM, NEGATYW

Jednym z wymienionych wcześniej zabiegów, które prowadzą do hiperboli i deformacji związanych z performatywnym konstruowaniem sceny przez Rydet, jest także światło *Zapisu...* Stosowany chętnie zestaw szerokokątnego obiektywu i zbyt wąskie światło flesza umieszczonego centralnie nad aparatem są u fotografki kompromisem między warunkami sprzętu dostosowanymi do podróży a fizycznymi możliwościami obsługi, na które wskazuje Shusterman¹⁴⁷. Biorąc pod uwagę wcześniejsze okresy twórczości, w których ujawnia się problem namysłu nad warsztatem (realistyczna precyzja i oczekiwanie na „moment decydujący” *Małego człowieka*, wycinany fotomontaż *Świata uczuć i wyobraźni*), sposób kształtowania sceny przy pomocy takiego oświetlenia należy rozpatrywać jako szczególny rodzaj decyzji artystycznej. Autorka zdaje sobie sprawę z tych niedostatków. Poza przytoczoną relacją Piątka świadczą o tym uwagi innych fotografów w prowadzonych z nią dyskusjach, wskazujące, że także oświetlenie jest wyborem konwencji dostosowanej do tematu i formatu cyklu¹⁴⁸. Efektem przyjętej konwencji są często niedoświetlone, tonące w mroku skrajne fragmenty fotografowanej izby z przeeksponowanymi jasnymi elementami w centrum. Światłu temu, a także niedoświetlonym czerniom poddawane są na równi przedmioty i ludzie. Mateusz Palka mówi o „okalającej te obrazy winiecie”, a Nowicki rozszerza obserwację tego efektu wizualnego także o negatywy, które „wyglądają jak światło w lunecie” i dodaje: „Lubi mocne efekty, uwielbia

147 Por. wypowiedź Z. Rydet na s. 63., a także przedstawiony w filmie dołączonym do książki fragment wypowiedzi W. Jamy na temat aparatu fotograficznego artystki.

148 Na temat tych problemów technicznych por. także wywiad z P. Pierścińskim, wypowiedź W. Jamy na temat rozmowy Rydet z J. Lewczyńskim, uwagi T. Tomaszewskiego, Z. Tomaszczuka o współczesnym znaczeniu estetyki *Zapisu...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*

ciemność, wtedy rysunek się wzmacnia, ludzie świecą jak w pieczarze”¹⁴⁹. Gdy zbierze się wszystkie wymienione próby opisu obrazowego doświadczenia, powstanie lista wyrażen wskazywająca na sferycznie otoczone mrokiem pomieszczenia światło flesza, które wydobywa z otaczającej przestrzeni ludzi, przedmioty oraz towarzyszące im wielokrotnie zwierzęta. Istotne, że obrazowym aspektom fotograficznej sytuacji odpowiadają po stronie opisu figuratywne określenia, z których wyłania się obraz „pieczary” lub „lunety”, w której umieszczeni zostali ludzie. Wszystkie te wyrażenia są zarazem próbami konceptualizacji wcześniejszej analizy opartej o mniej lub bardziej szczegółową ocenę warsztatu.

Przedstawiona kolejność czynności jest klasyczną procedurą, w której od analizy tworzywa przechodzi się do interpretacji przedmiotu artystycznego. Uchwycenie momentu tego przejścia jest istotne, ponieważ jednym z podnoszonych dziś argumentów na temat realizmu fotografii są próby „uwalniania” jej współczesnego rozumienia od określeń, które przypisywały temu wynalazkowi cechy magii czy szczególne funkcje transcendentnego wglądu w istotę ludzkiej egzystencji¹⁵⁰. Czy jednak konieczne jest powiązanie realizmu z technicznymi aspektami fotografii? Problem ten przypomina kolejny przykład odczarowywania świata, tym razem na gruncie fotografii, o którym mówi Latour. Odpowiedź na to pytanie jest ważna z dwóch powodów. Dotyczy ona po pierwsze „socjologicznych” aspektów twórczości Rydet, a po drugie, wpisuje przykład *Zapisu...* we współczesne rozważania nad „technologicznym” realizmem fotografii, przywracając znaczenie, mimo tendencji do ich niedostrzegania, sposobom rozumienia fotografii nie tylko z początków jej istnienia, ale także w odświeżonej przez awangardę wersji z początków XX wieku, w których pojawia się zainteresowanie negatywem jako odmiennym ujęciem świata¹⁵¹. Realizm, jak pisze François Soulages, „stanowiący w punkcie wyjścia nieodzowną praktykę i doktrynę, zaczął być zaborczy, gdyż uznano warunek zaistnienia za warunek funkcjonowania czy, inaczej mówiąc, pomyłono początek z istotą”¹⁵². Performatywne

149 M. Palka, *Trzy świadectwa „Zapisu socjologicznego” Zofii Rydet*, s. 68; W. Nowicki, *Zofia Rydet, Zapis socjologiczny 1978–1990*, s. 24.

150 Zwracając uwagę na funkcję negatywu fotograficznego, piszą o tym m.in. M. Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2016; W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016.

151 Por. W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii...*

152 F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, TAIW-PN Universitas, Kraków 2012, s. 122.

deformacje dokonywane przez Rydet nie pozwalają zaliczyć tej fotografii do ortodoksyjnego nurtu realizmu, jaki został utrwalony np. w XX-wiecznej tradycji amerykańskiej. Porównania do dokumentacyjnego nurtu Farm Security Administration muszą więc z konieczności zostać uzupełnione o cechy należące do indywidualnego głosu polskiej artystki. Trudno też widzieć w tej twórczości estetyczne przeciwieństwo w postaci piktoralizmu ze względu na konsekwentne prowadzenie cyklu zapisu ludzkiej egzystencji w jej codziennych obrazach.

Przyczyn tych wątpliwości co do ontologii i estetyki obrazu Rydet można doszukiwać się w liście cech, które wymieniają wspomniani Nowicki i Palka. Metaforyczne określenia pieczary lub lunety związane z rodzajem zastosowanego światła dopełnia obecny na niej także negatyw. Warto porównać ten spis zgromadzonych jakości obrazowych Rydet z uwagami scenarzysty i reżysera Anthony'ego Minghelli na temat jednego z technologicznych etapów, przez które przeszła fotografia:

Jedną z cech dagerotypu [...] jest zniekształcenie obrazu [...]. Oczy portretowanych postaci mają charakterystyczny blask, a wysoki poziom kontrastu w połączeniu z brakiem ostrości i nieprecyzyjnym naświetleniem powodują, że zdjęcia noszą indywidualny ślad ich autora w dużo większym stopniu niż możemy się tego domyślać w przypadku fotografii wykonanych współcześnie. Moment zapośredniczenia jest w dagerotypach obecny dużo bardziej jednoznacznie niż w dzisiejszej fotografii¹⁵³.

W wypowiedzi Minghelli o dagerotypie powraca podobna jak w przypadku przytoczonych wcześniej autorów uwaga o „zniekształceniu” spowodowanym przez „nieprecyzyjne naświetlenie”. Sposób posługiwania się światłem jest tu jednocześnie czynnikiem, który wprowadza „indywidualny ślad autora” i wskazuje na moment autorskiego kontaktu – „zapośredniczenia”. Performatywny ślad jest zatem także obecny u Rydet w świetle. Zestawione ze sobą dwie ostatnie cechy „zapośredniczenia” i „kontaktu” wskazują na dwa znaczenia. Pierwsze jest pojęciem z dziedziny warsztatu, mówi o tym „jak obraz został zrobiony”, a drugie odpowiada na pytanie „dlaczego tak coś zostało przedstawione”. Chodzi o rodzaj autorskiej sygnatury pozostawionej w zdjęciu. Efekt zniekształconego światła pozwala uchwycić obecność Rydet w miejscu i czasie przedstawionej przez nią sytuacji. W całym przytoczonym fragmencie widać, że Minghelli

153 A. Minghella za: C. Freeland, *Fotografie i ikony*, [w:] S. Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, s. 67.

chodzi o jeszcze jedną cechę obecną w dagerotypie, a trudną do osiągnięcia przy zachowaniu zasad współcześnie rozwiniętej technologii. Zestawienie obu pojęć mówi o „kontakcie zapośredniczającym” obraz. Wszystkie te określenia kierują uwagę na fizykalną i cielesną bezpośredniość, która jest rodzajem dotyku, sensorycznej pamięci. Obrazowe hiperbole Rydet stają się dzięki temu także formą synestezyjnego przedstawienia, gdzie to, co obrazowe ma znaczenie cielesnej, dotykanej jakości.

Zestawienie wypowiedzi polskich krytyków z wypowiedzią Minghelli o dagerotypie pozwala na odnalezienie rodowodu zabiegów fotografki. Funkcjonują one jako estetyczne reprezentacje technologicznej przeszłości negatywu i dagerotypu pozostawione w zdjęciach *Zapisu...* Każdy z nich, zarówno dagerotyp, jak i negatyw, pozwalają odpowiedzieć na pytanie o funkcje hiperboli światła, których używa Rydet. Cynthia Freeland zwraca uwagę, że obrazy dagerotypów „łączyły w sobie elementy pozytywu i negatywu, aby bowiem dostrzec, co przedstawiają, należało trzymać je i oglądać pod odpowiednim kątem w stosunku do źródła światła”¹⁵⁴. Dodaje ona jeszcze jedną cechę tego nośnika – jego niepowtarzalność i brak możliwości stworzenia kolejnych kopii w przeciwieństwie do odbitek fotografii, dla których źródłem jest negatyw. Cielesne synestezje światła u Rydet sprawiają, że w jej zdjęciach zachodzi proces zderzenia dawnych sygnałów estetycznych dagerotypu i cyklu fotograficznego. Dla Beltinga kresem właściwego portretu jest era fotografii, która tworzy kulturę kopii powielanych medialnie *faces*. *Zapis...* ma być z założenia konsekwentnym kopiowaniem jednego kompozycyjnego formatu dla wielu zmieniających się postaci. Pomysł ten, jak powiedziano wcześniej, byłby jednak próbą oddania różnorodnych form masek jednostkowej osobowości, a nie powielaniem utrwalonego medialnie wyobrażenia. Światło dagerotypu, wraz z pozostałymi hiperbolami, prowadzi do wytworzenia odmiennych cech znaczeniowych konstruowanego przez Rydet obrazu, co sprawia, że trudno w nim widzieć także wyłącznie socjologiczny przegląd typów społecznych podobny do cyklu Augusta Sandera. Autorka zestawia więc ze sobą cechy wielokrotności formalnej cyklu z sygnałami jednostkowej tożsamości człowieka. Jeśli nie chodzi o socjologiczną typowość, to innym znaczeniem, jakie ujawnia się w tym zabiegu, jest uniwersalny format kulturowy,

¹⁵⁴ C. Freeland, *Fotografie i ikony*, s. 66. Na problem ten zwraca także uwagę Witold Kanicki, dla którego dagerotyp „[...] należy do przedstawień ambiwalentnych, pozytywowo-negatywowych. Iluzja pozytywowości wynika z odpowiedniego kąta oglądu odbitki dagerotypowej”, [w:] tegoż, *Ujemny biegun fotografii...*, s. 119.

w który wpisana zostaje każda z postaci przy zachowaniu jej odrębności podkreślonej przez jednostkowość kontaktu. Nastawienie na kontakt oraz jednostkowość i niepowtarzalność ujęcia osoby to cechy, o które zostaje wzbogacone znaczenie seryjności cyklu fotograficznego¹⁵⁵. Ikoniczny pomysł Rydet jest pod tym względem bliski właściwościom zakorzenionym w *imago* Beltinga, dla którego kulturowym przykładem tego pojęcia, co warto przypomnieć, jest bizantyjska ikona¹⁵⁶.

Korzystając z ustaleń Beltinga, do tego wzorca odwołuje się także Freeland, gdy próbuje uporządkować funkcje fotografii wynikające z dyskusji nad tradycją jej znaczenia jako przezroczystego medium rzeczywistości¹⁵⁷. Cechami tak rozumianego wizerunku postaci, na które zwraca uwagę oboje badaczy, jest manifestacja obecności oraz towarzyszące odbiorcy przekonanie o bezpośrednim kontakcie¹⁵⁸. Freeland pisze, że „Autorytet takiego obrazu oparty jest na przedstawieniu rozpoznawalnych cech rzeczywistego wyglądu świętej postaci”¹⁵⁹. Konsekwencją tego znaczenia jest także ich reprodukowalność możliwa dzięki zachowaniu „autentyczności” pierwowzoru. Freeland podkreśla, że tradycja ta pozwala mówić o kopii jako wciąż tym samym, pierwotnym obrazie postaci. Odwołuje się tutaj do zakorzenionego w kulcie ikon przekonania o acheiropojetycznym rodowodzie powstałych wizerunków świętych, cudownie utworzonych bez udziału ludzkich rąk. Autorka, dyskutując z wieloznacznym rozumieniem fotograficznego realizmu, zwraca uwagę tym samym na cechę, która ze względu na możliwości techniczne zbliża fotografię do ikony¹⁶⁰. Pojęcie *acheiropiesis* pozwala też lepiej zrozumieć przywołaną w poprzednim rozdziale potrzebę umieszczenia w *Nieskończoności dalekich dróg* wizerunku Jezusa, który

155 Na istotną funkcję kontaktu w rozmowie prowadzącej do wykonania fotografii przez Rydet zwraca uwagę m.in. Piotr Wołyński. Por. fragmenty wywiadu w filmie *Papierki z cukierków* dołączonym do książki. Całość wywiadu: P. Wołyński, *Balsamowanie czasu*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*, s. 211–224.

156 Por. uwagi z rozdziału 1. *Powieść rzeka*; H. Belting, *Obraz i kult...*

157 Poza teorią Beltinga autorka powołuje się także na ustalenia Patricka Maynarda, m.in. jego książkę: *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography*, Cornell University Press, Ithaca 1997. Freeland zwraca uwagę, że porównanie fotografii z ikoną nie doczekało się dotąd bardziej szczegółowego rozwinięcia.

158 Por. C. Freeland, *Fotografie i ikony*, s. 65.

159 Tamże, s. 71.

160 Chodzi tutaj także o ten rodzaj argumentów na potwierdzenie realistycznego odwzorowania rzeczywistości, w których odbiera się moc sprawczą fotografowi, a przypisuje ją wyłącznie aparatowi. Por. na ten temat inne ze zgromadzonych w tym tomie artykuły: S. Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*.

został wystylizowany na motyw Mandylionu. Wraz z nim nabierają też dodatkowego znaczenia wcześniejsze uwagi o antropologicznych źródłach obrazów jako autorskiej opowieści Rydet¹⁶¹. Cykliczność *Zapisu...* byłaby w podobnie kompozycyjnym znaczeniu intensyfikacją tej cechy fotografii, rodzajem wierności określonego formatowi kulturowego wizerunku. Tym samym w przeciwieństwie do zamkniętego kompozycyjnie dzieła *Zapis...* ujawniałby się jako proces kopiowania wariantów wpisanego w obraz określonego rozumienia człowieka, które czerpie z tradycji sakralnych wizerunków ikon. W znaczeniach jednostkowości i kopii łączyłby także obrazowe cechy dwu technicznych etapów fotografii – dagerotypu i negatywu.

Podobnie jak Freeland na cechę acheiropojetycznego pochodzenia obrazu wskazuje Witold Kanicki, omawiając artystyczne aspekty negatywu. Jego zdaniem właściwość ta jest obecna w koncepcji „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego. Nie bez znaczenia jest tutaj szczególny rodzaj fotograficznej przyjaźni, która łączyła oboje artystów. Co istotne, koniec lat 70. to moment, w którym Rydet ma już opracowane kompozycyjne założenia *Zapisu...* i przystępuje do realizacji cyklu, a Lewczyński rozpoczyna prace nad „archeologią fotografii”. Zbieżność ta pozwala osadzić cechy światła i estetyki negatywu Rydet także w teoretycznym kontekście koncepcji Lewczyńskiego. Wiadomo, że dzielili się ze sobą regularnie swoimi poglądami na fotografię¹⁶². Kanicki, rozwijając znaczenie acheiropojetycznego obrazu, zwraca uwagę na słowa Lewczyńskiego, który podkreśla, że „szczególnie negatyw, jako pierwotna forma fotografii, może być rozumiany jako cenny przekaz energetycznych stosunków panujących w momencie wykonywania zdjęcia”¹⁶³. Ta wypowiedź odsyła do dwóch istotnych cech zdjęć Rydet, performatywnej obecności potwierdzonej w hiperbolach oraz kontrastowych relacji światła i niedoświetlonych części fotografii z tonącymi w mroku fragmentami przestrzeni oraz wypełniających ją przedmiotów.

Ze względu na omówione funkcje stylu relacje te można nazwać negatywowymi. Przedstawione przez Kanickiego historycznie zmienne pojęciowe aspekty negatywu pozwalają stwierdzić, że rozwojowi technicznemu fotografii towarzyszyła wymiennosc waloryzowania funkcji pozytywu i negatywu.

161 Por. Rozdział 5. *Twarze, maski, wizerunki*.

162 O tym jak ważna była to znajomość w życiu artystycznym i osobistym por. m.in. wypowiedzi Robakowskiego, Soboty i innych w książce S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*

163 W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii...*, s. 125.

Odpowiada im tocząca się od czasów powstania fotografii dyskusja na temat artystycznego i poznawczego rozróżnienia między realistycznymi i kreatywnymi (piktorialnymi) aspektami fotografii. Zarówno jeden, jak i drugi sposób przedstawienia (negatyw i pozytyw), wraz z przypisywanymi im stopniami realizmu, były wykorzystywane jako narzędzia pozwalające poznać ukryte dotąd aspekty rzeczywistości. W dyskusji tej przede wszystkim istotne jest przekonanie łączone z negatywem o możliwości zapisu bezpośredniego działania światła, które dla Lewczyńskiego „było bodźcem technologicznych procesów utrwalania rzeczywistości, i które wyrzeźbiło w negatywie dawną powszechną obecność! Negatyw stanowi więc ślad »tamtego« światła i jest autentycznym świadkiem minionych wydarzeń”¹⁶⁴. Znaczeniem, które wyłania się z tego stwierdzenia, jest wartość autentyzmu rozumianego jako współdziałanie światła i negatywu. Gdy w ten sposób spojrzeć na relacje negatywowe Rydet: hiperbole i grę kontrastów, okaże się, że korzystają one z cechy odwrótności tonalnej, łącząc ze sobą różne konwencje fotografii. Niedoświetlone fragmenty kadru pozwalają w *Zapisie...* wyłonić się światłu. Negatywowe odwrócenie ujawnia się w cyklu jako jedna z obrazowych metafor, której celem jest przekazanie autorskiego punktu widzenia oraz związanej z nim informacji o świetle. Niedoświetlenie lub nadmiar światła, które zazwyczaj bierze się za techniczną i estetyczną niedoskonałość czy brak informacji w kadrze, w hiperbolicznym zestawieniu są nośnikami znaczenia cyklu *Zapisu...*

Do grupy wymienionych wcześniej pojęć, którymi posłużyli się polscy krytycy, omawiając fotografie Rydet, należy także dodać określenie pieczary. Pojawia się ono jako tło i konsekwencja stosowanego przez fotografkę światła, wywołującego efekt kontrastowych zestawień tonalnych. Kanicki nawiązuje do figury Platońskiej jaskini, gdy wyjaśnia znaczenie motywu cienia w tradycji fotografii. Jak pisze: „Pojęcie to pojawiało się już w filozofii Platońskiej, zasadzającej się – podobnie jak fotografia – na dualizmie światła i cienia”¹⁶⁵. Platońską metaforę autor łączy z szerzej rozumianą indeksalną funkcją negatywu jako śladu, znaku bezpośredniej obecności realnego przedmiotu czy zjawiska, zgodnie z semiotyczną typologią znaków Charlesa Sandersa Peirce’a¹⁶⁶. W takiej też

164 K. Jurecki, I. Zjeżdżałka (red.), *Jerzy Lewczyński, Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Wydawnictwo Kropka, Wrzesień 2005, s. 7. Por. W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii...*, s. 124–125.

165 W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii...*, s. 138.

166 Por. tamże, s. 119–126.

funkcji jako bezpośredniego, autentycznego działania światła negatyw pojawia się u Lewczyńskiego. Indeksalność łączy się z Platońskim znaczeniem cieni rozumianych jako obrazy rzeczy wydobywane w mroku jaskini przez światło. Kanicki zwraca jednocześnie uwagę, że pojęcie realistycznego odwzorowania przypisywane obecnie całej fotografii w znaczeniu jej wersji pozytywowej oparte jest na toposie „lustra rzeczywistości” z początków dziejów tego wynalazku, którego źródłem był właśnie dagerotyp o ambiwalentnej funkcji pozytywowo-negatywowej¹⁶⁷. Negatyw obok dagerotypu byłby więc kolejnym odwołaniem stylistycznym u Rydet w znaczeniu bezpośredniego odwzorowania wizerunku człowieka i świata. Znaczenie to oparte na tonalnych jakościach światła i cienia ujawnia w sobie głębszą funkcję estetyczno-pojęciową Platońskiej metafory w konstrukcji zdjęć *Zapisu...* Oparty na niej obraz utrwalony w tymże cyklu podejmowałby polemikę z aspektem świata, którego nośnikiem jest pozytywowym model fotografii. W tym rozumieniu sama figura negatywu, a nie tylko jego interpretacja, staje się też literacką metaforą na początku XX wieku jako właściwe źródło prawdy o świecie¹⁶⁸.

O jaskini Platona pisze też w jednym z rozdziałów swojej książki Stiegler¹⁶⁹. Przytacza słowa Paula Valéry’ego, zdaniem którego: „Gdyby Platon zredukował wejście do swojej groty do małego otworu i pociągnął ścianę służącą mu za ekran światłoczułą powłoką, to po wywołaniu otrzymałby gigantyczny film z głębi jaskini”¹⁷⁰. Ściana jaskini, na której u Platona pojawiają się cienie idei, w wypowiedzi Valéry’ego przyrównana została do światłoczułej powierzchni negatywu. Francuski poeta widzi w dalszym procesie wywołania „gigantycznego filmu” narzędzie poznania. Stiegler wypowiedzi Valéry’ego przeciwstawia słowa Susan Sontag, dla której fotografia jest źródłem iluzji w postaci obrazów z jaskini. Zauważa przy tym, że sformułowanie pisarki jest już formą generalizacji zastosowaną do całej fotografii¹⁷¹. Różnica między tymi stanowiskami polegałaby więc na tym, że w przypadku Valéry’ego mamy do czynienia

167 „O takim nazwaniu zdecydowały szczególny przebieg bezpośredniego procesu fotograficznego oraz lustrzaność srebrowej »odbitki świata«. Od ustanowionych u progu istnienia medium toposów, opartych na specyfice dagerotypu, rozpoczyna się formułowana do dziś teoria fotografii, która w swoim dyskursie niejednokrotnie pomija ogromne rozbieżności charakteryzujące późniejsze techniki i procesy fotograficzne”. W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii...*, s. 119.

168 Kanicki podaje tutaj przykład takiego rozumienia negatywu jako obrazu literackiego m.in. w twórczości Samuela Becketta; por. tamże, s. 123.

169 B. Stiegler, *Jaskinia Platona*, [w:] tegoż, *Obrazy fotografii...*, s. 94-96.

170 Tamże, s. 94.

171 Tamże.

z rodzajem metafory szczegółowej, w której pojawia się odniesienie do techniki negatywu. Przekonanie Sontag natomiast można tłumaczyć jako stanowisko w dyskusji nad problemem ideologicznej deformacji fotograficznego realizmu jako dokumentu i źródła informacji o świecie. Wypowiedź Valéry'ego bierze pod uwagę proces technologiczny, a Sontag – gotowe zdjęcie i na nim buduje znaczenie. Pisarka pomija więc istotny dla powstania metafory jaskini proces bezpośredniego działania światła. W miejscu tego procesu ujawnia się przyjęte uprzednio założenie o fotografii jako manipulacji¹⁷², które jak się wydaje, ma w sobie wiele wspólnego ze wspomnianą już pomyłką rozpoznaną przez Soulages'a, gdy mówi, że „pomyłono początek z istotą”, utożsamiając estetyczną i poznawczą funkcję fotografii z realizmem. Dlatego Freeland proponuje rozróżnienie na „twierdzenia o przezroczystości” – „dotyczące realizmu w sensie poznawczym” i „twierdzenia o kontakcie” – „które odnoszą się do realizmu psychologicznego”¹⁷³. Ostatnie określenie autorka łączy z przedstawionym wcześniej znaczeniem ikony i związaną z nim emocjonalną postawą odbiorców, która ujawnia się także w relacji do fotografii przedstawiających wizerunki osób bliskich lub ważne wydarzenia z życia prywatnego czy w wymiarze społecznym. „Twierdzenia o kontakcie”, których cechy zostały wywiedzione u Freeland z tradycji ikony, pozwalają dostrzec w fotografii, poza wymienioną już funkcją manifestacyjną, związaną z możliwością emocjonalnego przywołania obecności, także zawarty w niej: potencjał „wzbudzania odpowiedniego nastawienia (i traktowania) ze strony odbiorców”¹⁷⁴. Autorka dodaje także, że w przypadku „twierdzenia o kontakcie” można mówić w „sensie fikcyjnym” o doświadczeniu bliskości przedstawionej osoby¹⁷⁵. Za zbiorem cech obrazu fotograficznego, które proponuje Freeland – w połączeniu funkcji emotywniej z pojęciem fikcji ujawnia się jeszcze inny problem, który łączy się zwykle

172 Na problem fotograficznego pozytywu jako możliwego źródła manipulacji zwraca również uwagę Kanicki, por. rozdział *O fotograficznej manipulacji – pozytyw przeciw prawdzie*, [w:] tegoż, *Ujemny biegun fotografii...*, s. 120–124.

173 C. Freeland, *Fotografie i ikony*, s. 65.

174 Tamże, s. 79.

175 Zagadnienie fikcyjności badaczka łączy z emocjonalnym zaangażowaniem odbiorcy. Ten „psychologiczny” problem odbioru odróżnia od „epistemologicznego (poznawczego) aspektu fotografii”. Freeland tym samym podejmuje polemikę z twierdzeniem o przezroczystości obrazu fotograficznego; tamże, s. 82–83. Wskazując na znaczenie „fikcji”, Freeland poddaje analizie twierdzenia Kendalla L. Waltona przedstawione w książce tego autora pt. *Mimesis as Make-Believe: On The foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1990.

z pojęciem znaczenia figuratywnego. W tradycji retoryki figury stanowią oddzielną grupę zabiegów stylistycznych, którą łączy się z wypowiedzią będącą nadużyciem wobec znaczenia dosłownego, uznanego także za poprawne wedle przyjętej normy języka. Odróżnia się figury od tropów, których wymiana wobec tego samego tematu, zdaniem Kwintyliana, nie pociąga za sobą zmiany znaczenia. Inaczej jest przy zastosowaniu figur, gdy ich zmiana wprowadza modyfikację semantyczną, wpływając w ten sposób na zmianę przedstawionego tematu. Figury w tym znaczeniu są reprezentacją obrazową przedmiotu lub zjawiska, ujmując je w odmienny sposób i ujawniając w nich nowe znaczenie lub tworząc nowe funkcje obrazowe. Trop w zestawieniu z podziałem Freeland byłoby odpowiednikiem realizmu poznawczego, gdy figury odpowiadałyby cechom „twierdzeń o kontakcie”. Cechy wymienione przez Freeland – fikcja i kontakt – spełniają funkcję metafory, a więc pozwalają traktować obraz fotograficzny w ten sam sposób, o jakim mówią Stiegler i Kanicki wobec „metafory jaskini”. Uwagi badaczki uzupełniają tę funkcję figuratywną dodatkowo o znaczenie kontaktu i manifestacji obecności. Nadużycie, deformacja, wobec przyjętego uzusu semantycznego i stylistycznego, kontakt i manifestacja to zestaw cech dostrzeżonych w obrazach Rydet, realistycznych w sensie opisu świata i metaforycznych w sensie wprowadzonej do tego tematu wartości metaforycznej.

W zastosowanym przez polską fotografkę ujęciu estetycznym tematu *Zapisu...* widać próbę pogodzenia sporu o realizm, w którym dochodzi do konfrontacji argumentów opartych raz na technologii, a innym razem na ideowych presupozycjach, w których aktualizowane są jedynie wybrane aspekty metafory jaskini. Problem ten przedstawia w ujęciu teoretycznym Junko T. Mikuriya, dla której fotografia jest formą reprezentacji źródeł znacznie dłuższej tradycji związanej z motywem światła. Dlatego nie zgadza się z przejawami krytycznego redukowania fotografii „do narzędzi technologicznych oraz ich umiejscowienia w sieciach produkcji i zastosowań”¹⁷⁶. Zdaniem tej autorki „wynalazek fotografii stanowi tylko materialne dopełnienie koncepcji, która istniała od zarania dziejów. [...] Jej obecności można doszukać się u korzeni zachodniej metafizyki, w dyskursie magii, mistycyzmu i praktyk duchowych”¹⁷⁷. Mikuriya „redukcjonistycznej argumentacji”, w której przejawia się tendencja „do traktowania fotografii

¹⁷⁶ J.T. Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, przeł. P. Nowakowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2018, s. 14.

¹⁷⁷ Tamże, s. 18.

jako medium ułomnego, pozbawionego własnej tożsamości, sprowadzonego do roli technologii wizualizacji opartej na koncepcjach renesansowych¹⁷⁸ przeciwstawia, jak pisze, „odmienny sposób myślenia o fotografii nawiązujący do idei *photagogii*, czyli »chłonięcia światła«¹⁷⁹. Źródłem tego podejścia jest właśnie motyw Platońskiej jaskini kontynuowany w tradycji neoplatońskiej. Autorka odnajduje go także w przykładach perskiego i chrześcijańskiego mistycyzmu. Jak wyjaśnia, „stara się ukazać, że Platońską wizję można odczytać jako pierwowzór aparatu fotograficznego”¹⁸⁰. Równocześnie uzupełnia wyjściową metaforę o motyw linii, wskazując na procesualność tego powiązania i oparty na nim w myśli Platona obraz drogi poznania i oświecenia¹⁸¹. Punktem wyjścia dla Mikuriyi jest fragment z *Państwa*, w którym „Zadanie Sokratesa-nauczyciela polega na dopilnowaniu, by jego uczeń Głaukon posiadał wiedzę filozoficzną, opartą na alegorii linii i jaskini”¹⁸². Narracyjny porządek opowieści Sokratesa mówi o drodze z jaskini ku światu zewnętrznemu. Towarzyszy jej zdobywanie wiedzy i doświadczenia związanego z działaniem światła jako źródła obrazów rzeczy, a także ich odbić na lśniących powierzchniach i cieni¹⁸³. Pośród uwag Mikuriyi znajduje się fragment, który odpowiada wcześniej przytoczonym interpretacjom funkcji światła u Rydet:

Nasycenie jaskini światłem niesie wyraźne analogie do niektórych technicznych aspektów rzemiosła fotograficznego – zwłaszcza prześwietlenia kliszy. Prześwietlenie czyni negatyw nieprzejrzystym; tak mocno nasyconym światłem, że przy próbie wykonania odbitki tłumi całe światło w powiększalniku, sprawiając, że rezultatem zabiegów fotografa jest obraz olśniewającej bieli. W podobny sposób światło, które filozof wprowadza do jaskini, jest tak intensywne, że dla jej mieszkańców staje się nieprzezroczyste¹⁸⁴.

178 Tamże.

179 Tamże.

180 Tamże, s. 34.

181 „Dokonując analizy linii, pragnę unaocznic nierozzerwalny związek fotografii z zachodnią metafizyką”. Tamże, s. 34.

182 Tamże, s. 36.

183 Odwołując się w interpretacji do komentarza Proklosa na temat tego Platońskiego dialogu, autorka zwraca uwagę, że Proklos zastanawia się nad wynikającą z niego definicją obrazu (*eikon*). Proklos, jak zauważa Mikuriya, wymienia trzy cechy zwierciadeł, które pojawiają się w wypowiedzi Sokratesa: stałość, gładkość i połyskliwą powierzchnię. Autorka dodaje: „Natura cieni jest zbieżna z naturą odbić, gdyż obydwie te zjawiska są kopiami, blisko związanymi z przedmiotami, które powołały je do życia”. J.T. Mikuriya, *Historia światła...*, s. 39.

184 Tamże, s. 31.

Przytoczony cytat wskazuje zarazem na drugi aspekt fotografii *Zapisu...* – niedoświetlone czernie, które łączy ze skrajnie prześwieconymi przestrzeniami ten sam brak informacji. Podobieństwa te odpowiadają w książce Mikuriyi interpretacji „czarnego światła” czy „światlistej czerni” w perskiej tradycji sufickiej¹⁸⁵, które utożsamiane jest z chwilą mistycznego wtajemniczenia. Jak pisze autorka, ten rodzaj światła „czyni inne światła widocznymi, obdarza widzeniem, choć samo pozostaje niewidoczne”¹⁸⁶. W zestawieniu obu rodzajów światła z szeregiem pozostałych warunków koniecznych do powstania obrazu, jak zwierciadła i gładkie powierzchnie, wymienianych przez Sokratesa w Platónskim dialogu, szczególnego znaczenia nabiera gra dynamicznych kontrastów w „jaskini” Rydet, które są kolejnym odstępstwem od wizualnej poprawności fotograficznej. Co istotne, w zestawieniu kontrastów świetlnych ujawniają się u Mikuriyi podstawy do połączenia dwóch antagonistycznie postrzeganych w tradycji kultury aspektów fotografii, negatywu i pozytywu. Autorka mówi o dwukrotnym wystawieniu na światło negatywu, pierwszy raz w chwili otwarcia migawki, a drugi przy powtórnym naświetleniu przez lampę powiększalnika. Jedną z cech tego procesu jest „rytm prowadzący od światła do mroku i na powrót do światła”¹⁸⁷.

Omówione już wcześniej przykład dagerotypu wraz ze znaczeniem *photogonii* pozwalają ujawnić w zdjęciach Rydet stylistyczne cechy obu momentów procesu fotograficznego. Tego rodzaju rytmizacja tonalna obrazu zostaje wzmocniona w cykliczności utrwalonej kompozycji *Zapisu...* Jako porównanie przychodzi tu na myśl praktyka Lewczyńskiego, który poza surowymi negatywami wystawiał także ich wywołane w formie negatywowych odbitek kopie¹⁸⁸. W tej praktyce wystawienniczej można dostrzec podobne połączenie funkcji negatywu i pozytywu.

Wspomniany motyw linii, uzupełniającej metaforę jaskini, jak wyjaśnia Mikuriya, ma w myśli Platona kierunek wstępujący i zstępujący. Oba można rozumieć jako różne stopnie ujawniania się boskiego światła w rzeczach uczniowi wychodzącemu z jaskini ku nowemu poznaniu. Proces ten jednak nie jest wolny od przeszkód, a raczej wyzwania, które oślepiający blask stawia przed poznającym. Możliwy jest zatem tylko „chwilowy rzut oka na słońce”¹⁸⁹, który

185 Por. tamże.

186 Por. tamże.

187 Por. tamże, s. 33.

188 Píše na ten temat Kanicki: W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii...*, s. 126.

189 Por. J.T. Mikuriya, *Historia światła...*, s. 47.

autorka przyrównuje do naciśnięcia migawki. Jak zauważa Mikuriya: „Ślepotą jest też immanentną cechą aktu fotografowania. [...] czy sztuka fotograficzna nie zasadza się na napięciu między tym, co sądzimy, że sfotografowaliśmy, a tym, co widać na fotografii?”¹⁹⁰. W tym znaczeniu wyjaśnia się omawiana przez autorkę potrzeba przeciwnej drogi, ku jaskini i obrazom przedmiotów, w których oświecony uczeń może rozpoznać działanie słońca jako źródła wiedzy i dobra. Mikuriya podkreśla, że „opisana droga nie ma końca, na jej krańcu nie czeka żadna przystań, w której naszym oczom jawiłaby się najwyższa idea sama w sobie. Zawsze i wszędzie towarzyszyć nam będą obrazy i odbicia”¹⁹¹. Dlatego jej zdaniem „Sokrates funkcjonuje tu jako fotograf, który chwytą i utrwała obrazy”¹⁹². Droga jest także wspomnianym wcześniej motywem, który w dosłownym znaczeniu ujawnia się w tytułowej *Nieskończoności dalekich dróg*. Podkreślana przez Rydet „nieskończoność” jest podwójną drogą poznania światła, wychodzenia ku słońcu i powrotem do możliwości utrwalenia jego przejawów obecnych w rzeczach i postaciach. Nadmiar powracających kadrów staje się uzasadnieniem potrzeby kompozycyjnej cykliczności *Zapisu...* Rydet opisuje w nim kolejne przejawy działania Platońskiego zestawu obrazów-wartości, potwierdzając jednocześnie własny performatywny ruch od egzystencjalnych spotkań ze światłem ku technicznym możliwościom jego przedstawienia w fotografowanych przedmiotach i postaciach.

Performatywnej drodze od światła ku metaforze jaskini odpowiada przestrzeń szerokiego kadru, który z nadmiarem obejmuje ludzi. Szerokokątny obiektyw pozwala na ujęcie znacznej powierzchni przy niewielkiej odległości od fotografowanej sceny. Nawet jeśli fotografowana izba jest na tyle duża, że pozwala na swobodne zachowanie dogodnej odległości w celu uniknięcia optycznej deformacji postaci, Rydet często wybiera miejsce, z którego może objąć nie tylko konieczne tło postaci, ale pozwala też zaistnieć bocznym ścianom i zgromadzonym wzdłuż nich przedmiotom, a niekiedy także częściom sylwetek postaci, które nie należą do powtarzanej konsekwentnie w *Zapisie...* kompozycji głównej sceny. Zgodnie więc z uwagą Mikuriyi obejmuje więcej, wprowadzając do kadru zapowiedź późniejszego zdumienia nadmiarem obrazowego bogactwa wobec doświadczenia tego, co wcześniej niedostrzeżone. Rydet, zakrzywiając boki kadru, stwarza wrażenie jaskini czy lunety, przyznając

190 Tamże, s. 91.

191 Tamże, s. 37.

192 Tamże, s. 55.

jednocześnie prymat zgromadzonym dookoła przedmiotom i potwierdzając w ten sposób znaczenie drogi zstępującej wywołanej chwilowym oślepieniem. Dzięki temu jej kadry zyskują cechę trójwymiarowości, wzmacniając wrażenie wydrążonej jaskini. Doświadczenie chwilowego oślepienia i obrazowy nadmiar udzielający się wtajemniczonym Glaukonowi to potwierdzenie nakładających się linii o przeciwnych kierunkach dróg fotograficznego poznania ukrytych w cechach stylu Rydet.

Metafora jaskini ma jeszcze jedno istotne znaczenie, którego źródło, jak zauważa Mikuriya, należy poszukiwać w praktykach medytacji hezychastycznej. Nazwa pochodzi od greckiego słowa *hêsychia* oznaczającego pozostawanie w bezruchu, wyciszenie. Za jednego z przedstawicieli szkoły modlitwy hezychastycznej uznaje się św. Filoteusza z Batos (IX–XII w.). Jej początków można doszukiwać się jednak już wcześniej w greckiej tradycji antycznej, w myśli Parmenidesa. *Hêsychia* pojawia się tam jako forma medytacji i terapii, polegającej na pozostawaniu w bezruchu, w pozycji zwiniętej w kłębek, stąd też określenie *enkoimesis*, metody inkubacji, której miejscem, podobnie jak w opowieści z dialogu Platona, była jaskinia¹⁹³. Mikuriya podkreśla, że „Hezychazm rozkwitł w czasach świetności Bizancjum”¹⁹⁴. Wzrost znaczenia tak rozumianej metody modlitwy dokonuje się więc w obszarze tradycji, z której wywodzi się także sztuka ikony. Poza omówioną już wcześniej obecnością tej formy wizerunku w zdjęciach *Zapisu...*, cechę pozostawania w bezruchu można odnaleźć także u Zofii Rydet w postaci zaleceń, a raczej pouczeń, dawanych fotografowanym osobom: „proszę się nie ruszać i nie uśmiechać” to słowa wypowiedziane przez artystkę do Andrzeja Różyckiego w *Nieskończoności dalekich dróg*. Fotografka wypowiadała je w chwili poprzedzającej wykonanie zdjęcia. Dzięki nim mogła ona osiągnąć powtarzalny efekt kompozycji nadającej rytm obrazowy cyklu. Podobieństwem między medytacyjnym lub terapeutycznym celem *hêsychii* a kadrem Rydet jest więc także rytualna powtarzalność.

W rozważaniach św. Filoteusza zintensyfikowana została wspomniana mistyczna tradycja *photagogii*, chłonięcia światła. Jak zauważa Mikuriya, jest on pierwszym autorem, który używa słowa *phôteinographeisthai* (‘pisanie światłem’) „na określenie *nepsis*, czyli czujności duchowej”¹⁹⁵. Dodatkowo czasownik ten został użyty w formie zwrotnej (się fotografuję). „Jezus Chrystus fotografuje

193 Por. tamże, s. 32, 138.

194 Tamże, s. 134.

195 Tamże, s. 132, 139.

siebie w sercu człowieka. Strona zwrotna jest tu istotna, gdyż to nie człowiek fotografuje Boga, lecz Bóg fotografuje samego siebie”¹⁹⁶. Rozważania Mikuriyi zainicjowane przez dialog Platona toczą się wokół procesu *photoagogii*, drogi poznania, w której doświadczeniem podmiotu jest stopniowe otwieranie się na działanie boskiego światła. Nie przypadkiem nasuwa się tu analogia do fotograficznej światłoczułości. W opisie tradycji zakorzenionej głęboko w myśli europejskiej, który prezentuje autorka, dostrzec można zależność między metaforą jaskini a samym medytującym mędrce lub podmiotem poddającym się hezychastycznej terapii. Tu pojawia się kolejna zależność, która łączy metaforę jaskini z cielesno-duchową jednością podmiotu. Źródłem wskazującym na obecność tej analogii jest pojęcie *chora* obecne także w myśli Platńskiej¹⁹⁷. Jeśli u Platona oznacza ono piastunkę, która umożliwia nadanie formy jako odcisku przedmiotu, sama nie przyjmując żadnego kształtu, to w tradycji ojców pustyni i św. Filoteusza sam człowiek staje się już rodzajem jaskini, światłoczułej emulsji, w której swój wizerunek odciska Jezus. Jaskinia ciała powtarza alegoryczną opowieść o jaskini u Platona. Znaczenie sakralnego wizerunku jako bezpośredniego odwzorowania i niezapośredniczonego odbiorczego kontaktu to również ta sama bizantyjska tradycja ikony, w której Belting widzi antropologiczne źródła *imago*. Nie przypadkiem wspomniane zdjęcie z *Nieskończoności dalekich dróg* postuguje się efektem prześwietlenia. Wmontowany w nie wizerunek twarzy Jezusa, łączy w sobie wrażenie odcisku w materii zdjęcia i zarazem rozchodzącego się bez wyrazistych konturów rozświetlenia górnej części kadru.

Efekty prześwietlenia już bez tej kulturowej podpowiedzi pojawiają się regularnie w fotografiach *Zapisu...* Dotyczą one teraz postaci fotografowanych przez Rydet. *Zapis...* i tytułowa deklaracja wcześniejszego cyklu podobnie jak droga *photoagogii*, o której mówi Mikuriya, nigdy nie ma końca. Dlatego jego cechą stylistyczną są kontrastowe zestawienia mroku jaskini z momentami naświetlenia, obserwowane przez Mikuriyę w kolejnych okresach europejskiej tradycji, od Parmenidesa, przez Platńską alegoryczną opowieść i neoplatńskie kontynuacje po szkołę modlitwy hezychastycznej Ojców Pustyni oraz rozwinięcie *photoagogii* Jamblicha w renesansowej myśli Ficina.

¹⁹⁶ Tamże.

¹⁹⁷ Mikuriya twierdzi, że: „Spoglądanie na fotografię przez pryzmat platńskiej *chora* niesie kilka korzyści. Po pierwsze, pozwala zauważyć, że »niewidoczność« medium nie jest tożsama z jego nieobecnością, lecz raczej stanowi jego sposób działania. Po drugie, uzasadnia tezę niniejszej książki, zgodnie z którą fotografia leży u korzeni zachodniej myśli filozoficznej”. Tamże, s. 85.



Fot. 12. Zofia Rydet, z cyklu *Nieskończoność dalekich dróg* (brak na stronie FZR).

Dzięki powracającym w tej tradycji kontrastom oślepiającego światła i cienia jako próbom eksplikacji mistycznego doświadczenia oraz drogi poznania jest w ogóle możliwe tworzenie obrazów, ponieważ mistyczne światło – przeświecienie, taką możliwość fizycznej reprezentacji usuwa. W tym znaczeniu nienaświetlony negatyw jaskini jest nieodłączną cechą mogących się ujawnić zmysłom obrazów, które są etapami poznania w podróży ucznia. Jeśli według Mikuriyi *photagogia* osiąga swą najwyższą intensywność jako praktyka hezychastycznej modlitwy u św. Filoteusza, to w renesansie przekształcona zostaje przez Marsilia Ficina w *therapeia*, rozumianą nie tylko jako moment medytacji, ale też sposób życia. Autorka zwraca przy tym uwagę na dwie cechy obecne w myśli Ficina. Pierwszą jest kontrast między światłem a mrokiem. Druga cecha dotyczy kierunku ruchu, w którym można odnaleźć obraz linii uzupełniającej u Platona metaforę jaskini. Droga ta skierowana jest, jak wyjaśnia autorka, ku dołowi, co pozwala odróżnić obecne u Ficina właściwości *therapeia* od rytualnego procesu *theourgii* jako wznoszenia ku górze w celu zespolenia się z boskim światłem¹⁹⁸. Zarówno funkcja terapeutyczna, jak i kontrastowy układ światła

¹⁹⁸ „Ficino zarówno w opisie światła, jak i samego Boga utożsamia największą jasność z najgłębszym mrokiem” – tamże, s. 162. Pojęcie rytuału *theourgii* i związany z nim motyw mistycznego wznoszenia (*anagoge*) ku boskiemu światłu jest nawiązaniem do myśli Jamblicha. Na temat różnicy

i cieni to cechy wpisane w inicjalną figurę jaskini. Tonalne przejścia od idealnej jasności przez fazy pośrednie to także cechy, które łączą myśl Ficina z wcześniejszą tradycją opartą na platońskiej metaforze. Podkreślany u niego aspekt terapeutyczny pozwala dostrzec obecną w całej tradycji *photagogii* analogię między jaskinią jako miejscem *hêsychii* a ludzkim ciałem jako miejscem, które otwiera się w oczekiwaniu na działanie boskiego światła. Oczekiwanie, otwarcie na przyjęcie światła i jego działanie to cechy wspomnianego pojęcia *chora*, które pozwala zaistnieć rzeczom w ich najbardziej fizycznej formie. Wszystkie one przejawiają cechy świetlistości, podobnie jak obrazy stworzone na świetlistych powierzchniach w myśli Platona. Mikuriya porównuje opis działania duszy u Ficina do procesu fotograficznego. Jej zdaniem przedstawiony u Ficina proces rejestracji obrazów w ludzkiej świadomości „polega na zapisywaniu światłem, które charakteryzuje przejście od negatywu do pozytywu, a później na powrót do negatywu, stanowiącego zwieńczenie całego procesu”¹⁹⁹. Choć autorka próbuje w tym miejscu wyjaśnić jej zdaniem nie do końca jasny fragment dzieła Ficina, to z pewnością zwraca uwagę widoczna w jej wywodzie cecha odwracalności przedstawionego procesu. Trudności przez nią zgłaszane wskazują na istotne znaczenie przypisane negatywowi. Byłby on tym aspektem ludzkiej świadomości, która zgodnie z wcześniejszą tradycją *chora* otwiera się na działanie boskiego światła, przyjmując powstałe w niej obrazy rzeczy, zachowuje ich wizerunek jako wzór rzeczy. Dlatego tak ważnym aspektem rozważań Ficina, na które wskazuje Mikuriya, jest rejestr różnych form obrazowych i świetlnych odbić umożliwianych przez zwierciadła i gładkie powierzchnie. Obrazy są więc zarazem efektem działania światła we wnętrzu człowieka, jak i pojawiają się w postaci przedmiotowych reprezentacji lub ich odbić wokół człowieka. Autorka zadaje pytanie, na które, jak się wydaje, udziela twierdzącej odpowiedzi w wywodzie całej książki: „co jeśli fotografia pełni rolę wsparcia, stwarzając siedzibę dla przedmiotów, niczym *hupodochê* czy wątroba-lustro w *Timajosie* 71b, uwydatniająca przenikające przez nią fantazmaty?”²⁰⁰.

Rozważania dotyczące metafory jaskini prowadzą do wniosku, że opiera się ona na hybrydycznej relacji negatywu i pozytywu. Wynikiem jej działania

między *therapeia* Ficina w znaczeniu oczekiwania na spływające ku dołowi boskie światło a przeciwnym kierunkiem *theourgii* Jamblicha por. tamże, s. 166.

199 Tamże, s. 164.

200 Tamże, s. 83.

jest odcisk rzeczy. Jego powstanie umożliwia piastunka – *chora* w procesie działania boskiego światła. Wynik tego procesu to inaczej możliwość obrazowego zaistnienia przedmiotów. Wątek *chora* jako miejsca stwarzanego dla rzeczy – odcisku rzeczy, pojawia się zarówno u Platona, św. Filoteusza, jak i Ficina. Kanicki, omawiając kulturowe znaczenie negatywu, także mówi o śladzie, odwołując się, jak wcześniej wspomniałem, do semiotycznej kategorii indeksu Peirce’a. Indeks zakłada jednak czasową przyległość, konsekwencję obecności w postaci śladu właściwego zjawiska. W tym znaczeniu, w jakim mówi o negatywie Kanicki, byłby on śladem właściwej rzeczy, wiernym potwierdzeniem jej wcześniejszej obecności, ale jednak tylko śladem pozostawionym po niej. Istotna różnica tych dwóch pojęć polega na tym, że indeks jest relacją przyległości, w której zaznacza się czasowa dysproporcja pomiędzy obrazowym śladem a rzeczą. Cechą *chora* jest natomiast relacja tożsamości zachodzącej między odciskiem w postaci miejsca a zajmującą je w naświetlonej formie rzeczą. Dlatego w przypadku Platońskiej piastunki rzeczy można mówić o metaforycznej jedności, której brak w relacji przyległości indeksu. Rzec i *chora* byłyby więc ze sobą nierozłącznie związane jako miejsce tworzenia i ukazywania się przedmiotu w wyniku powołującego go do istnienia boskiego światła, podobnie jak kontrastowe światła i cienie należą do platońskiej metafory obecnej w obrazie fotograficznym. Co ciekawe, między jaskinią jako miejscem nieruchomego przebywania w procesie *hêsychii*, oczekiwaniem na wyłonienie się kształtu rzeczy, a światłem zachodzi analogia w postaci paronomazji obecnej w fonetycznym zestawieniu słów: *phôs/phôleos*, sugerując ukrytą więź obecnych w niej przeciwieństw, światła i mroku. W tym też znaczeniu rozumiem wpisane w kadr przez Rydet kontrastowe zestawienia prześwieconych i niedoświeconych fragmentów. Kontrast jest w *Zapisie...* próbą ujawnienia dwu etapów procesu fotograficznego jako oczekiwania na naświetlenie, możliwość wyłonienia się obrazowego kształtu. Fotografie te byłyby więc hezychastycznym eksperymentem, w którym próbuje się pogodzić dwa momenty czasowe tego samego procesu: oczekiwanie na światło i efekt naświetlenia. Proces ten jest jednak wciąż medytacyjnym powtarzaniem kadru i odkrywaniem kolejnych obrazowych etapów we własnej drodze fotograficznego poznania. Może więc jest to kolejny przyczynek w poszukiwaniu właściwej nazwy *Zapisu...* – fotografii jako *Zapisu hezychastycznego*.

Fot. 13. Zofia Rydet, FZR.



Fot. 14. Zofia Rydet, FZR.





Fot. 15. Zofia Rydet, FZR.



Fot. 16. Zofia Rydet, FZR.

7. NA ZAKOŃCZENIE – INDEKS, *HÊSYCHIA*, PROCES

Wskazana na zakończenie poprzedniego rozdziału różnica między *chora* a indeksem jest, jak uważam, jedną ze składowych cech stylistycznych *Zapisu*... Dodatkowy aspekt kulturowy tej rozbieżności ujawnia się w części rozważań Kanickiego, w której zwraca on uwagę na utożsamienie negatywu ze sferą ludzkiej nieświadomości w psychoanalitycznej teorii Sigmunda Freuda. Relację między nieświadomością a świadomą stroną ludzkiej psychiki Freud przedstawia jako proces przemiany w fotograficzny pozytyw²⁰¹. Analizowane w ramach tej koncepcji przez polskiego badacza kulturowe funkcje negatywu należy więc rozumieć jako indeksalne reprezentacje ukrytej sfery psychiki, która domaga się wyświetlenia lub raczej wywołania w drodze psychoanalitycznej interpretacji. Kanicki rozwija następnie wątek myśli Freuda, podkreślając rozróżnienie między obrazami marzeń sennych a „zwykłymi” obrazami.

W zarysowanej przez Freuda opozycji snu i jawy można dostrzec analogię do opozycji negatywu i pozytywu. O ile odbitki pozytywowe zazwyczaj operują językiem bezpośrednim, dosłownym i realistycznym, o tyle abstrahujące od rzeczywistości przedstawienia negatywowe bliższe są niedosłownym i symbolicznym utworom poetyckim²⁰².

W myśl teorii Freuda autor tłumaczy znaczenie negatywu jako nośnika symboliki onirycznej surrealistów. Kanicki ujawnia tym samym obecną w surrealizmie polaryzację pojęć negatywu i pozytywu. Przytoczony fragment wskazuje równocześnie, że opiera swoje rozważania na opozycji między poetycką

201 W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii...*, s. 133.

202 Tamże, s. 176.

metaforą a realistycznym, opisowym stylem prozy. Zgadzając się z przyjętą przez Kanickiego analogią symboliki marzeń sennych do indeksalnej funkcji negatywu w surrealizmie, uważam, że towarzyszące jej próby powiązania opozycji negatywu i pozytywu odpowiednio z poetycką metaforą i realizmem prozy nie wydają się do końca uzasadnione z dwóch powodów. Po pierwsze, metaforę łączy się ze stylem poetyckim, ale przecież w przypadku prozy surrealistów również pojawia się ten sam sposób obrazowania, w którym przedstawiciele tego kierunku chcieli widzieć, podobnie jak w utworach poetyckich, wynik swobodnych skojarzeń i zapisu automatycznego. Surrealne obrazy były więc bardziej próbą zgłębiania prawdy o człowieku, tak jak technika strumienia świadomości w prozie o tym samym rodowodzie psychoanalitycznym. Po drugie, w świetle awangardowej koncepcji metafory, która już od końca XIX wieku z poetyckiego ozdobnika ograniczonego do dwuelementowej frazy staje się źródłem poznania, przewartościowaniom ideowym poddane zostaje także oparte na niej rozumienie poezji jako wyrazistej opozycji rodzajowej dla realistycznego stylu prozy. Z tego powodu, zachowując dostrzeżoną przez Kanickiego zależność między negatywem a sferą nieświadomości, należy ją rozszerzyć także na opisowe formy prozy. Warto przy tym zauważyć, że koncepcja symboliki marzeń sennych u Freuda, podobnie jak u Lacana, jest interpretowana w narracyjnym kontekście opowieści podmiotu. Dopiero w odniesieniu do narracyjnej całości możliwa jest ostateczna ocena funkcji obrazów. Zasada ta obowiązuje także w interpretacji metafory jako wyrażenia lub całości narracyjnej większej wypowiedzi. Zgodnie z tym zastrzeżeniem porządek narracyjny cyklu fotograficznego może stać się także miejscem działania indeksalnych środków negatywowych.

Wprowadzenie funkcji narracyjnej pozwala też ujawnić się różnicy pomiędzy pojęciem *chora* a indeksem w estetyce cyklu Rydet. *Zapis...* byłby w takim znaczeniu przestrzenią, w której *chora* pozwala „wyświetlić się” temu, co należy do sfery negatywu, odkrywając jednocześnie nieprzerwany proces wymiany między tym, co oczekujące w czerniach negatywu na ujawnienie w formie obrazu. Odcisk w znaczeniu *chora* w odróżnieniu od indeksu pozwala na równoprawne zaistnienie rzeczy przedmiotowego tła, jak i związanych z nim fotografowanych postaci. Kontrast światła i cienia, którym posługuje się Rydet, wskazuje na dokonujący się cyklicznie proces tej wymiany łączący ze sobą świat przedmiotów i ludzi. Jak zauważa Mikuriya, w idei fotografii, która przenika myśl europejską przed wynalezieniem aparatu, zasada *sympatheia*

jako działanie boskiego światła udziela się wszystkim rzeczom i nie oznacza hierarchii²⁰³.

Wątek psychoanalizy Freuda łączy się z procesem *hēsychii* tam, gdzie mowa o terapii człowieka. W tym znaczeniu cykliczna powtarzalność *Zapisu...*, pozwalając doświadczyć bezpośredniego kontaktu *imago*, daje też poczucie nieprzypadkowej, ale egzystencjalnie umotywowanej więzi człowieka i sfery przedmiotów. Otaczająca człowieka przestrzeń jest na tych fotografiach jak empatyczny odcisk *chora*, który pozwala zaistnieć, utrwała obecność i ujawnia więź między człowiekiem a tym, co go określa, przestrzenią natury oraz wytworzonymi i zgromadzonymi przez niego przedmiotami. Monologi wypowiedziane rzeczy na fotografiach Rydet będą przywoływały obecność ludzi, wzajemnie motywując egzystencjalną logikę obrazowych szczegółów. Jeśli fotografie artystki dziś spotykają się z takim zainteresowaniem, to z pewnością w znaczeniu hezychastycznej terapii, w której obraz przywraca pewność istniejącej więzi między człowiekiem a zamieszkaną przez niego przestrzenią. Więź i terapia to także dwie cechy zagubionego w nowoczesności doświadczenia. Píše o jego utracie w nowoczesności i potrzebie odnowy Anna Zeidler-Janiszewska. Przyczynę tego problemu, podobnie jak w przytaczanej koncepcji Latoura, autorka widzi w tendencji do odczarowywania świata, objawiającej się coraz większą specjalizacją dziedzin wiedzy²⁰⁴. Do podobnych wniosków dochodzi Joanna Tokarska-Bakir, która podkreśla, że „Doświadczenie jest jedynym środkiem przeciwdziałającym zrodzonemu z pośpiechu oderwaniu od świata”²⁰⁵. Szybka utrata aktualności doświadczenia jako osobistego kontaktu ze światem zostaje w tej sytuacji zapośredniczona przez rosnące zapotrzebowanie na usługi ekspertów²⁰⁶. Efektem intensyfikacji tego procesu w końcu XX i na początku XXI wieku jest zepchnięcie doświadczenia ze sfery codziennego życia człowieka do kulturowej niszy w postaci

203 Por. J.T. Mikuriya, *Historia światła...*, s. 43. Autorka wskazuje na funkcję tego pojęcia w neoplatonńskiej filozofii Proklosa. Podaje on „przykład rośliny, która zwraca swoje oblicze ku słońcu, by zademonstrować, jak w świecie naturalnym działa i objawia się *sympatheia*. [...] pisze, że byty – zarówno ożywione jak i nieożywione – mogą posiadać cechy słoneczne. W tym kontekście wymienia lotos, kamień zwany okiem Bela, lwa i koguta”. Tamże, s. 43.

204 Por. A. Zeidler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, [w:] R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 24–25.

205 J. Tokarska-Bakir, „Zanik doświadczenia”: *diagnoza antropologiczna*, [w:] R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie*, s. 121.

206 Autorka pisze dalej: „Niepokój, spowodowany oderwaniem od rzeczywistości, osiąga taki pułap, że społeczeństwem zaczynają targać napady paniki”, tamże, s. 122.

sztuki²⁰⁷. Zeidler-Janiszewska widzi efekt tej zmiany w działaniach performatywnych i związanych z nimi praktykach „zastępujących kategorię dzieła – kategorią zdarzenia”²⁰⁸. Odpowiada im jeden z postulatów performatyki, mówiący o potrzebie „uznania kultury za czasownik zamiast rzeczownik”, wyjścia „poza estetykę” ku pojęciu doświadczenia, sformułowany przez Dwighta Conquerwooda²⁰⁹. Inny rodzaj przemieszczenia poza estetykę dostrzec można w uwagach Buszy, który o wcześniejszym cyklu, *Świecie uczuć i wyobraźni*, pisał, że „prace te **uczestniczą w procesie**, w którym ich oryginalna wartość estetyczna staje się zarazem wartością etyczną”²¹⁰. Wraz z przesunięciem od estetyki w stronę etyki wypowiedź polskiego krytyka ujawnia także cechę procesualności dostrzeżoną przez Conquerwooda. W przypadku zaproponowanej przeze mnie interpretacji sposobu pracy Rydet: praktyka performatywna *Zapisu...* oznacza więc „zapisywanie” czy też procesualne odtwarzanie doświadczenia w fotograficznym cyklu. Co jednak najbardziej istotne, tezę o performatywnej reprezentacji doświadczenia Zeidler-Janiszewska łączy ze znaczeniem rytuału w życiu człowieka. Rytuał, którego przykładem stają się obrzędy przejścia, to także przestrzeń fotograficznej *hêsyhii* w cyklu Rydet. Na problem zmarginalizowanego rytuału zwraca również uwagę Tokarska-Bakir, gdy jego trwałą potrzebę w życiu człowieka odnajduje w teorii Freuda²¹¹. Cechą wspólną, którą można dostrzec u obu autorek, jest pojawiające się w ich rozważaniach powiązanie problemu rytuału z doświadczeniem wizualnym. Wyznacza ono w wypowiedziach tych badaczek dwa skrajne bieguny linii ewolucyjnej doświadczenia. U Tokarskiej-Bakir media są interpretowane jako czynnik prowadzący do zerwania bezpośredniego, doświadczeniowego kontaktu ze światem. Zeidler-Janiszewska natomiast, za Manfredem Sommerem, wskazuje na znaczenie spontanicznego postrzegania w pierwotnych kulturach zbierackich, które wykształciło potrzebę kolekcjonowania przedmiotów²¹². Wszystkie wymienione elementy składają się na znaczenie *Zapisu...*, w którym funkcje estetyczne łączą się z elementami świata przedstawionego. Ten aspektu twórczości Rydet ujawnia swoje uniwersalne znaczenie wobec przypuszczenia Shustermana:

207 Por. A. Zeidler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia...*, s. 29.

208 Tamże, s. 21.

209 Por. R. Schechner, *Performatyka...*, s. 39; D. Conquerwood, *Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*, „Communications Monographs” 1991, nr 2 (vol. 58), s. 179–194.

210 J. Busza, *Świat uczuć i wyobraźni*, s. 179; podkreślenie w cytacie M.G.

211 Por. J. Tokarska-Bakir, „Zanik doświadczenia”..., s. 127.

212 A. Zeidler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia...*, s. 23; M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.

Czy to jedynie zbieg okoliczności, że akurat te współczesne kultury, które nadal dogłębnie kształtowane są przez bogate estetyczne tradycje rytuału (jak choćby Japonia), wykazują szczególnie silną skłonność do robienia zdjęć, z oddaniem i stylem przywodzącym na myśl uczestnictwo w obrządku?²¹³

Podobną myśl wypowiada Waldemar Jama, tłumacząc zainteresowanie fotografiami Rydet: „Japończycy kupowali te zdjęcia. Widzą w tym jakiś pomysł. [...] Oni raczej się nie mylą, bo ludy Wschodu nie mylą się w takich odczuciach”²¹⁴. Rytuał potwierdzany jako wytwarzane obrazy przedmiotów łączy się z doświadczeniem więzi człowieka i przedmiotów. Zgodnie z myślą Sommera można mówić o czymś, co należy do rekonstruowanej w tych fotografiach zależności między różnorodnością rzeczy a wizualną reprezentacją tego doświadczenia, którą posługuje się Rydet. Patrzenie na jej zdjęcia pozwala więc widzom na uczestnictwo w fotograficznym rytuale *hēsychii*, przywracającym wartość podmiotowego doświadczenia i sensorycznego niezapśredniczonego kontaktu ze światem.

Na pierwotną wobec współczesnego zastosowania funkcję rzeczy wskazuje Flusser, gdy mówi o narzędziach-przedmiotach, których obecność zastąpiła sama potrzeba produkcji²¹⁵. Wcześniejsze rzeczy wynikały z potrzeby ludzkiej obecności, odpowiadały funkcjom ludzkiego ciała, tworząc z nim narracyjną jedność. Brak przedmiotów w takim świecie byłby więc uznany za somatyczny rodzaj dyskomfortu. Zgodnie z tą zasadą narracyjność jako nieodłączna więź człowieka i rzeczy jest wpisana w cykl fotograficzny Rydet. Tymczasowa nieobecność człowieka na pewnej części fotografii cyklu zostaje potwierdzona przez monologi wypowiedziane rzeczy, wygłaszane wobec pustego miejsca.

Każde z tych zdjęć odznacza się rodzajem antropologicznej ergonomii, w której miejsce człowieka wskazywane jest przez rzeczy, ale też konieczna obecność rzeczy zostaje odwzajemniona przez egzystencjalne pragnienie człowieka. Każde miejsce w tych obrazach jest opatrzone znaczeniem, tak jak z troskliwym pojawieniem się miejsca *chora* w oczekiwaniu na światło jest związana zapowiedź obrazowego zaistnienia. To cierpliwe oczekiwanie na moment decydujący w wykonaniu Zofii Rydet, rozpisany na procesualną estetykę cyklu.

213 R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny*, s. 307.

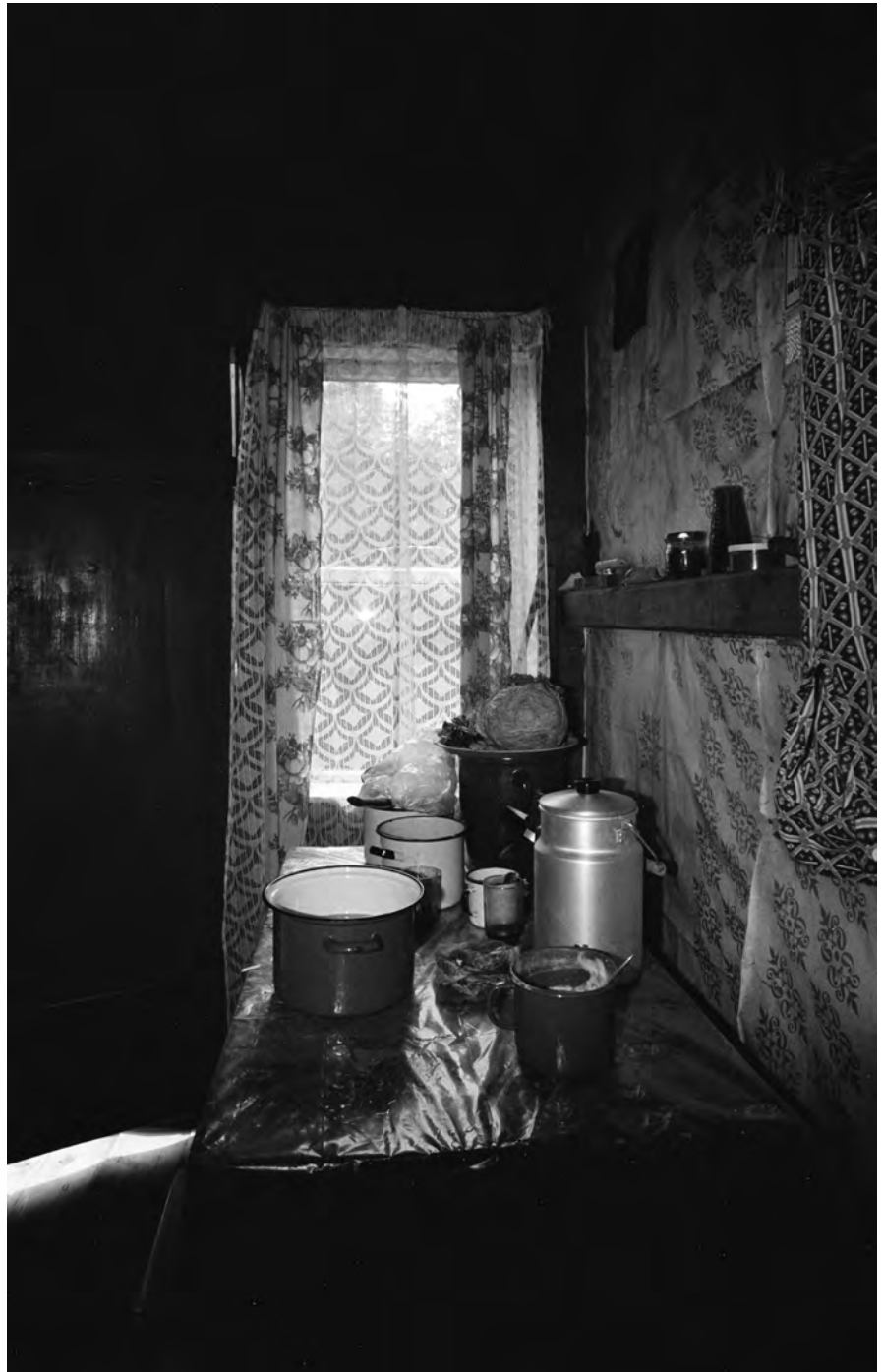
214 W. Jama, *Zosia zawsze miała dobre pomysły...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach...*, s. 139.

215 V. Flusser, *O podleganiu przedmiotom*, [w:] tegoż, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. i posłowiem opatrzył P. Wiatr, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2018, s. 53–61.



Fot. 17. Zofia Rydet, FZR.

Fot. 18. Zofia Rydet, FZR.





Fot. 19. Zofia Rydet, FZR.

Stefan Czyżewski

1. CONTACT SHEETS – (NIE)DYSKRETNY UROK STYKÓWEK

Stykówki – *contact sheets / contact prints*, to odbitki otrzymywane stykowo w bezpośrednim kontakcie złożonego negatywu ze światłoczułym papierem, aby uzyskać kopię pozytywową nie tylko całości obrazu kadrów z negatywu, ale też „nośnika”, to znaczy tegoż negatywu wraz z perforacjami i napisami na nich – całej szerokości i długości fragmentów pociętego negatywu, wykończonego po obróbce laboratoryjnej. Wykorzystywane są głównie jako „materiał poglądowy” w archiwizacji, w szeroko pojmowanych pracach edytorskich, gdzie zdjęcia stanowią materiał ilustracyjny.

Wszystkie obiekty zaklasyfikowane jako dzieła sztuki stanowią materialną bazę dziedzictwa historii sztuki. Prezentują ikonicznie lub nie to, co przedstawia ich tzw. treść. Forma tychże dzieł zawiera informacje o stylu danej epoki, o technice wytworzenia, o „technologii materiałowej” itp. Zindywidualizowany zestaw wiadomości o autorze jest niesiony przez „całość” dzieła, zawierając szerokie spektrum informacji o różnym rodowodzie, od problemów psychologicznych – „fobie”, rodzaj wyobraźni, po umiejętności warsztatowe. Poza wymienionymi cechami przedmioty sztuki dostarczają jeszcze informacji z innego obszaru, są dowodem stopnia rozwoju danej dyscypliny, np. malarstwa, rzeźby, zaświadcza-
jąc o technologii wytwarzania obrazów, rzeźb itp.

Fotografia również podlega powyższym regułom, co więcej – można twierdzić, że jako „sztuka techniczna” ujawnia wszystkie te aspekty bardziej wyraziście i czytelnie, są one bardziej obiektywne, a zakres informacji znacznie szerszy. Sens określonego w ten sposób tematu należy dostrzec w analizie potencjalnych możliwości semantycznej analizy „stykówek”. Są dwie grupy owych potencjalnych znaczeń: technologiczne (obiektywne) i związane z aspektami twórczymi (poddawane interpretacji).

Pierwsza grupa – aspektów technologicznych – pozwala odczytać ze styków informacji o materiale światłoczułym, który został użyty do zdjęć, oraz sposobie jego obróbki. Kodak np. w materiałach 35 mm umieszcza liczby stopażowe (kolejny numer co stopę długości, można z nich odczytać nie tylko informacje o długości negatywu i kolejności zdjęć, ale też czy nic z niego nie wycięto) wraz z liczbowym kodem rodzaju negatywu i rokiem jego produkcji. Napis *safety film* to informacja dotycząca rodzaju materiału podłoża – niepalne, obecnie najczęściej poliester, z pewnością nie nitroceluloza. Natomiast w materiałach typu 120 (tzw. zwojowych, o szerokości 6 cm) informacje powyższe są uboższe, lecz pełnią tę samą rolę. W materiałach „ciętych” (płaskie pojedyncze „klisze” – każde zdjęcie osobno) opisy też są widoczne, ale można dowolnie układać zdjęcia, np. pomijając, zmieniając kolejność.

Parametry fizyczne procesu wywoływania (czas, temperatura, stężenie) wraz ze składem chemicznym wywoływacza decydują o kontraście obrazu negatywowego, ostrości konturowej, rozdzielczości, słowem o jego czytelności. W kopii stykowej wszystkie parametry negatywu przenoszone są „jeden do jednego”, więc można wnioskować o procesie jego obróbki. W pozytywowej kopii pojedynczych zdjęć, wykonanej w ciemni, można te parametry modyfikować naświetlaniem, rodzajem papieru pozytywowego, procesem chemicznym itd.

Ze styków można odczytać informacje o technologii procesu zdjęciowego, głównie dotyczy to naświetlenia materiału światłoczułego. Każdy fotografovany obiekt cechuje tzw. kontrast fotograficzny, określa on, ile razy biel obiektu jest jaśniejsza od jego czerni. Problemem technologicznym, zwłaszcza przy zdjęciach plenerowych w dzień słoneczny, jest granica możliwości zarejestrowania tego kontrastu, gdyż tzw. szerokość fotograficzna negatywu jest mniejsza. Na stykówce zobaczyć można, czy naświetlenie negatywu było „na światła” (czernie bez szczegółów), „na cienie” (światła bez szczegółów), czy „średnie” (optymalnie zarejestrowane i światła, i cienie, ale na granicy czytelności szczegółów). Oczywiście na stykówkach widać wszystkie pomyłki i defekty tego procesu – istnieją „zepsute klatki”.

Ze styków można odczytać także informacje o sprzęcie fotograficznym, którym wykonano zdjęcia. Ze względu na to, że widać cały kadr, to stosunkowo łatwo wnioskować o kącie obiektywu, którego użyto. Jednak z tego samego powodu widoczne są inne cechy obrazu, będące efektem zastosowanego obiektywu, zwłaszcza jeśli jest to sprzęt nie najwyższej klasy. Problemem wynikającym z konstrukcji klasycznych obiektywów sferycznych (soczewki są częścią kuli)

jest nierównomierna jasność kadru wzdłuż przekątnej – na środku jest jaśniej, w narożnikach ciemniej. Wspomniany defekt w profesjonalnych obiektywach również istnieje, ale jest mniejszy niż w sprzęcie popularnym. Znany jest „od początku” używania obiektywów w fotografii. Ujawnia się w postaci tzw. winietowania (obraz w narożnikach jest ciemniejszy niż w centrum kadru). W portretowej fotografii obraz był owalny (odcięte narożniki) i naklejony na prostokątną tekturkę. W fotografii krajobrazowej nie jest tak widoczny. W pozytywowej kopii pojedynczych zdjęć, wykonanej w ciemni, używając powiększalnika, można powiększając nieznacznie kadr, odciąć dookoła „marginesy” wraz z ciemnymi narożnikami.

Poniżej $\sim -10^{\circ}\text{C}$ – (dla krótkich czasów naświetlania, w sprzęcie popularnym) kadr jest naświetlony niejednakowo, na lewej krawędzi prześwietlony (obraz – pozytyw – zbyt jasny), na prawej niedoświetlony (obraz – pozytyw – zbyt ciemny). Szersze wyjaśnienie musi uwzględnić fakt, że czas naświetlania, to problem czasu otwarcia migawki, trwania właściwego czasu naświetlania, czasu zamknięcia migawki... W aparatach z migawką szczelinową, na błony zwojowe – szerokość 6 cm, migawka jest stosunkowo duża i ciężka. Czasy naświetlania krótsze niż $1/125$ sekundy ujawniają mechaniczne problemy konstrukcyjne. Im krótszy czas, tym wyraźniejszy defekt. Widać go w stykówkach, znów – powiększalnik użyty w ciemni do wykonania kopii pojedynczych zdjęć – eliminuje poza kadr te różnej jasności „paski” na brzegach. Stykówki informują także o jakości technicznej sprzętu, ujawniając wszystkie błędy i defekty wynikające z nieprecyzyjności i braku powtarzalności działania danych funkcji aparatu, np. problemy z transportem (przesuwaniem) negatywu – nakładane klatki, nierówne odstępy między nimi itp.

Opisane informacje o technologicznych uwarunkowaniach fotografii stanowią tylko zestaw przykładów, w rzeczywistości, często w danym przypadku jest ich więcej i mogą być bardziej indywidualne. Jednak dodać należy, że ich obecność jest możliwa do zaobserwowania i analizy przez fotografujących ze znacznym doświadczeniem, bardziej przez profesjonalistów niż amatorów. Niezbędne są bowiem kompetencje warsztatowe umożliwiające koncentrację na odpowiednich szczegółach.

Grupa druga – aspektów twórczych, to bardzo ciekawa strona omawianego tematu. Stykówki ujawniają przebieg procesu twórczego. Można prześledzić zdjęcie po zdjęciu, jak powstawał cykl, lub też pojedyncze zdjęcia, różne od siebie udowadniają specyficzny sposób uprawiania fotografii jako rodzaju studiów

nad przestrzenią, zjawiskami... To jakby w praktyce realizacja Barthesowskiego *punctum*, dokument skupienia i refleksji nad tematem. To krańcowe przeciwstawienie spontaniczności prowadzące do wykonania wielu podobnych zdjęć, spośród których finalnie wybiera się kilka (cykl/reportaż), a czasem tylko jedno. Jeśli stykówki były wykorzystane w pracach edytorskich, to ujawniają też proces wyboru finalnego zdjęcia poprzez skreślenia innych, zakreślenia tego jednego, często obrysowanie nowego formatu kadru, jaki będzie użyty.

Problem kadrowania (kompozycji wewnątrz kadru) jest równie ważnym składnikiem analizy procesu twórczego. Bardzo skomplikowana tematyka, praktycznie niemożliwa do szczegółowego opisu, zawiera kwestie o znacznym stopniu zindywidualizowania. Tu podstawę stanowi tradycja klasycznie uprawianych sztuk plastycznych modyfikowana rodzajem „ergonomii widzenia”. Nie można tej problematyki zamknąć teorią mocnych punktów i złotego podziału. To zestaw zagadnień szerszy niż opis proporcji w naturze/przyrodzie sprowadzony do ciągu Fibonacciego¹. Ich śledzenie możliwe jest w stykówkach, gdzie klatka po klatce, w całym kadrze widać, jak te problemy zostały rozwiązane. Najczęściej, zwłaszcza w twórczości profesjonalnej, realizacja układów kompozycyjnych odbywa się „odruchowo”, intuicyjnie. Znaczenie takiej obserwacji jest istotne, co wypada podkreślić, w większym stopniu w fotografii reportażowej, kiedy warunki fotografowania i rodzaj tematu/akcji wymuszają szybkość działania i przebiega ono – co widać na stykówkach – pod presją czasu, powodując „seryjność” wykonywanych zdjęć, bowiem nie ma możliwości czasowych na refleksyjną selekcję, tę wykonuje się *ex post*. W stykach takich widać nie tylko efekty „kadrowania odruchowego”, lecz także, co jest z innych powodów interesujące, sposób selekcjonowania fragmentów fotografowanej sytuacji/akcji, selekcjonowania poprzez – często błyskawiczne – przenoszenie obiektu na inne fragmenty. Interesujące jest śledzenie działania „mechanizmu selekcji natychmiastowej” składników tematu, bo w procesie zdjęciowym występuje selekcja, która też nie jest efektem racjonalnej spekulacji... Widać, w duchu Cartier-Bressona, jak jest „szukany” moment decydujący, jak kadrowany, nie *ex post*, w ciemni pod powiększalnikiem, ale aparatem – z danym, stałym kątem

1 Leonardo Fibonacci (1180–1240), włoski matematyk, wprowadził do Europy cyfry arabskie. Ciąg Fibonacciego to arytmetyczne określenie proporcji w naturze. Oparty na regule, że każda kolejna liczba ciągu jest równa sumie dwu poprzednich – 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, ... itd. Proporcje te określają tzw. złoty podział odcinka na dwie nierówne części, z których krótsza do dłuższej tak się ma, jak dłuższa do całości.

widzenia obiektywu (tzw. optyka sztywna, nie ma zoomów) i z danego punktu widzenia, jak szybko/dynamicznie następuje reakcja na procesy zachodzące w otaczającej fotografujących rzeczywistości, okoliczności najczęściej w pełni nieprzewidywalne, na które nie mieli żadnego wpływu. Inaczej wyglądają stykówki fotografii inscenizowanej. Tu często sposób kadrowania i odstępstwa od „reguł” są składnikami kreacji i oglądając cały kadr na stykówce, można zobaczyć efekty takiego działania.

Scharakteryzowana przeze mnie specyfika stykówek jest niepełna, jej szczegółowy i obiektywny opis byłby obszerny i trudny do zrealizowania, byłby wręcz niemożliwy, bowiem każdy przypadek takich studiów obciążony jest indywidualną perspektywą odbioru, rodzajem towarzyszących interpretacji skojarzeń itp., nie istnieją więc jednoznaczne kryteria takich analiz. Dodać należy, że każda seria stykówek ujawnia „wszystko” o procesie twórczym ich autora, także to, czego nie chciałby pokazać i później nie pokazuje...

To wszystko sprowadza się do, wspomnianego wcześniej, braku „tematu stykówek” w literaturze fotograficznej. Brak też jest stykówek w wydaniach albumowych. Na przykład okazjonalne wydania albumów najbardziej prestiżowych agencji reporterskich na świecie też ich nie publikują. Nie ma ich w albumie *Flash! The Associated Press Covers the World* (red. Vincent Alabiso, Kelly Smith Tunney, Chuck Zoeller, Nowy Jork 1998), a w albumie *In our time. The World as Seen by Magnum Photographers* (red. William Manchester, Nowy Jork-Londyn 1989) takich kopii stykowych jest tylko kilka. Dopiero *Magnum Contact Sheets* – (tytuł mówi wszystko...) (red. Kristen Lubben) to album stykówek. Zawiera kopie stykowe, głównie „styki z małego obrazka” 24x36 mm, także format tzw. 120 [negatyw szerokości 6 cm/tzw. błona zwojowa – standardowa rolka długości 12 szt. – 6x6 cm – kwadrat (sposób konfekcjonowania zapewniał możliwość fotografowania różnymi aparatami, w formacie 6x6 cm, 6x7 cm, 6x9 cm, a nawet 6x12 cm)]. Wcześniej, już w latach międzywojennych, formaty te, a zwłaszcza 35 mm „leica”, nie były powszechnie stosowane (format na negatywach o szerokości 35 mm zaczęto wprowadzać od 1925 roku). Mało popularne były także tzw. błony zwojowe o szerokości 6 cm, powszechnie używano formatów o większych powierzchniach, np. 4x5 cali, konfekcjonowanych jako pojedyncze, płaskie „klisze” (w latach 30. były jeszcze w użyciu płyty szklane). Z takich formatów wykonane „styki” są kopiami stykowymi położonych obok siebie „negatywów ciętych”, pojedynczo naeksponowanych, a w kopii stykowej położonych „klisza obok kliszy”, negatywy np. 6x9 cm, 5x8 cm, 4x5 cala itp.

w zależności od ustalonego i wykorzystywanego doraźnie formatu zdjęciowego. Sposób położenia był dowolny, a pomiędzy tymi kliszami nie występowała żadna zależność typu kontynuacyjnego – nie miały kolejnych numerów, jak klatki na negatywach zwojowych z jednej rolki.

Zwolennicy studiów nad stykówkami traktują je jako „zapis na żywo” procesu fotografowania. Jest to analogiczna sytuacja do powszechnie występującej w dystrybucji muzyki, gdzie istnieją dwa rodzaje nagrań: koncertowe/na żywo i studyjne. Nagrania koncertowe świadczą o warsztatowych umiejętnościach muzyków – wówczas słyszeć wszystko, łącznie z nieudanymi rezultatami eksperymentów (jeśli są), efektami reakcji publiczności itd. To odpowiednik stykówki. W nagraniach studyjnych wszystko jest perfekcyjne, „zrobione” za pomocą techniki w ustandaryzowanych warunkach. To odpowiednik dopracowanych kopii wykonanych w ciemni. Cóż, od wieków, we wszystkich rodzajach działalności twórczej w różnym nasileniu obecna jest opozycja intuicji wyzwanej emocjami wobec analitycznej refleksji nad dziełem i aktem tworzenia. Taka jest po prostu sztuka...

Mariusz Gołąb

2. STYKÓWKI PREZAPISU

Przedstawiony w tej części książki materiał fotograficzny Zofii Rydet został zaprezentowany wcześniej w podobnej formie graficznej na wystawie przygotowanej w ramach Fotofestiwalu (Łódź 2019). Stykówki ukazują pozytywowe reprodukcje niepublikowanych dotąd negatywów Zofii Rydet². Prezentowane tu kadry z lat 60. i początku 70. XX wieku dokumentują historię *Pre-Zapisu*, twórczego okresu poprzedzającego powstanie właściwego pomysłu *Zapisu socjologicznego*. Podstawowym kryterium wyboru przykładów spośród tak rozległego materiału ikonograficznego był podział na regiony i miejsca, odpowiadający klasyfikacji wprowadzonej przez Archiwum Fundacji im. Zofii Rydet. Zachowanie tej typologii w obecnej publikacji miało na celu ukazanie jednej z cech późniejszego cyklu artystki, jaką stała się jego topograficzna rozległość, obejmująca w założeniu różne regiony geograficzne Polski. Przedstawiony materiał wskazuje, że zasada ta była już bliska Rydet przed podjęciem pracy nad właściwym *Zapiskiem socjologicznym*. W tym znaczeniu zastosowany w publikacji podział na regiony, rozumiany jako jedno z twórczych założeń, jest więc także próbą ukazania procesu artystycznego, w którym ukształtowała się ostateczna idea cyklu fotograficznego Zofii Rydet.

Zaproponowana stylistyka stykówek w rozumieniu autorów jest aluzją do archiwalnej obecności tego materiału. Ujęcie to ma na celu połączenie w wizualnej formie rozważań nad teoretycznymi zagadnieniami estetyki Zofii Rydet

² Kadry umieszczone na planszach odpowiadają oryginalnemu, kwadratowemu formatowi negatywów (błona zwojowa typ 120). „Stykówki” są wyborem z 3 tysięcy negatywów zdigitalizowanych w ramach projektu *Zofia Rydet – dziedzictwo kulturowe i fotograficzny eksperyment* finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego i prowadzonego przez Uniwersytet Łódzki w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej (Wydział Filologiczny).

z procesem osobistego aktu postrzegania/odbioru dokonywanego przez widza. Stykówki, jak to zostało już ujęte w poprzednim rozdziale, pozwalają na analizę podejmowanych przez artystkę decyzji warsztatowych dostosowanych do wyboru scen i tematów obserwowanej rzeczywistości. Między kadrami zaprezentowanymi na planszach odpowiadających regionom/miejscom dostrzec można dwa typy relacji. Pierwszą z nich jest przyczynowy wątek poszukiwania, a drugą kontynuacja dostrzeżonego tematu przez Rydet. Ta druga z wymienionych sytuacji wprowadza już rodzaj uporządkowania narracyjnego, historii przedstawionej w kolejnych kadrach.

Na 2. planszy z Kazimierza Dolnego [s. 117] dostrzec można zainicjowane przez śledzący aparat trzy takie wątki. Pierwszy z nich łączy dziewczyna w upiętej chustce na głowie, przyciągająca uwagę fotografki. Bohaterkę widzimy, gdy na jednym z kadrów oparta o ogrodzenie kawiarnianego ogródka rozgląda się w poszukiwaniu kogoś lub czegoś. Dwa pozostałe kadry pozwalają już zbudować intymną historię ze słonecznikiem w tle: bohaterka gryząca nasiona słonecznika i obejmowana przez mężczyznę. Dopowiedzeniem staje się kadr z porzuconym na betonowej nawierzchni kwiatem słonecznika. Drugi porządek obrazowy poświęcony został mężczyźnie w kapeluszu, wychodzącemu z wnętrza lokalu. Zostaje on ujęty przez aparat w prześwicie między dwoma postaciami, z których jedna, dzięki niewyostrzonemu ujęciu na pierwszym planie, wskazuje, że zainteresowanie fotografki jest skierowane w stronę bohatera drugiego planu. W kolejnych kadrach autorka wyraźnie szuka dobrego punktu i właściwej chwili, w której może zrobić zdjęcie. Zbliża się w ten sposób do bohatera i do chwili, gdy jego spojrzenie odnajduje postać zainteresowanej nim fotografki. Trzeci wątek tej planszy ujawnia się w drugiej od końca linii stykówki. Dwa pierwsze zdjęcia od lewej strony przedstawiają matkę karmiącą dziecko. O tym jednak, czego szukała autorka w szerokim planie pierwszego ujęcia, dowiadujemy się już z drugiej stykówki. Na taką interpretację pozwala zmiana ujęcia, z szerokiej perspektywy, przedstawiającej w ogólnym planie targowisko, na wyraźne zbliżenie drugiego kadru. Tu można już mówić o wskazaniu na grupę postaci, matkę z dzieckiem, pośród innych osób i elementów przestrzennych składających się na obrazową charakterystykę sytuacji targowiska. Przejście od charakterystyki tła do wyodrębnienia z niego głównej grupy postaci jest autorską decyzją, która łączy oba kadry. Nadając im narracyjny kierunek, fotografka wprowadza porządek zdarzeń i określa funkcje poszczególnych elementów obrazowanej sytuacji.

W kadrach powracają motywy znane już z poprzednich okresów twórczości Rydet. Autorka przygląda się wnikliwie dzieciom, dla których tłem stają się dorośli przebywający w swoim świecie. Choć jedni i drudzy zostali ujęci obok siebie, to zestawione stykówki pozwalają dostrzec w sposobie ujęcia paralelizm oparty na opozycji i dopełnieniu dziecięcej wersji tego wspólnego świata, świata „małego człowieka” (plansa 5. i 6., s. 120, 121). Autorkę interesują już wyrażenie wprowadzone typologie: dostrzeżona powtarzająca się chwila liczenia drobnych pieniędzy na targu przez stare kobiety (dwa kadry z 1. planszy, s. 116) to także próba przybliżenia czytelnikowi znaczenia ludzkiego losu określanego wobec rytmu zwykłych spraw. Liczenie drobnych monet za sprzedane produkty to realistyczny obraz biedy, który staje się także usilnym odmierzaniem do odległej pełni ludzkiej egzystencji. Obrazowe powtórzenie kadrów, w których ujawnia się obecność rytuałów codziennych czynności, jest symboliczną reprezentacją troski o los każdego człowieka. Dzięki prostocie tego przedstawienia autorka ustala także poziom refleksji i odpowiadający jej elementarny wymiar obrazowej składni. W sposobie fotograficznego ujęcia widać zasadę „zachowanego zachowania” Schechnera. Jak pisze autor *Performatyki*: „Rytuały, gry i performanse życia codziennego tworzone są przez anonimową zbiorowość albo przez tradycję. Jednostki, którym przypisuje się wynalazek rytuałów czy gier, zazwyczaj poddały tylko syntezie, rekombinacji, kompilacji lub edycji wcześniej już praktykowane działania”³. Zgodnie z tym spostrzeżeniem odnajdywana przez Rydet symboliczna powtarzalność tam, gdzie nikt jej nie oczekuje, jest próbą tworzenia wizualnej antropologii, która ujawni się w pełni w cyklicznych kompozycjach *Zapisu*...

Kadry te pokazują, że proces ustalania kulturowych typologii nie ogranicza się jedynie do powtórzeń. Autorka wpisuje człowieka w geometryczny układ przestrzeni. Ruch postaci ujawnia symetryczne zależności, dynamizując relacje przestrzenne i nadając właściwy kierunek kompozycji, która tworzy też narracyjne znaczenie obrazu: na pierwszym planie jednego z kadrów wykonanych w Kazimierzu Dolnym (ostatnia klatka – 1. plansza, 4. linia, s. 116) widać dwie mijające się kobiety. Autorka stosuje w kompozycji tego kadru kontrastowe zestawienie mijających się, starej i młodej kobiety, młodsza trzyma za rękę prawdopodobnie niewidoczne w tym ujęciu dziecko. Znaczenie tego oczekiwanego

3 R. Schechner, *Performatyka*. Wstęp, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczych Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 50.

momentu podkreśla także obecność „wychodzącej z kadru” (z lewej strony) innej starszej kobiety w chustce na głowie. Niepełny obraz przedstawiony w marginaliach, zarówno odwróconej plecami kobiety po lewej stronie, jak i widoczna jedynie ręka dziecka po prawej, są semantycznymi dopełnieniami, kierując uwagę na centralny motyw kontrastowego zestawienia głównej pary mijających się kobiet. Podobną symetrię i kontrastowość tematycznego ujęcia odnaleźć można na drugiej planszy z Kazimierza Dolnego [s. 117]. Pierwszy kadr u dołu tej planszy zestawia ze sobą, zwrócone do siebie tyłem, idące w przeciwnych kierunkach, dorosłą kobietę i dziewczynkę, uchwycone dodatkowo w ramie wejścia do sklepu. Na pierwszym z kadrów widać wysoki próg wyniesionego do góry chodnika. W obu ujęciach punkt widzenia jest usytuowany wyraźnie poniżej poziomej osi kadru, co może sugerować, że zostały one wykonane w tym samym miejscu, a przedstawione osoby poruszają się wobec stałego punktu zajmowanego przez fotografkę. Autorka przygląda się galerii postaci spacerujących w dwu kierunkach, wybierając interesujące ją tematycznie zestawienia.

Geometryzacja dotyczy także pozostałych elementów przestrzeni, np. „obcięty” kadr na 1. planszy z Kazimierza Dolnego (2. linia, 2. zdjęcie od lewej strony, s. 116) zestawia ze sobą połowę domu z połową sylwetki konia. Rydet tworzy w ten sposób sugestię organicznego połączenia tego, co przedmiotowe i ożywione, przechodząc od refleksji nad realistycznymi funkcjami sceny w stronę semantycznej hybrydy⁴. Takie kategorialne wykroczenie zbliża zarazem odległe pojęcia, tworząc metaforyczne powiązania obrazowe. Sąsiedni kadr po prawej stronie przedstawia ogólny widok ulicy. Autorka uchwyciła w nim także siedzącego na balkonie mężczyznę, zwróconego plecami do widza, a twarzą w stronę odległego krajobrazu. Orientacja przestrzenna obserwatora jest dzięki temu zbieżna z osią perspektywy kadru. Posługując się obserwatorem usytuowanym plecami do widza, spoglądającym w odległy punkt drugiego planu, Rydet odwołała się do zabiegu znanego z malarstwa renesansowego, w którym poboczne postaci odwrócone plecami do głównego tematu obrazu kierują uwagę ku scenom codziennego życia lub obrazom natury. Spojrzenie mężczyzny z balkonu biegnie wzdłuż przekątnej wyznaczającej główny układ perspektywy, poprowadzonej od lewego dolnego rogu kadru. Kierunek i przeciwległy

4 Na temat zdolności Rydet do dostrzegania niecodziennych zestawień wizualnych por. m.in. uwagi Stefana Wojneckiego w wywiadzie: *Powiedziała, że nie chce zniknąć...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 209.

punkt tego uporządkowania podkreślają dodatkowo linie przewodów oraz wierzchołek słupa elektrycznego. U Rydet miejsce postaci pierwszego planu wypełnia pusta przestrzeń ulicy, sugerując, podobnie jak w utrwalonych rytuałach codzienności, że właściwe znaczenie ujawnia się w obecności realistycznych detali oraz geometrycznych założeniach kadru. Fotografka nawiązała tym samym do długiej, sięgającej antyku, tradycji *minoris pictura*, a więc motywów uznawanych aż do renesansu za użyteczne, choć niesamodzielne tematycznie obrazowe marginalia⁵. Symetria oraz przestrzenny porządek tła i odnajdywanych w nim przedmiotowych szczegółów to także m.in. dwa rowery po przeciwnych stronach bramy domu, która tworzy obramowanie dla sylwetek dwójga dzieci (1. plansza, 2. linia od dołu, s. 116), linia drogi zrytmizowanej przez rząd słupów telegraficznych lub rysunek pola pokrytego śniegiem z jednolitym wzorem sadzonek drzew lub krzewów na 3. planszy z Gliwic [s. 118], dwa kadry na planszy z Tarnowa [s. 122], przedstawiające kosze na śmieci na tle bramy czy „powtórzona” sylwetka chłopca/mężczyzny w tle na fotografii z Istebnej (5. plansza, 1. linia, 1. kadr z prawej, s. 120).

Na planszach z Gliwic i Tarnowa powracają ujęcia wykonane z dystansu (np. z okna mieszkania) idących samotnie ludzi na tle pustej drogi. Ten rodzaj ikonicznego toposu stał się ostatecznie motywem przewodnim jednego z wcześniejszych cykli, *Nieskończoności dalekich dróg*, dróg przedstawianych tam już jednak bez bohaterów. Autorka, pozostając niezauważona, uwalnia obserwowane osoby i sceny od narracyjnej ingerencji. Plansza z Gliwic (1 linia od dołu, 2. kadr od prawej, s. 118) przedstawia obraz zdarzenia na podwórku, łączącego zainteresowanie dorosłych i dzieci. Wszystkie osoby, wraz z biegącą pośród nich kobietą, której postać wprowadza element ruchu i dynamiki kadru, są zwrócone w prawą stronę. Autorka pozostawia nas w ten sposób z pytaniem: „co się stało?”, łącząc emocjonalne zaangażowanie przedstawionych postaci z naszym zaciekawieniem. Podobne kadry pojawiają się też na obu planszach z Istebnej (5. plansza, 1. linia, 2. zdjęcie od prawej, s. 120; 6. plansza, 1. zdjęcie od lewej, s. 121, obie plansze 2. linia od dołu). Ujęcia podkreślają rezygnację z tego uprzywilejowanego miejsca obserwatora, oddają głos toczącemu się jedynie na jego oczach życiu innych ludzi. W kadrach tych można widzieć ten sam rodzaj wspomnianej wcześniej troski i empatycznego zaangażowania, z jakim fotografka traktuje dostrzeżone osoby, stawiając pytania o tożsamość nieznajomych. Spojrzenie

⁵ Por. na ten temat: V.I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

z dystansu to też wyraz optycznej czułości obecnej w opowiadanym przez Rydet historiach o życiu. Zostały one wpisane w tematyczne części cyklu *Świat uczuć i wyobraźni*, w których przyjmują skondensowaną formę fotomontażu. Zmiana w sposobie ujęcia i odejście od kadrów z dystansu na rzecz fotograficznego zbliżenia stanie się dopiero cechą kompozycji właściwego *Zapisu socjologicznego*.

Innym sposobem, by pozostać niezauważoną, są ujęcia robione z drugiej strony witryny sklepowej. Metodę tę wykorzystwała Rydet, prowadząc sklep papierniczy i robiąc zdjęcia dzieciom przez otwór w dekoracji witryny. W zaprezentowanych stykówkach także uwaga dorosłych została skierowana na jakiś rodzaj sklepowej atrakcji (3. plansza, 2. linia od góry, dwa ostatnie kadry, s. 118). Prezentują oni ten sam rodzaj dziecięcego, spontanicznego zaangażowania, które pozwala im czerpać przyjemność z obserwacji widowiska. Fotografka poszukuje więc w tych kadrach nie tylko przedmiotowych kompozycji, ale łączącego je niezmiennego pragnienia, wolnego od skrępowania przez świat społecznych ról i dorosłych postaw.

Przechodząc ku momentowi rozpoczęcia pracy nad *Zapiskiem socjologicznym*, na planszy 9. Pomorze [s. 124] z przełomu lat 70. i 80., widać już kształtujący się układ kompozycyjny: postać pozująca we wnętrzu domu. Wszystkie te okresy łączy wciąż powtarzające się zainteresowanie przedmiotami, którym autorka poświęca także odrębne kadry, wybierając zestawienia bliskie okresowi jej onirycznych fotomontaży. Obecność tych ujęć w sąsiedztwie powstających już pierwszych kompozycyjnie zaplanowanych zdjęć cyklu może świadczyć o trwałej potrzebie symbolicznego komentarza wprowadzanego do obrazów ludzkiego życia przez rzeczy. Tendencja ta najwyraźniej nasila się pod koniec lat 70., a więc w chwili ukształtowania kompozycyjnego pomysłu *Zapisu socjologicznego*. Na 9. planszy [s. 124], obok wyłaniającego się głównego układu cyklu równoprawnym motywem stają się kadry rzeczy.

Zazwyczaj ocena stykówek pozwala fotografowi wybrać najlepsze ujęcie. W przedstawionym tutaj układzie kadry zaczynają jednak pełnić także funkcję sekwencji narracyjnych, które w innej sytuacji mogłyby posłużyć jako wieloaspektowa narracyjna prezentacja fragmentu historii powieściowego bohatera. Stykówki służą technicznej selekcji, tylko część z kadrów zostanie wykorzystana w formie pełnoformatowego zdjęcia. Obecna prezentacja pozwala spojrzeć na nie jak na opowieść. W zaproponowanym ujęciu zmienia się też relacja łącząca fotografa z fotografowanym obiektem. W „zwykłej” sytuacji fotograficznej praca artysty sprowadza się do opracowania negatywowego materiału i decyzji, który

z kadrów jest tym właściwym do przedstawienia w finalnej postaci zdjęcia. Przy tak rozumianym znaczeniu stykówek fotografa i zdjęcie, a nie fotografię w rozumieniu Shustermana⁶, łączy więc zwykle tylko sytuacja technicznego dystansu. Obecna prezentacja ujawnia, że dzięki stykówkom, potencjalnie jedynie prowadzącym do ostatecznego zdjęcia, fotografa i postać lub sytuację przedstawioną zaczyna łączyć więź narratora i bohatera, należących do świata przedstawionego opowiadanego w sekwencji kadrów⁷. Właśnie dlatego prezentacja ta pokazuje wspomniane możliwości zawarte w semantycznych funkcjach stykówek. Odkrywają one zakres estetycznych zainteresowań twórcy, mówią o jego warsztacie tak, jak rękopisy mówią o finalnym dziele literackim. Co jednak bardziej istotne, ukazują one swój estetyczny potencjał jako autonomiczny rodzaj wypowiedzi artystycznej, etap pośredni między negatywem a pozytywem. Ten rodzaj prezentacji aktywizuje ich wartość narracyjną, czyniąc z tak ujętych kadrów rodzaj powieści graficznej, a tym samym zmienia ich funkcję z pomocniczego materiału w pełnoprawną wypowiedź artystyczną.

6 Na temat rozróżnienia na zdjęcie i fotografię por. rozdział 4. *Fotograficzny performance i dwa typy ucieleśnienia*.

7 Pomijam tu możliwą dyskusję, w której także jedną fotografię daje się pomyśleć jako opowiedzianą i zaaranżowaną historię.





Plansa 2. Kazimierz Dolny, 1965 r.





Plansa 4. Zalipie, II połowa lat 60. XX w.





Plansza 6. Istebna, lata 60. XX w.





Plansa 8. Podkarpackie, II poł. lat 60. XX w.



ANEKS

Mariusz Gołąb

ŚCIEŻKI ZOFII RYDET – KONTYNUACJE



Fot. 20. Mariusz Gołąb, Biedaczów 2016, na fot. Władysław Pawuł, właściciel czynnej do dziś kuźni, por. obok na fot. Zofii Rydet.

W czasie podróży w 2016 roku fotografia 21. przedstawiona na sąsiedniej stronie, poza informacją, że została wykonana na terenie dawnego województwa rzeszowskiego, nie była jeszcze w pełni opisana. W poszukiwaniach właściciela kuźni pomogła analiza stykówek i sąsiednich, także nieopisanych kadrów. Orientacyjnym motywem miał być, przypominający czeskie wypowiedzenie, napis: „SERDECNE VAS VITAME”. Układ stykówek oraz rozmowy z okolicznymi mieszkańcami pozwoliły ustalić wstępnie przybliżoną lokalizację na trasie między Łańcutem a Leżajskiem. Naprzeciw budynku, stanowiącego część zabudowań mieszkalnych, stoi czynna do dziś kuźnia. Usunięty ok. 2010 roku napis był formą powitania czeskich kolarzy w czasie etapu Wyścigu Pokoju w latach 60. XX w. Rozmówcy pytani przy drodze do Leżajska o dokładną lokalizację napisu odpowiadali przeważnie, że znajduje się on z pewnością „w okolicy, niedaleko”. Zdarzenie to pokazało, że napis na ceglanej ścianie jest wciąż „obecny” jako trwały obrazowy element przestrzeni osób poruszających się tą drogą, mimo że ok. sześciu lat wcześniej został usunięty z ceglanej ściany.

Fot. 21. Zofia Rydet, FZR, Biedaczów,
woj. podkarpackie (brak na stronie).



Fot. 22. Zofia Rydet, FZR,
Biedaczów, woj. podkarpackie.





Fot. 23. Mariusz Gołąb, Podwilk 2017,
na fot. Linus Grzybacz z Anną Bohdziewicz.



Fot. 24. Mariusz Gołąb, Podwilk 2018,
na fot. Linus Grzybacz z żoną na terenie wła-
snego gospodarstwa w pobliżu domu rodzinnego.

Fot. 25. Zofia Rydet, FZR, Podwilk, Orawa 1988, na fot. Linus Grzybacz. W rozpoznaniu bohatera i miejsca fot. Rydet pomogła osobista relacja i fotografie wykonane przez Annę Bohdziewicz w czasie wspólnej podróży fotograficznej w 1988 r., por. też fot. w wywiadzie z A. Bohdziewicz, *Lubiłam Panią Zosię, ona też mnie lubiła...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 115.





Fot. 26. Zofia Rydet, FZR, Tokarnia, Podhale 1988, widok z Urbaniej Góry (na sąsiedniej stronie widok obecny z tego miejsca).



Fot. 27. Zofia Rydet, FZR, Tokarnia, Podhale 1988, w domu Józefa Wrony, autora Kalwarii Tokarskiej. Rydet, fotografując rzeźbiarza, prawdopodobnie nie wiedziała, że jest on także fotografem dokumentującym życie codzienne rodzinnej wsi. Dokumentacja obejmuje obecnie około 4 tysięcy zdjęć. Album z fotografiami J. Wrony: B. Dyrz, M. Cieślak (oprac. i posł.), M. Gołąb (Wstęp), K. Ceklarz (oprac. etnograf.), *Strażnik czasu. Józef Wrona fotograf*, Stowarzyszenie Grupa Przyjaciół Historii Ziemi Tokarskiej, Tokarnia 2019.

Fot. 28. Mariusz Gołąb, na fot. Józef Wrona, widok z Urbaniej Góry, 2018.



Fot. 29. Mariusz Gołąb, na fot. Józef Wrona i jedna z jego kompozycji rzeźbiarskich Kalwarii Tokarskiej, 2018.

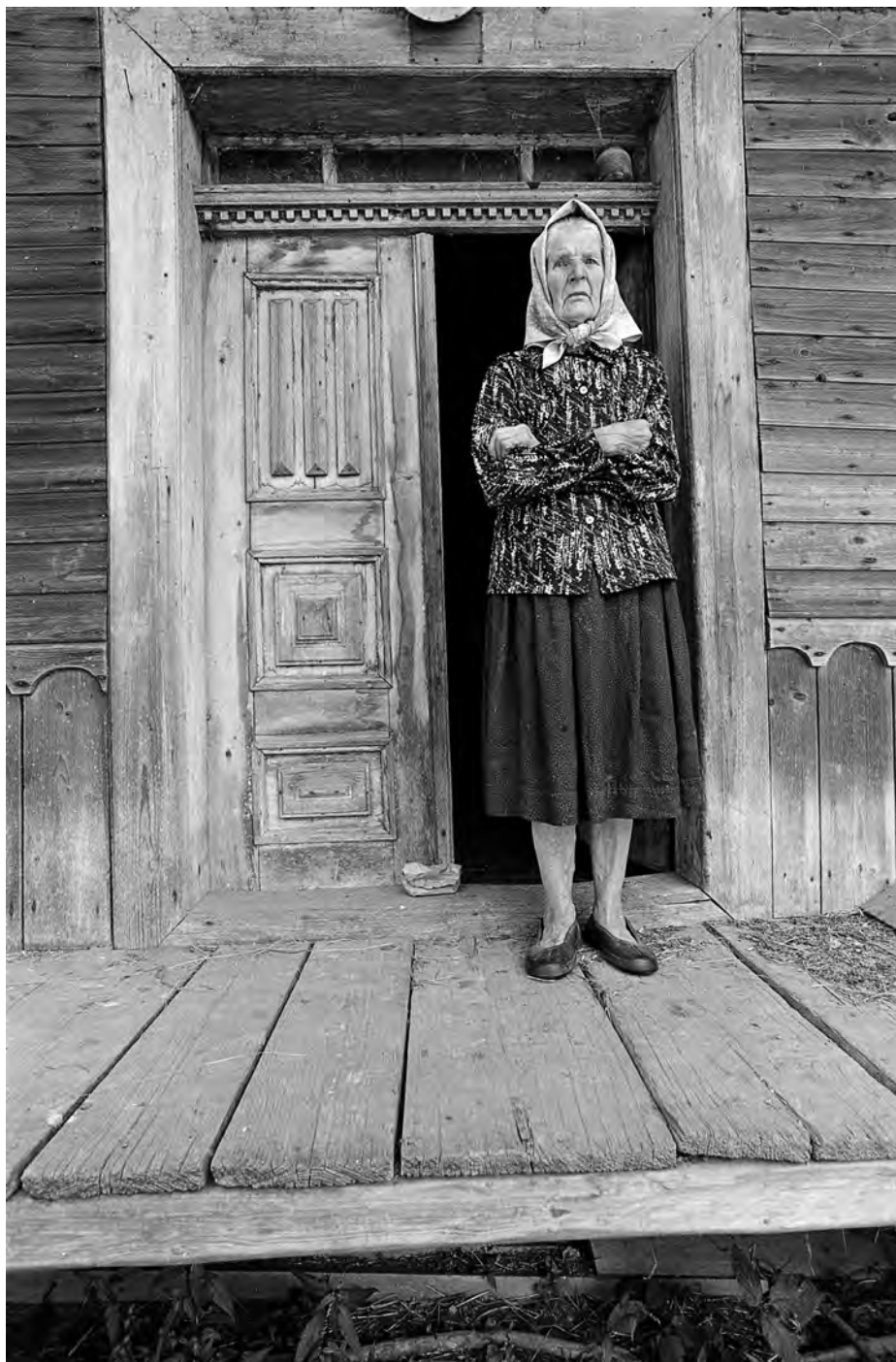




Fot. 30–31. Mariusz Gołąb, Podwilk 2018; wnętrze jedyne domu, do którego według relacji Anny Bohdziewicz w czasie wspólnych podróży w 1980 r. nie została wpuszczona Zofia Rydet. Na fot. Maria Kasprzak, córka Anieli Balcerzak (na stronie obok). Por. też fot. w wywiadzie z A. Bohdziewicz, *Lubiłam Panią Zosię, ona też mnie lubiła...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb, Zofia Rydet *po latach...*, s. 116–117.



Fot. 32. Zofia Rydet, FZR, Podwilk, Orawa 1980.





Fot. 33. Mariusz Gołąb; Zubrzyca Górna 2018, na fot. Bronisław i Genowefa Omylak (po przeciwnej stronie również na fotografii Z. Rydet), znajomi Tadeusza Rydeta, brata Zofii Rydet. T. Rydet był jedną z osób, które miały istotny wpływ na ukształtowanie się fotograficznych zainteresowań Z. Rydet. Por. na ten temat uwagi Karola Józwiaka w książce: T. Ferenc, K. Józwiak, A. Różycki, *Zapisy pamięci. Historie Zofii Rydet*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, a także film dołączony do niniejszej książki.



Fot. 34. Mariusz Gołąb, wnętrze ponad stuletniego domu w Podsarniu, 2018, por. po prawej fot. Z. Rydet. Identyfikacja wnętrza i domu była możliwa dzięki rozmowie przeprowadzonej z jednym z mieszkańców Podsarnia. Por. dołączony do książki film *Papierki z cukierków*.

Fot. 35. Zofia Rydet, FZR, Zubrzyca Górna,
Orawa 1984.



Fot. 36. Zofia Rydet, FZR, Podsarnie, Orawa
1979. W czasie prowadzonych badań terenowych i przygotowywaniu dokumentacji fotograficznej miała jeszcze błędnie przypisaną lokalizację sąsiedniej wsi, Podwilka. Por. na ten temat fragment filmu dołączonego do książki *Papierki z cukierków*.



Stefan Czyżewski

ZWROT FOTOGRAFICZNY

Fotografia – to zdjęcie, (?), Nie!, to OBRAZ!

Ja twierdzę jednak, że należy rozróżnić między fotografią a zdjęciem. Chociaż zdjęcie (czy na papierowej odbitce, czy w ujęciu cyfrowym) jest niewątpliwie standardowym produktem końcowym fotografii i konwencjonalnie uznaje się je za cel oraz dzieło sztuki fotograficznej, fotografia to coś więcej niż zdjęcie¹. Aby zrozumieć to rozróżnienie i dostrzec, że zdjęcie i jego percepcja estetyczna to jedynie część większego układu elementów stanowiących fotografię jako czynność i jako sztukę, najpierw musimy zbadać te inne elementy, do których zaliczają się fotograf, obiekt fotografowany, sprzęt fotograficzny oraz przestrzenno-czasowy kontekst, czy też scena upozowania i sfotografowania obiektu. Sprowadzając fotografię do zdjęcia, umniejszamy jej artystyczny zasięg i moc, gdyż uszczuplamy elementy będące nośnikami wartości artystycznej i źródłem doświadczenia estetycznego².

Zacytowana opinia Richarda Shustermana opisuje problem, który tylko pozornie może zostać przesłonięty aspektem lingwistycznym... *Fotografia i zdjęcie* – rozróżnienie to w codziennej praktyce języka polskiego właściwie nie

¹ Tu przypis nr 7 R. Shustermana w jego tekście: „W swej objaśniającej historię fotografii książce Maynard P., podobnie twierdzi, że fotografia to coś innego i coś więcej niż zdjęcie. Jednak wychodząc z tego rozróżnienia twierdzi on, że »fotografia to rodzaj technologii«, a konkretniej »rozgałęziająca się rodzina technologii« lub »zestaw procedur technologicznych«, dla mnie zaś ważniejsze są estetyczne wymiary performatywnego i doświadczeniowego procesu sztuki fotograficznej”. R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny*, [w:] tegoż, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Atlas Sztuki, Warszawa–Łódź 2016, rozdział 11, s. 294. (Por. P. Maynard, *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography*, Cornell University Press, Ithaca 1997).

² R. Shusterman, *Fotografia jako proces performatywny*, s. 294.

istnieje, tu uzus sankcjonuje synonimiczność w zakresie rozumienia pojęć oznaczających *obraz* (materialny przedmiot) wizualnie przedstawiający dany (sfotografowany) obiekt. Jednak pojęcia *fotografia/zdjęcie* nie są semantycznie tożsame, główna różnica istnieje poprzez obecność oczywistej wiedzy o „technologii” wytworzenia tego *obrazu* – technologii fotograficznej. *Fotografia* – w polu semantycznym tego pojęcia pojawia się także drugie znaczenie, jako rodzaj technologii wytwarzania *obrazów* przy wykorzystaniu światła w zróżnicowany sposób odbitego od szczegółów fotografowanego obiektu. Zauważyć tu należy specyficzną cechę tej technologii wytwarzania *obrazów*, dość często pomniejszaną, czy wręcz pomijaną. Podnosi tę kwestię Edouard Pontremoli, przytaczając retoryczne pytanie zadane przez Jean-Alphonse’a Keima: „Czyż jednak klasyczna definicja fotografii nie stwierdza, że »jest to w istocie taki obraz świata, który otrzymuje się w warunkach braku bezpośredniego działania człowieka?«”³. Pojęcie *fotografia* rozumiane jest także, zwłaszcza w obszarze kulturoznawczym, jako komunikacyjne medium, tu obecne są zróżnicowania znaczeniowe związane z tą kategorią. Zróżnicowania wynikające z rodzajów i gatunków, a zwłaszcza z historycznie zmiennych wielorakich funkcji, w jakie fotografia była i jest uwikłana w kulturze. W tych zakresach znaczeń pojęcie to jest już rozłączne z pojęciem *zdjęcie* i, co oczywiste, nie może być nim zastąpione. Nadmienić należy, że wysokospecjalistyczne użycie języka w tym zakresie jest bardziej złożone i generowane znaczenia są często zrozumiałe tylko dla danych grup zawodowych czy środowisk. Dość wspomnieć *fotogram*⁴ (ekwiwalent pojęcia *zdjęcie artystyczne*) czy *fotografika*⁵ (stosowanie technologii *fotografii* do wytwarzania *obrazów fotograficznych* o funkcji *zdjęć artystycznych* – „światłografika”, przez analogię do *grafika* – dyscypliny sztuk plastycznych; pojęcie *fotografika* traktowano jako „dziedzinę plastyki”⁶). W początkach polskiego

3 E. Pontremoli, *Fotogeniczność*, [w:] tegoż, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 143; J.A. Keim, *Histoire de la Photographie*, Presses Universitaires de France, Paryż 1970.

4 Fotogram – „obraz fotograficzny”, fotografia o walorach artystycznych, por. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, t. 1, s. 937.

5 Nazwa użyta w 1927 r. po raz pierwszy przez J. Bułhaka w referacie *Emancypacja fotografii artystycznej w Polsce*, „Fotograf Polski” 1927, nr 10, s. 202; za: M. Szymanowicz, *W kręgu fotografii piktorialnej. O teoretycznym aspekcie twórczości Jana Bułhaka*, [w:] *Jan Bułhak (1876–1950) fotografik*, red. katalogu Z. Jurkowlaniec, współpr. red. D. Jackiewicz, A. Masłowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.

6 Zob. J. Bułhak, *Fotografia jako wyzwacz sztuki potencjalnego*, „Świat Fotografii” 1949, nr 11, s. 3–5.

piktorializmu, *fotogram* „wspierany” był w jego związkach z „artystycznością” przymiotnikiem *artystyczny*! Henryk Mikolasch pisał:

Fotogramem artystycznym nazywam obraz, wykonany za pomocą fotografii, w którym twórca, zachowując ogólne reguły w kompozycji całości z uwzględnieniem roli, jaka przypada liniom, przedmiotowi głównemu, światłocieniowi, perspektywie i wartości tonów i barw, wzajemnie z sobą zestrojonym, odtworzył wrażenie, które skłoniło go do zdjęcia danego motywu, a odtworzył je tak, że obraz fotograficzny wywołuje na widzu wrażenie, jakie twórca wywołać zamierzał. Tak więc, celem fotogramu jest stworzenie obrazu artystycznego – zawierającego miejsce dla wartości przede wszystkim estetycznych⁷.

Z innej strony – np. fizyki, „w procesie powstawania *fotografii* podmiotem jest zapisujące obraz, dla ludzkiej percepcji, »promieniowanie elektromagnetyczne w zakresie widzialnym« a więc światło widzialne⁸, przecież »światło niewidzialne« nie istnieje!”⁹.

Tak, światło jest zawsze „czymś” widzialnym i stanowi to fakt oczywisty, ale ten paradoksalny aforyzm „o braku niewidzialnego światła” nie stał się głównym powodem odniesień do fizyczności światła w różnych definicjach i opisach fotografii.

Odwołanie do „istnienia” i „pośredniczenia” światła w procesach fotograficznych, stanowi w tych definicjach wręcz niezmienny aksjomat. Przywoływanie greckiego źródłosłowu (pomimo różnic ortograficznych – tu widocznych w cytatach) jest stałym elementem tekstów publikowanych w różnych

7 H. Mikolasch, *Pogawędka o kompozycji w krajobrazie*, „Wiadomości Fotograficzne” 1905, nr 4, s. 56. Cyt. za: M. Szymanowicz, *O kontekstach utrwalania! polskich terytoriów*, [w:] M. Michałowska, M. Szymanowicz (red.), *Procesy, sedimentacje, topografie – o polskim dokumencie fotograficznym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.

8 Według definicji J. Herschela fotografia (gr. φως, phōs, D. phōtós – światło; gráphō – piszę, graphein – rysować, pisać; rysowanie za pomocą światła) to zbiór wielu różnych technik, których celem jest zarejestrowanie trwałego, pojedynczego obrazu za pomocą światła. J. Herschel w 1839 r. wprowadził termin fotografia jako określenie procesu opracowanego przez W.F. Talbota. Faktycznie, to właśnie Talbot był także odkrywcą metody negatywowo-pozytywowej, procesu w całości spopularyzowanego po publikacji jego pracy: *The Pencil of Nature*, Londyn 1844. Jednak nazwy: *negatyw* i *pozytyw* wprowadził do fotografii Herschel, por. np. https://pl.wikipedia.org/wiki/John_Herschel [dostęp: 20.04.2017].

9 Szerzej w: S. Czyżewski, *Spektakularność fotografii*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2017, nr 23, s. 126–156, wersja online: https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs23/Dyskurs23_StefanCzyzewski.pdf [dostęp: 20.04.2017].

kontekstach historycznych, perspektywach analitycznych, jak również obszarach językowych, np.

The word photography comes from the Greek φωτος (photos) and γραφειν (graphein), meaning to write with light. From its invention in the early 1800s to the beginning of the twenty-first century, photography referred to a photo-chemically based system of analog and indexical still image production that resulted in an optical reproduction of the space in front of the lens¹⁰.

Pontremoli w przywołanym wcześniej tekście (patrz przypis nr 3) opublikowanym w roku 1996¹¹, kilkakrotnie, w różnych kontekstach, wraca do kwestii światła...

„Co znamienne, po wynalezieniu fotografii porównywano ją z genialnymi dziełami promienia słonecznego. Rysunek fotogeniczny” – mimowolny wytwór promieni – nie stanowi właściwie grafiki, zarysu czegoś, lecz jest efektem powinowactwa, działania magii lub fizycznego oddziaływania światła wypełniającego w naszym naturalnym środowisku. Jeśli uznano, że trzeba fotografię potraktować jako rycinę, inskrypcję, to dlatego, iż widziano coś, co przypominało obraz narysowany¹²

oraz nieco dalej: „Światu i jego mechanicznym obrazom weszło bowiem w zwyczaj wzajemne zastępowanie się na naszych oczach”¹³. Atencja, z jaką Pontremoli przywołuje „kwestie światła”, ma iście fenomenologiczny charakter, który nie wchodzi w logiczny konflikt z treścią paradoksalnie brzmiących odwołań do obiektywizmu naukowego obrazu świata w czasach powstania fotografii.

Fotografowanie – jeden z wielu wynalazków dziewiętnastego stulecia – nie miało w sobie niczego, co mogłoby szokować. Wspólnota uczonych była na ten wynalazek przygotowana. Alexander von Humboldt, który udał się do

¹⁰ J.-Ch. Horak, *Photography*, [w:] *The International Encyclopedia of Communication*, Blackwell Publishing Ltd Oxford, UKICAE, 2008. Cytowany tekst za: https://www.academia.edu/1572770/Photography_-_Encyclopedia?email_work_card=view-paper, s. 1 [dostęp: 20.06.2020].

¹¹ E. Pontremoli, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Editions Milon, Grenoble 1996. Wydanie w jęz. polskim: *Nadmiar widzialnego...* Informacja o pierwszym oryginalnym wydaniu widnieje na s. 215 wydania polskiego.

¹² E. Pontremoli, *Fotogeniczność*, s. 143.

¹³ Tamże, s. 145.

Paryża, żeby zasięgnąć informacji na temat zaawansowania pewnych badań z pogranicza optyki i chemii, zaobserwował tam coś nowego, co go jednak bynajmniej nie zaskoczyło, bo z naukowego punktu widzenia ów przedmiot obserwacji był zwyczajny¹⁴

– napisał Pontremoli we wstępie do książki.

Tak więc światło... Jest ono konieczne nie tylko do wytwarzania fotografii, ale także do oglądania zdjęć. Dodać trzeba, że jest ono również niezbędne do zdobywania i powielania obrazów rzeczywistości, niezbędne do wiedzy o świecie.

Zacytowane na początku tego rozdziału twierdzenie Shustermana, „że należy rozróżnić między fotografią a zdjęciem”, twierdzenie, które mimo uzasadnienia autora prowokuje do poszukiwania dla całości przytoczonego cytatu podstawy takiego przesłania, choćby nawet lakonicznie sformułowanej. Stosunkowo łatwo odnajdujemy jej kwintesencję – jednak w wręcz aforystycznej formie – „fotografia to coś więcej niż zdjęcie”. Kwintesencja ta wymaga szerszego uzasadnienia. Uruchamia bowiem konieczność odpowiedzi na proste pytanie – jak rozumieć sformułowanie „coś więcej”? W tym miejscu powstaje problem, w rozwiązaniu którego pomocnym wydaje się – już w powyższych rozważaniach stosowane – pojęcie *obraz*. Wówczas cytowany powyżej „aforyzm” – „fotografia to coś więcej niż zdjęcie” uzyska wsparcie w treści innej, stworzonej z potrzeby jego zrozumienia, sentencji: „Fotografia – to zdjęcie, (?), Nie!, to OBRAZ!”.

Tu naturalna, choć skrótowo przeprowadzona – w tym miejscu konieczna – dygresja uzasadniająca brak uwzględnienia aspektów językowych stosowanych pojęć. Szeroka perspektywa byłaby merytorycznie rozłączną z obszarem tematycznym niniejszego tekstu, spowodowałaby bowiem konieczność przeprowadzenia skrupulatnego studium z zakresu semantyki języka i etymologii. Skrótowo jednak, wypada zwrócić uwagę na następującą kwestię – przecież *zdjęcie* to derywat adwerbalny czasownika *zdejmować*... i powstaje nowy problem, którego nie można skwitować paradoksalnie brzmiącą konkluzją – *zdejmować*, co? Stosowanie pojęcia na obszarze fotografii przywodzi prostą, choć również paradoksalną odpowiedź: *zdejmować obraz*, bowiem *fotografowanie to zdejmowanie obrazu*! Tak, zdejmowanie obrazu rysowanego przez światło, metafora znana od początku fotografii – to wyżej wspomniany „ołówek natury” Talbota. Nawiasem mówiąc, to już w XIX wieku pojęcie *zdejmowanie* stosowano obok/zamiast

14 E. Pontremoli, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Nadmiar widzialnego...*, s. 10.

fotografowanie, ale również zamiast (!), malowanie i rysowanie. „42. daw. zdejmować, zdjęć portret (*malować*); Goethe [...] prosił Mickiewicza, żeby mu pozwolił kazać zdjęć jego portret. *Słow. Listy II*, 29. 43. daw. zdejmować, zdjęć rysunek (*rysować*)”¹⁵.

Obraz – to pojęcie rozumiemy szeroko i trudno jest przedstawić jego niezwykle złożoną różnorodność znaczeń, jakie są z nim kojarzone. Zauważyć trzeba, że komplikacja ta wzmacnia się z uwagi na uwarunkowania chronologiczne i związane z tym fluktuacje znaczeń i sensów, w które wnikła jej historia. Uzus językowego utożsamienia zarówno słowa *fotografia* (jako przedmiot), jak i *zdjęcie* (jako odbitka) z *obrazem* utrzymuje jednak te pojęcia jako względnie dalekie od synonimicznej jednoznaczności. *Obraz* jest kategorią niezwykle szeroką, z pewnością pozafotograficzną, a równocześnie fotografia, co paradoksalne, wykorzystuje, często z sukcesem, wiele jej kulturowych aspektów.

Być nowym jest cechą świata,
który stał się obrazem.

Martin Heidegger¹⁶

Takie przywołanie przez filozofa kategorii obrazu wydaje się szczególne, nie tylko poprzez kontekst, w którym zostało użyte. Polega na zwróceniu uwagi na określenie, które w cywilizacji i kulturze istnieje od samych jej początków, jednak jego pole semantyczne nie było i w dalszym ciągu nie jest to samo, takie samo i tak samo rozumiane, podlegając różnego rodzaju przeobrażeniom i zmianom szerokości stosowanego zakresu.

Stosunkowo częste odczytanie sensu sformułowania Heideggera konstruowane jest w uwzględnieniu rozważań zawartych w pierwszym i najbardziej znanym tekście filozofa. *Bycie i czas*¹⁷, to dzieło poświęcone zagadnieniu bytu analizowanego w perspektywie egzystencjalizmu fenomenologicznego. Jest to tekst o charakterze ogólnofilozoficznym sankcjonujący pozycję autora jako

¹⁵ Hasło: *zdejmować, zdjęć*, [w:] S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego R-Ż*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 810.

¹⁶ M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, przeł. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 145.

¹⁷ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, tekst opublikowany w 1927 roku. I wydanie w jęz. polskim: *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.

jednego z najwybitniejszych filozofów XX wieku. Inne teksty Heideggera, skonstruowane w wyselekcjonowanych przez niego perspektywach tematycznych, jak np. wspomniany *Czas światooobrazu*, są często przywoływane i odniesienia do nich funkcjonują także współcześnie. Janusz Musiał, pisząc o fotografii, akcentuje m.in. tezę o „zanikaniu świata złożonego z przedmiotów” wchodzących ze sobą i człowiekiem w różne relacje na rzecz „powstawania świata złożonego z obrazów przedmiotów”¹⁸.

Zwiększanie roli obrazów w kulturze było dostrzegane już w początkach XX wieku (tu należy wspomnieć Aby’ego Warburga¹⁹), od względnego usamodzielnienia się fotografii jako medium. Jednak jej znaczenie jako problemu kulturoznawczego narastało, zwłaszcza po II wojnie światowej. W końcu lat 70., Roland Barthes napisał:

Ktoś powiedział mi nie bez racji o klientach w kawiarni: „Proszę spojrzeć, jacy są przygaszeni, dzisiaj obrazy są żywsze niż ludzie”. Jedną z cech naszego świata jest być może to odwrócenie: żyjemy według uogólnionych wyobrażeń. Spójrzcie na Stany Zjednoczone: tam wszystko przekształca się w obraz, tylko obrazy istnieją, tylko obrazy się wytwarza i konsumuje²⁰.

Fenomenologiczny namysł nad kulturą XX wieku, coraz bardziej zdominowaną, by nie powiedzieć zawłaszczaną przez obrazy, był i jest ciągle obecny. W połowie lat 90. Pontremoli usytuował w tej perspektywie swoją pracę²¹. Choć Heidegger wspomniany jest tam tylko raz pośród innych filozofów, to łatwo w tekście odnaleźć „nawiązanie” do idei *światooobrazu*:

Dzisiejszą nowością jest to, iż ikoniczny ocean, w którym się pogrążamy, nie chce już uchodzić za substytut, zdolny do wywiedzenia w pole, do sprowokowania albo do nauczania czegoś, lecz za samo miejsce naszego życia. Mieszkamy w obrazach świata, które stały się światem obrazów²².

18 J. Musiał, *Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – media – autor*, Katowice 2008, s. 56 [praca doktorska napisana w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach pod kierunkiem prof. A. Gwoźdźcia].

19 Od 1905 r. pracował nad *Atlasem obrazów. Mnemosyne – swym opus magnum*, por. s. 147, przypis 34.

20 R. Barthes, *Fotografia oswojona*, [w:] tegoż, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 209. [Pierwsze wydanie oryginału w 1979]

21 E. Pontremoli, *L'excès du visible...* (por. przypis 11).

22 E. Pontremoli, *Fotogeniczność*, s. 145.

Swego rodzaju „kontynuacja” prowadzona jest już w szerszej perspektywie, której – w takim zakresie – nie mógł uwzględnić Heidegger, mianowicie w perspektywie uwzględniającej rozmiar kulturowego znaczenia fotografii. Tu na ten temat krótka dygresja – obecnie fotografować może każdy i czymkolwiek, od spektakularnych lustrzanek, po telefony komórkowe, świat jest „pod zalewem” fotografii.

[...] tyle zdjęć, ile powstało w całym XIX w., obecnie produkuje się... co 2 minuty. Na całym świecie fotografuje już ponad 2,5 mld ludzi, a 10% zdjęć, które powstały w historii ludzkości, zarejestrowanych zostało... w ostatnim roku!²³

Medialny charakter tego rodzaju informacji i „atrakcja liczb” w tych statystykach często przysłania wiarygodność źródeł, z jakich pochodzą... Jednak dość często są przytaczane²⁴. Nadmienić należy, że obiektywne naukowo badania masowego zastosowania fotografii nie są wykonywane. Powszechna wręcz dostępność technologii fotograficznych, na skutek ich automatyzacji i uproszczenia procedur, wraz z relatywnym obniżeniem wszelkich kosztów wykonywania zdjęć przyczyniają się do coraz szerszego społecznego oddziaływania medium.

Szczyt wciąż rosnącej popularności fotografii analogowej przypadł na rok 2000, w którym wykonano szacunkowo 85 mld papierowych zdjęć, co daje liczbę ok. 2,5 tys. pstryknięć na sekundę²⁵.

Cóż, ...*być współczesnym jest cechą świata, który stał się fotografią*... O funkcjach fotografii więcej w dalszej części niniejszego tekstu. W tym miejscu powróćmy jeszcze do fenomenu obrazu, dla którego nowy kontekst, inny niż dominował w XIX wieku, dostrzeżony został w pierwszych dekadach wieku dwudziestego.

Według Heideggera „światoobraz” to obraz i przedstawienie jednocześnie. To, co uniemożliwia oddzielenie języka w żywiole bycia od negatywnie pojętego przedstawienia i przywrócenie uzmysłowieniu właściwej funkcji przedstawiania, to istota techniki zawarta w utrwalonym zestawie informacji, która od razu służy działaniu (mediacji)²⁶.

23 Już w 2014 r. skalę tego zjawiska tak przedstawiano na: <http://numanuma.pl/foto-rewolucja.html> [dostęp: 10.11.2014].

24 Więcej w: S. Czyżewski, *Dewaluacja fotografii w epoce cyfrowej*, [w:] *Prace Naukowe. Fotografia. Edukacja Plastyczna IX*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2014, s. 22–23.

25 <http://numanuma.pl/foto-rewolucja.html> [dostęp: 10.11.2014].

26 A. Doda-Wyszyńska, *Pułapki przedstawienia. Filozofia przez pryzmat praktyk montażu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych, Uniwersytet Adama Mickiewicza,

Świat jako obraz, czy też może inaczej – obraz świata jako wiedza o nim... (?) Trudno jednoznacznie rozumieć konstatację sformułowaną przez Heideggera, który rzekomo głosił ogólną opinię, iż: „filozofia bliższa jest poezji niż nauce i dlatego zasady logiki nie są dla niej najwyższą instancją”²⁷. Istotnie, potrzebna jest inna perspektywa rozumienia języka, by pojąć sens sformułowania: „świat, który stał się obrazem”. Czy hermeneutyka wykorzystująca kategorię metafory byłaby tu właściwa i skuteczna? Zastanawiając się nad tym dylematem, jednego możemy być pewni, że *status quo* określone przez Heideggera powstawało poprzez aktywność (także intelektualną) człowieka i funkcjonuje w jego sposobie rozumienia percepowanej przez niego rzeczywistości. Heidegger w swoim odczycie *Czas światooobrazu* wygłoszonym w 1938 roku podejmował kwestie o fundamentalnym znaczeniu: nauki nowożytnej, nowoczesnych przejawów rozwoju techniki, zmian w funkcjonowaniu sztuki oraz zmian w systemie religii. We wszystkich tych przemianach podmiotem jest ich sprawca – człowiek. Autor akcentuje to stwierdzenie konkluzją: „Nic dziwnego, że humanizm dopiero tam wypływa na wierzch, gdzie świat staje się obrazem”. I kontynuuje: „Skoro tylko świat staje się obrazem, pozycję człowieka pojmuje się jako światopogląd”²⁸.

Problemy analizowane w *Czasie światooobrazu* Heidegger rozwinął, poszerzając ich kontekst cywilizacyjny w późniejszym o jedenaście lat, z roku 1949, tekście: *Pytania o technikę*²⁹. Jest on powszechnie znany i wielokrotnie komentowany, np.:

Dla Heideggera to technika właśnie, obok nauki, które przyczyniają się do „odbóstwiania” świata, jawi się jako najważniejsza cecha współczesności, a ściślej nowożytności. Kompleks techniczno-technologiczny, który wyznacza ramy współczesności, traktowany jest bardzo często jako zagrożenie dla współczesnej kultury. Rozwój tego kompleksu prowadzi do niekontrolowanej jego hipertrofii i tak daleko posuniętego usamodzielnienia, iż wymyka się on spod kontroli swego twórcy – człowieka. Dla wielu humanistów tak oto spełnia się apokalipsa; coś co miało służyć człowiekowi, obraca się przeciwko niemu,

Poznań 2016, s. 212; wersja online: https://www.academia.edu/31459635/Pu%C5%82apki_przedstawienia._Traps_of_Presentation?email_work_card=reading-history [dostęp: 26.05.2020].

²⁷ Opinia przywoływana jeszcze za życia Heideggera. W Polsce w latach 60. przytoczył ją m.in. Z. Cackowski w: *Główne zagadnienia i kierunki filozofii*, wyd. III, Książka i Wiedza, Warszawa 1969, s. 24.

²⁸ M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, s. 146.

²⁹ Wykład w pierwszej wersji wygłoszony w 1949 roku w Bremie. Wyd. polskie: M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, przeł. K. Wolicki, [w:] *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 224–255.

powodując nieobliczalną destrukcję antroposfery przejawiającą się w procesie stałego regresu wartości humanistycznych³⁰.

To szeroka strefa zagadnień w filozofii Heideggera, zagadnień ciągle obecnych w jego dorobku. W 1959 roku w tekście *W drodze do języka* ostrzegał o możliwych przeobrażeniach człowieka stającego się „dostosowanym do maszyn monstrum”³¹ jako skutku panowania nad techniką, jako rezultatu oddalenia się od swej istoty. Dzieło *Pytania o technikę* stało się powszechnie znane w wersji z 1953 roku, opublikowanej po monachijskim sympozjum „Sztuka w epoce techniki”. Filozof mówi tam o sztuce i technice w jednym kontekście, kontekście ludzkiej kreatywności zmierzającej do odkrycia prawdy *bycia*. Dokonał swego rodzaju zrównania tych dwu dziedzin, rozdzielanych w dotychczasowej historii refleksji nad kulturą.

Heidegger nie jest osamotniony w takim sposobie postrzegania cywilizacyjnej rzeczywistości. Nieco później, w referacie *Tendencja do abstrakcji we współczesnej sztuce i nauce*, wygłoszonym w 1969 roku w Salzburgu, Werner Heisenberg konstatował:

W naszym stuleciu dwukrotnie dokonało się ogromne rozszerzenie fizyki: kiedy teoria względności zrewidowała strukturę czasoprzestrzenną i kiedy teoria kwantów sformułowała prawa miarodajne dla fizyki atomu. W obu

30 K. Rembowska, *Technika a kultura, wypowiedź krytyczna*, <http://www.sse.geo.uni.lodz.pl/uploads/space6/rembowska.pdf> [dostęp: 5.04.2020] lub „Space – Society – Economy” 2002, nr 6, *Formation of the Information Society in the Regions of Uniting Europe*, s. 99, <http://www.sse.geo.uni.lodz.pl/index.php?page=zeszyt-6> [dostęp: 5.04.2020]. Por. *Pytanie o technikę* – część hasła *Budować, mieszkać, myśleć*, [w:] *Leksykon dzieł filozoficznych*, (na podstawie: D. Huisman, *Dictionnaire des mille œuvres clés de la philosophie*, Editions Nathan, Paris 1993), red. J. Kiełbasa, przeł. L. i J. Kiełbasowie, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 18.

31 Wydanie polskie: M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 171.

„*W drodze do języka*, opublikowany w 1959 roku zbiór rozpraw z lat pięćdziesiątych niemieckiego filozofa M. Heideggera (1889–1976), to jedno z podstawowych współczesnych dzieł dotyczących refleksji nad istotą języka. Heidegger rozważa go jako miejsce doświadczenia bytu. Język nie jest przykładany »z zewnątrz« do rzeczywistości, nie stanowi środka technicznego do jej opanowania, lecz ją ewokuje (»nie będzie rzeczy, gdzie brakuje słowa«, cytuje autor wiersz S. Georgego). Te rozważania nad istotą języka nie są metajęzykowe, lecz sięgają do żywego doświadczenia poezji – do utworów Hölderlina, Trakla, Georgego. Nie można rozpoznać tej istoty z zewnątrz, lecz dopiero zanurzając się w czystą postać języka, jaką zdaniem Heideggera stanowi poezja. Nie tam język jest sobą, gdzie przekazuje informację, lecz tam, gdzie to on mówi, a nie człowiek, gdzie stanowi »tajemnicę« i »domostwo bycia«”, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/145673/w-drodze-do-jezyka> [dostęp: 6.07.2020].

wypadkach nowo powstała fizyka była o wiele bardziej niepoglądowa i w tym sensie bardziej abstrakcyjna niż dawniejsza³².

Czy można powiedzieć, że współcześnie obrazowanie jest również bardziej niepoglądowe i bardziej abstrakcyjne³³? Wątek ten jeszcze powróci w niniejszych rozważaniach, w tym miejscu zostaje zawieszony odpowiedzią twierdzącą. Tak, współczesne obrazowanie, co brzmi paradoksalnie, zwłaszcza fotograficzne, jest niezrozumiałe, ponieważ zatraciło „przezroczystość indeksalnej ikonizacji”!

Inaczej wyglądały te kwestie w latach międzywojennych XX wieku, wsparciem tej tezy jest wskazanie najważniejszej przyczyny – przecież to działo się sto lat temu! Tak, tylko sto lat temu... Dlatego nie sposób tu nie wspomnieć spektakularnego dzieła, jakim jest *Atlas obrazów Mnemosyne* Aby’ego Warburga, dzieła będącego „ikonizującym zsumowaniem” historii kultury i cywilizacji, które składa się z siedemdziesięciu dziewięciu tablic (plansz) zawierających: „zestawienie pokrewnych sobie obrazów – nie tylko dzieł sztuki z różnych epok, lecz także zdjęć prasowych, reklam, znaczków pocztowych, popularnych grafik oraz stron traktatów naukowych i astrologicznych”³⁴.

Pojmowanie przez Heideggera świata, który stał się obrazem, postrzegane bywa jako jego własny, indywidualny konstrukt. Należy jednak nadmienić o szerszym zjawisku pierwszej połowy XX wieku, mającym miejsce na obszarze filozofii poznania. Nie sposób tu nie wspomnieć na przykład koncepcji przedstawionej przez Kazimierza Ajdukiewicza, który jeszcze przed II wojną światową sformułował do dziś istniejącą teorię epistemologiczną³⁵, określaną jako konwencjonalizm radykalny. Głosi ona,

że znaczenie wyrażen jest wyznaczone przez tzw. reguły sensu (aksjomatyczne, dedukcyjne i empiryczne), a obraz świata jest wyznaczony przez aparaturę pojęciową, tj. zbiór znaczeń wyrażen danego języka, spełniającego pewne

32 W. Heisenberg, *Ponad granicami*, przeł. K. Wolicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 242.

33 Szerzej na ten temat w tekście: S. Czyżewski, *Powiększanie w „Powiększeniu” jako doświadczanie granicy poznania świata poprzez jego obraz*, [w:] *Prace Naukowe. Fotografia. Edukacja Plastyczna XI*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2016, s. 9–56; wersja online: http://bu.ujd.edu.pl/wydawnictwo/edukacja_plastyczna_11.pdf [dostęp: 20.03.2021].

34 W. Bałus, notatka – 4 strona okładki, [w:] A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Wydawnictwo Narodowe Centrum Kultury Fundacja SPLOT, Warszawa 2016.

35 *Leksykon dzieł filozoficznych*, s. 103–104.

dodatkowe warunki formalne, mianowicie zamkniętość i spójność. Znaczy to, że w razie konfliktu wiedzy i faktów można go rozwiązać, zmieniając język³⁶.

To założenie, obok koncepcji, że wiedzę o rzeczywistości świadomość gromadzi w formach konstrukcji językowych, zawierały pisma polskiego filozofa³⁷. Głównie chodzi o teksty z lat 1931–1935 – *Język i znaczenie*, *Obraz świata i aparatura pojęciowa*³⁸, *Naukowa perspektywa świata*, publikowane w niemieckim czasopiśmie „Erkenntnis”. „Została w nich sformułowana teza skrajnego konwencjonalizmu, głosząca możliwość wielości naukowych obrazów świata wyznaczanych przez wielość skonstruowanych, wzajemnie nieprzekładalnych aparatów pojęciowych”³⁹.

Łatwo dostrzec obecną w teorii Ajdukiewicza zależność obrazu świata, w znaczeniu wiedzy o rzeczywistości, od form językowej świadomości człowieka. Zależność ta była wielokrotnie problematyzowana w filozofii. Zacytowana powyżej konkluzja, „że w razie konfliktu wiedzy i faktów można go rozwiązać, zmieniając język”,

sytuuje Ajdukiewicza w szeroko pojętej tradycji racjonalistycznej zapoczątkowanej recepcją *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza⁴⁰, tekstu który otworzył pole dla nowożytnej filozofii nauki. „Z żądania Descartes’a, aby za prawdziwe uznać tylko to, co jasne i wyraźne, wynika, że prawdziwe może być tylko to, co daje się ująć logicznie i racjonalnie. Tak więc jedynym gwarantem staje się działalność rozumu”⁴¹.

Możemy dodać, że owo „logiczne i racjonalne ujmowanie” wykorzystuje konstrukcje językowe.

36 Tamże, s. 104.

37 K. Ajdukiewicz ogłosił swoje teksty w języku niemieckim w 1934 roku. Wyd. polskie: K. Ajdukiewicz, *Język i poznanie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960 (t. 1), 1964 (t. 2).

38 Jak podaje EP PWN: „Gdyby nie wybuch II wojny światowej, ogromny wpływ na rozwój badań filozoficznych wywarłyby z pewnością 2 prace Ajdukiewicza: *Sprache und Sinn* oraz *Das Weltbild und die Begriffsapparatur* – obie opublikowane w 1934 w »Erkenntnis«, czasopiśmie Koła Wiedeńskiego, czołowej wówczas formacji filozoficznej”, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Ajdukiewicz-Kazimierz;3866615.html> [dostęp: 15.04.2021].

39 D. Folscheid, *Filozoficzny wiek XX*, [w:] tegoż, *Wielkie daty filozofii nowożytnej i współczesnej*, przeł. J. Niecikowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 152.

40 Tekst wydany anonimowo w 1637 roku jako wstęp do większej serii pism filozofa. Patrz wydanie polskie: *Rozprawa o metodzie*, przeł. T. Boy-Żeleński, (t. 1) Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980; (t. 2) Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

41 P. Kunzmann, F.-P. Burkard, F. Wiedmann, *Atlas filozofii*, przeł. B.A. Markiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 107.

Prawie wiek później Immanuel Kant, poszukując całkowicie prawdziwych sądów, które niosłyby wiedzę o świecie, stworzył teorię bazującą na tak zwanych sędach syntetycznych *a priori*. Znalazł je – jak Spinoza – w arytmetyce oraz geometrii, konkludując, że dotyczą one dwóch nieredukowalnych składników naszych wrażeń: czasu oraz przestrzeni. Skomplikowany system teorii poznania, jaki wniósł Kant do filozofii, trudny jest do kilkunastu zreferowania⁴². Przybliżeniem może być następujący cytat:

Możemy tedy przypuszczać, że pierwotną funkcją podmiotu postrzegającego i poznającego jest stworzyć z wielorakich impresji zmysłowych jeden powiązany wewnętrznie wszechświat. To przypuszczenie zostanie potwierdzone, a natura i warunki aktywności syntetyzującej i jednoczącej zostaną ujęte bardziej kompletnie, gdy zbadamy operacje *poznawcze* [...].

To właśnie operacje nadają znaczenie przestrzennoczasowej treści doświadczenia. Nasze postrzeżenia zmysłowe byłyby pozbawione sensu, gdyby nie zostały dalej przerobione. Z drugiej strony, bez treści postrzeżeń umysł nie miałby przedmiotu myśli i nie byłoby *poznania*⁴³.

Konkluzją zaś mogłaby być słynna idea filozofa z Królewca: „Myśli bez treści naocznej są puste, dane naoczne bez pojęć – ślepe”⁴⁴. Konkluzja ta brzmi jak aforyzm, jednak nie powinno się tak jej traktować. Ma ona nieredukowalne, pod żadnym względem, znaczenie. Stwierdza komplementarność myślenia i widzenia w ludzkim poznaniu świata! Sankcjonuje jednolitość językowych i wizualnych składników wiedzy o rzeczywistości. Równouprawnia obraz wraz z jego percepcją, względem języka, które łącznie stanowią narzędzia poznania świata. Należy nadmienić, że język stanowi podstawę dla istnienia świadomości, ukonstytuowanej w formach konstrukcji językowych. Nie dla wszystkich badaczy jest to fakt bezdyskusyjny. Ernst Pöppel na przykład, rezultatami badań empirycznych udowadnia istnienie świadomości „obrazowej”, bez form językowych⁴⁵.

42 Patrz: O. Höffe, *Immanuel Kant*, przeł. M.A. Kaniowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994. Por. T. Kroński, *Kant*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1966.

43 B.A.G. Fuller [Benjamin Apthorp Gould Fuller], *Historia filozofii*, t. II, *Filozofia nowożytna*, przeł. C. Znamierowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 227.

44 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. I, przeł. R. Ingarden, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957, s. 139. Fuller podaje nieco inną wersję: „Myśli bez treści są puste, intuicje [percepcje] bez pojęć ślepe”, B.A.G. Fuller, *Historia filozofii*, s. 227. Szerzej omawiam ten problem w artykule *Powiększanie w „Powiększeniu”...*, s. 13–14.

45 E. Pöppel, *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*, przeł. A.D. Tauszyńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989. Tam rozdz. 17. *Czy świadomość jest zależna od mowy?*

Badania te dotyczą jednak tylko przypadków klinicznych i choć interesujące, nie mogą być podstawą wniosków ogólnych i nie są także dla autora, choć konkluduje: „Mówimy o »świadomości« tylko wówczas, kiedy to, co pod tym pojęciem rozumiemy, może być przekazywane innym. Sposobem przekazywania jest zwykle mowa, ale może temu służyć także coś odmiennego, na przykład gesty”⁴⁶.

Ogólnie jednak dominuje przekonanie, „że świat jest dostępny człowiekowi za pośrednictwem języka, który stanowi immanentną właściwość człowieka”⁴⁷. W tej kwestii dalej posuwa się Heidegger, traktując język jako „dom bycia”. „Stąd ludzkie bycie ma zasadniczo językowy charakter”⁴⁸. Relacjonując dalej poglądy filozofa na język, Wendland stwierdza:

Co więcej, język okazuje się, z punktu widzenia Heideggera, w sposób nierozwalny związany z rzeczą, a nawet – jest swoistym prymarnym warunkiem bycia rzeczy. Słynny esej *Istota języka*, oparty na analizie wiersza Stefana Georgego pt. *Słowo*, stanowi najlepszą egzemplifikację tego stanowiska: „Nie będzie rzeczy gdzie brakuje słowa”⁴⁹.

Leopold Lewin, tłumacząc wiersz Georgego, użył frazy: „Nie ma tam rzeczy, gdzie paść musi słowo”⁵⁰. Faktycznie w obu frazach sformułowane jest twierdzenie o związku rzeczy z ich nazwami. Problemy te nie mają jedynie „teoretycznego charakteru”, bowiem dotyczą również praktyki tekstów kultury, także tych, które często tradycyjnie uznawane są za jednoznaczne – ikonicznych przekazów fotografii i dokumentalnego filmu. Jak starałem się już w jednej z moich wcześniejszych prac postawić problem współczesnego doświadczenia wizualnego: przedmioty i zjawiska, którym przyporządkowano odpowiednie nazwy i pojęcia, obecnie istnieją dlatego, że zostały sfotografowane⁵¹. Problem „przedmioty

⁴⁶ Tamże, s. 175.

⁴⁷ Por. na ten temat: M. Wendland, *Języki i mowa w filozofii Martina Heideggera*, rozdział IV, [w:] tegoż, *Konstruktywizm komunikacyjny*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011, s. 138. Autor przywołuje w tym kontekście postacie filozofów: Humboldta, Cassirera, Weisgerbera.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Cytat za: tamże (przypis nr 36); M. Heidegger, *W drodze do języka*, s. 117.

⁵⁰ S. George, *Słowo*, przeł. L. Lewin, [w:] *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 232. [Wiersz *Słowo* (Das Wort) pochodzi ze zbioru *Nowe królestwo* (Das Neue Reich) powstałego w 1928 r.].

⁵¹ Fragment motta do autorskiego tekstu: S. Czyżewski, *Film dokumentalny – kreacja rzeczywistości ekranowej*, [w:] D. Rode, M. Pieńkowski (red.), *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT, Łódź 2013, s. 234.

a ich nazwy” nie jest współczesny. Już Platon, w dialogu *Kratylos* skonstruował dyskusję na ten temat. Hermogenes relacjonuje Sokratesowi spór, jaki miał miejsce pomiędzy nim a Kratylosem o „związkach nazw z rzeczami”. Sokrates sporu nie rozstrzyga, toczy się długa dyskusja:

- 383 a Hermogenes. Kratylos twierdzi, Sokratesie, że prawidłowość nazwy każdego z bytów powstaje w sposób naturalny oraz że nie to jest nazwą, czym jacyś ludzie, ustaliwszy nazywać coś, nazwą, wymawiając ich własnej mowy częstkę,
b lecz, że ta sama pewna naturalna prawidłowość⁵² istnieje dla wszystkich, zarówno Hellenów jak i barbarzyńców
c Sokrates. [...] nie wiem, jak się ma prawda o tym. Gotów jednak jestem wspólnie z tobą oraz z Kratylosem jej szukać. [...]
Hermogenes. Ja już wielokrotnie, Sokratesie, dyskutowałem na ten temat nie tylko
d z nim, lecz i z wieloma innymi, i nie mogę wierzyć, by istniała inna prawidłowość nazw niż konwencja i zgoda. Wydaje mi się bowiem, że jeśli ktoś czemuś nadaje nazwę, to jest ona prawidłowa, a jeśli ktoś ją na inną zamieni, poprzedniej już nie nazywając, druga jest nie mniej prawidłowa niż pierwsza⁵³.

Czy faktycznie nie istnieje „inna prawidłowość nazw niż konwencja i zgoda”? Cóż, dylemat nie wydaje się rozwiązywalny, jak wynika ze sporu: nominalizm *versus* realizm pojęciowy. Rozwiązanie tego dylematu nie jest możliwe, także dlatego, że oprócz rzeczy i nazw rzeczy, powszechnie istniały i w dalszym ciągu istnieją obrazy rzeczy, obecnie nie tylko te fotograficzne. Problematyka ta, jak wspomniano, nie jest nowa, jednak w epoce ukształtowanej dominacji fotografii nabrała „nowej aktualności”.

Przedstawione powyżej stwierdzenie, że „język stanowi podstawę dla istnienia świadomości, ukonstytuowanej w formach konstrukcji językowych” prowokuje pytanie, czy język nie staje się nieprzezwyciężalną barierą, aby można było przekazać innym rezultaty wszelkich doświadczeń zmysłowych? Uświadamiamy sobie problem, jak „opisać/zapisać” doznania, jeśli brak jest

52 Przypis w przytoczonym cytacie [oryg. przypis ma nr 4] – *in extenso*: „W historii językoznawstwa znany jest spór o charakter znaków językowych, który sprowadzał się do opozycji: *phýsei* – *thései* (natura – konwencja). Cf. A. Heinz, *Dzieje językoznawstwa w zarysie*, Warszawa 1978, s. 45 ff. W *Kratylosie* używa się terminów: *phýsei*: *nómoi* (ξυνθήκη). Tezy o naturalnych związkach nazw z rzeczami będzie bronił w dialogu Kratylos (*phýsei*), tezy o konwencjonalności nazw będzie bronił Hermogenes (*vóμoι*). Platon, *Kratylos* (tytuł oryginału *Κρατύλος*), z języka greckiego przeł. i komentarzem opatrzył W. Stefański, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź NCMXC, s. 3.

53 Tamże, s. 3–4.

na obszarze form języka „nazw rzeczy”⁵⁴? Prawie dwa i pół tysiąca lat minęło od próby rozstrzygnięcia przez Sokratesa sporu Hermogenesa z Kratylosem, minęło i nic się nie zmieniło. Niemal równolegle do aktywności na tym polu Heideggera i Ajdukiewicza, w latach 20. XX wieku ciągle się tym zajmowano: „5.6 *Granice mego języka oznaczają granice mego świata*”, skonstatował w roku 1921 Ludwig Wittgenstein w słynnej tezie swego *Traktatu*...⁵⁵, dalej dodając:

5.61 Logika wypełnia świat; granice świata są też jej granicami.

[...]

Czego nie możemy pomyśleć, tego pomyśleć nie możemy; a więc nie możemy też powiedzieć, czego nie możemy pomyśleć.

5.62 Ta uwaga daje klucz do kwestii, jak dalece solipsyzm jest prawdą.

To bowiem, co solipsyzm *ma na myśli*, jest całkiem słuszne, tylko nie da się tego powiedzieć: to się widzi.

To, że świat jest *moim* światem, uwidacznia się w tym, że granice języka (jedyne języka, jaki rozumiem) oznaczają granice *mego* świata⁵⁶.

W latach 50., jakby jeszcze w duchu logicznych argumentów za koniecznością pozytywistycznego prymatu nauk empirycznych, Rudolf Carnap⁵⁷ sformułował swoją aforystyczną wersję tego problemu: „na świecie istnieje tyle rzeczy ile zmieści się ich w języku”⁵⁸. Trawestacja w duchu Warburga tej konstatacji

54 Odpowiedź wymagałaby znacznego objętościowo rozwinięcia – szczegóły por.: P.H. Lindsay, D.A. Norman, *Procesy przetwarzania informacji u człowieka. Wprowadzenie do psychologii*, red. I. Kurcz, przeł. A. Kowaliszyn, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984. Tam zwłaszcza rozdz. 10 *Język*.

55 L. Wittgenstein, *Teza 5.6*, [w:] *Tractatus Logico-Philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 64. Interesujący komentarz do oryginału „5.6 Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt” zamieszcza we wstępie tłumacz tekstu: „Słynną tezę 5.6 zachowaliśmy w utartym już w naszej literaturze filozoficznej przekładzie oddając »bedeuten« przez »oznaczają«. Jest to przekład trochę mylący, gdyż nie chodzi tu o oznaczanie w sensie stosunku semantycznego. »Bedeuten« znaczy bowiem w niemiecku także, że się komuś coś »daje do zrozumienia« (pośrednio, lecz stanowczo), i o to właśnie znaczenie chyba tu chodzi. Trafniejszym przekładem byłoby: »Granice mego języka w skazują granice mego świata«”. Patrz: B. Wolniewicz, *Wstęp. O Traktacie*, [w:] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, s. XXXIX.

56 L. Wittgenstein, *Teza 5.6*, s. 64.

57 R. Carnap – niemiecki filozof, logik i matematyk, jeden z głównych przedstawicieli neopozytywizmu.

58 R. Carnap, *Empiricism, Semantics and Ontology*, [w:] L. Linsky (red.), *Semantics and the Philosophy of Language*, Illinois University Press, Urbana 1952, s. 496. Cyt. wg: J. Trąbka, *Mózg a świadomość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 181.

brzmiałyby: „rzeczy i zjawiska w cywilizacji nie istnieją, jeśli nie mają swoich obrazów”. Współcześnie stan ten ciągle trwa:

[...] wśród językoznawców i filozofów popularny jest pogląd, zwany determinizmem językowym, według którego zmysłowy obraz świata jest dla człowieka o tyle zrozumiały i użyteczny, o ile potrafi on ponazywać elementy tego obrazu. To, co nie nazwane, nie ma praktycznego znaczenia w organizacji przyszłego działania⁵⁹.

Gdy jednak doznajemy wrażeń dostarczanych nam przez zmysły, ale nie możemy wrażeń tych „ponazywać”, to nawet jeśli się powtarzają i je rozpoznajemy, to nie potrafimy wygenerować informacji na ich temat. Czy to oznacza, że nie możemy, czy też nie potrafimy o nich myśleć? W „umyśle nie ma niczego, czego by pierwaj nie było w zmysłach, [...] przekaz płynący ze zmysłów jest niejasny i niewyraźny i że dopiero rozumowanie może go wyklarować”⁶⁰. „Rozumowanie” w takim ujęciu zakłada jako warunek *sine qua non* myślenie... „Cóż jednak, jeśli »pojęcia do myślenia« nie istnieją? Czy wówczas istnieje doświadczenie, jeśli tak, to czy istnieje też poznanie, jeśli jego rezultatów nie można ująć w formach języka?”⁶¹. A może należałoby rezultaty te próbować ująć w formie obrazów? Ta kwestia, jak wiele, do których nastąpiło odwołanie w niniejszym tekście, nie jest „czymś nowym”. Znana jest w kulturze Zachodu od dawna, w tym przypadku od czasów antycznych. Arystoteles rozważał ją na początku swojej *Metafizyki*:

1. Wszystkim ludziom wrodzone jest pragnienie poznania. Znakiem zaś tego jest przyjemność z wrażeń zmysłowych. Niezależnie bowiem od korzyści, jakie z nich wynikają, pragnie się ich dla nich samych. Odnosi się to szczególnie do wrażeń wzrokowych. Nie tylko bowiem, aby działać, ale i nic nie mając działać przedkładamy widzenie, żeby tak powiedzieć, nad wszystkim

„To accept the thing world means nothing more than to accept a certain form of language” – R. Carnap, 2. *Linguistic frameworks*, [w:] *Empiricism, Semantics, and Ontology*, „Revue Internationale de Philosophie” 4 (1950), s. 20–40. Reprinted in the Supplement to *Meaning and Necessity: A Study in Semantics and Modal Logic*, enlarged edition (University of Chicago Press, 1956). [Transcribed into hypertext by A. Chrucky, Sept. 19, 1997.] http://www.ditext.com/carnap/carnap.html#*b1 [dostęp: 19.07.2020].

59 J. Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Łódź 1998, s. 270.

60 R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 10.

61 O granicach poznania świata szerzej w tekście: S. Czyżewski, *Powiększanie w „Powiększeniu”...*, s. 15–17.

inne wrażenia. Przyczyna tego leży w tym, że ze wszystkich zmysłów wzrok odgrywa największą rolę w naszym poznaniu i odkrywa wiele różnic w tym, co postrzegane.

[...]

Doświadczenie u ludzi rodzi się z pamięci: wielokrotne zapamiętywanie tego samego przekształca się w końcu w jedno doświadczenie. I wydaje się nawet, że doświadczenie to coś takiego jak nauka i sztuka. Z tym jednak, że do nauki i sztuki dochodzi się u ludzi poprzez doświadczenie. Albowiem – „doświadczenie uczyniło sztukę, jak słusznie mówi Polos, a brak doświadczenia – przypadek”⁶².

W przytoczonych fragmentach Arystoteles przedstawia problem doświadczenia jako sumy zapamiętanych jakości zmysłowych, kładąc szczególny nacisk na usystematyzowany proces gromadzenia „wrażeń wzrokowych”, które są wspólną cechą nauki i sztuki, będących przeciwieństwem przypadku. Interesujące jest zestawienie tej opinii z koncepcją przedstawioną w jego *Poetyce*:

Skoro zatem poeta jest naśladowcą podobnie jak malarz i rzeźbiarz, jego naśladowcza twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzaju przedmiotów: albo rzeczywistości takiej jaką była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej)⁶³.

Autor przedstawia opinie na temat poezji i można zauważyć, że w doktrynie tej nie ma słowa „obraz”, ale również można dojść do wniosku, że łatwo ją realizować, posługując się „obrazem”, tworząc owe „naśladownictwo”. Tu można postawić pytanie o potencjalność rozszerzenia stwierdzenia zawartego w cytowanej wcześniej, słynnej tezie 5.6⁶⁴ traktatu Ludwiga Wittgensteina, parafrazując je: *Granice mojego języka i mojej percepcji wizualnej oznaczają granice mojego świata? Intelpekt podpowiada odpowiedź twierdzącą..., ale granice wciąż pozostają! Wydaje się, że granice te mogą podlegać rozszerzaniu nie tylko pod warunkiem „ponazywania rzeczy” w języku (w danej kulturze), jako efektów doświadczeń, ale także wówczas, gdy dane z doświadczenia zostaną „wieloosobniczo” powielone i ulegną szerokiemu upowszechnieniu, stając się w ten sposób*

62 Arystoteles, *Metafizyka*, t. I, przeł. T. Żeleźnik, Lublin 1986, ks. I, s. 2; wersja online: <http://katedra.uksw.edu.pl/dydaktyka/cwiczenia/arystoteles.pdf> s. 1 [dostęp: 12.11.2019].

63 Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, wyd. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 93 (rozdział XXV, wers 10).

64 L. Wittgenstein, *Teza 5.6*, s. 65.

zestereotypizowanymi efektami zbiorowego doświadczenia. Powstaje jednak obawa, że formy języka mogą nie być w stanie temu „ponazywaniu” sprostać. Wówczas należałoby owo zbiorowe doświadczenie zwielokrotnić po to, aby osiągnąć tożsamość pobudzeń zmysłowych, bazując niejako na tym samym źródle doświadczeń, a nie na opisie językowym ich rezultatów. Takie vehikulum, które by to umożliwiło hipotetycznie istnieje – jest nim obraz! Oznacza to, że głównym adresatem tych oczekiwań jest zmysł postrzegania wzrokowego. Jest on niejako faworyzowany poprzez kilkudziesięcioprocentową przewagę nad innymi zmysłami w dostarczaniu wiedzy o otaczającym człowieka świecie⁶⁵. W codziennym doświadczeniu ma to także odzwierciedlenie w języku polskim – mówimy „widzę, że...”, w języku angielskim także – „I see”, w jednym i w drugim przypadku w znaczeniu „rozumiem”. Z innej strony – choć to także przykład oczywisty – ewolucja wyposażała nas w powieki, których zamknięcie konieczne jest do przejścia w stan snu; nie mamy zamykanych uszu, nosa i innych organicznych sposobów wyłączania pozostałych zmysłów. Zmysł słuchu jest na drugim miejscu w hierarchii ważności komunikacyjnej, choć jego ranga jest dużo niższa⁶⁶.

Obraz rzeczywistości, który (jest jej kopią) reprezentując – jak to określa Umberto Eco – cechy zastępczości na zasadzie podobieństwa⁶⁷, umożliwiające tożsamość doświadczenia analogicznego dla wszystkich odbiorców, w kulturze Zachodu, jest „wytwarzany” przez sztukę. Kryterium zgodności tego obrazu z rzeczywistością jest na obszarze jego funkcjonowania ciągle obecne, nie jest jednak ani główne, ani jedyne... Przywołać można skrajne, albowiem dotyczące portretu przypadki. Michał Anioł odpierał zarzuty o braku podobieństwa w posągach Medyceuszów, które tworzył, twierdząc, że po upływie wieków nikt i tak nie będzie w stanie podobieństwa tego zweryfikować! „Za tysiąc lat i tak nikt nie będzie znał różnicy”. Później, w XVIII wieku było analogicznie. „Któż dba o to, czy dzieła van Dycka są rzeczywistymi podobieństwami, czy nie?

65 G.M. Wyburn, R.W. Pickford, *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*, przeł. H. Hoeflich-Piątkowska, S. Raczkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 11.

66 Por. P.H. Lindsay, D.A. Norman, *Procesy przetwarzania informacji u człowieka...* W pracy tej pięć pierwszych rozdziałów poświęconych jest postrzeganiu wzrokowemu, a tylko dwa zmysłowi słuchu.

67 „Tu jednak na stosunku między kodem a komunikatem polega nie istota znaku ikonycznego, lecz sam mechanizm postrzegania, który w skrajnym ujęciu można pojmować jako fakt komunikacji, jako proces dokonujący się tylko wtedy, gdy na podstawie nabytej nauki nadaliśmy znaczenie tym a nie innym bodźcom”. Por. U. Eco, *Spojrzenie nieciągłe (Semiotologia komunikatów wzrokowych)*, [w:] tegoż, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 159.

Zasługa podobieństwa żyje krótko, prawdziwym jest zachwyt, jakim raczy nas pędzel i tworzy dzieło nieśmiertelnym”⁶⁸.

Platon, postępując w zgodzie z przekazanymi mu refleksjami Sokratesa, uznał idee za wyrażające prawdę, a ich obiektywne intelektualne poznanie za prawdziwą wiedzę. Obraz natomiast, niepodlegający wyłącznej władzy rozumu, uznał za (nieudolne) naśladowanie rzeczywistości materialnej (nieudolnie) naśladowanej z kolei prawdziwą rzeczywistość idei, a zatem za naśladowanie naśladowania idei i zamknął go w obszarze sztuki⁶⁹.

Autorka cytatu słusznie wskazuje na cezurę w dziejach funkcjonowania obrazu w kulturze, jaką wytworzyło pojawienie się fotografii.

Prawdę przekazywaną przez obraz przeróżnie definiowano w ciągu wieków, jednak uważano powszechnie, że najpełniej może zostać pojęta intelektem, dla którego znaki językowe są znakami komunikacji. W odniesieniu do sztuki wysunięto natomiast postulat dążenia do prawdziwego przedstawienia, który przetrwał niemal do czasów obecnych. Fotografia miała ziścić marzenie o dotknięciu rzeczywistości, wprowadzając obraz wymykający się Platońskiej krytyce, oparty na charakteryzującym fotografię automatycznym mechanizmie. Stanowiąc jednocześnie odcisk fizyczny i zapis chemiczny, zdawała się sytuować bliżej rzeczy niż jakikolwiek inny obraz czy jakiegokolwiek słowo⁷⁰.

Wracając do Heideggerowskiej koncepcji *światoobrazu...*, dalej w tekście przywołanego referatu czytamy:

Podstawowym procesem nowożytności jest podbój świata jako obrazu. Słowo obraz znaczy teraz: wytwór przedstawiającego dostawiania (das Gebild des vorstellenden Herstellens). Tak dostawiając człowiek walczy o pozycję, na której może być tym bytem, co wszelkiemu bytowi nadaje miarę i wytycza kierunek. Ponieważ tę pozycję zabezpiecza się, artykułuje i wyraża jako światopogląd, więc też rozwój, który rozstrzyga o nowożytnym stosunku do bytu, czyni zeń spór światopoglądów, i to nie dowolnych, lecz wyłącznie tych, które już z najwyższą stanowczością obsadziły najdalej wysunięte zasadnicze pozycje ludzkości⁷¹.

68 Cyt. za: W. Sztaba, *Portret. Wszystko o...*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 44.

69 A. Łukaszewicz Alcaraz, *Epistemologiczna rola obrazu fotograficznego. Ku podmiotowi tak jakby i epistemologii jak gdyby. Rola fotografii w określaniu naszych tożsamości i świata wokół nas*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 9.

70 Tamże, s. 9–10.

71 M. Heidegger, *Czas swiatioobrazu*, s. 147.

Rozumienie obrazu jako „wytworu przedstawiającego dostawianie” akcentuje równocześnie procesualność ludzkiego działania w tworzeniu poprzez owo „dostawianie” całokształtu wiedzy o „podbijanym” w ten sposób świecie, całokształtu wiedzy kumulowanej poprzez zobrazowania tego świata. Tak metaforycznie brzmiąca konstatacja staje się uzasadnieniem obszernego przywołania myśli Heideggera, którego filozoficzny dorobek jest ciągle obecny w różnych odmianach refleksji nad kulturą, sztuką, a nawet nauką i społeczeństwem. Przywoływany jest on bezpośrednio, razem z innymi myślicielami, w sekwencji nazwisk, tych, którzy ukształtowali i wciąż mają wpływ na kształtowanie obrazu świata. Właśnie – obrazu! W pismach twórców (m.in. Gottfrieda Boehma, Toma Mitchella) i innych przedstawicieli zwrotu obrazowego, „nowej dyscypliny naukowej zajmującej się – najogólniej – analizą i krytyką fenomenów wizualnych”⁷², która zdominowała intelektualną refleksję nad światem w końcu XX wieku, odniesienia do Heideggera są obecne.

Warto powracać do źródeł, które pozwalają zrozumieć, jak bardzo (od czasów Kanta, Kierkegaarda, Nietzschego, Freuda, Wittgensteina, Husserla, Heideggera i in.) zaczęły zmieniać się poznawcze roszczenia i poznawcza pewność filozofii, a tym samym obraz (wyobraźnia, nieświadoma imaginacja, metafora, retoryka itd.) zyskiwał nową rolę i nową legitymizację. Koronnym świadkiem przemian rozumienia obrazu jest oczywiście sama sztuka nowoczesna. Zróżnicowanie sposobów przedstawiania, płynność możliwości plastycznych zapewnia obrazowi wszechobecność, jakiej nie pozwalał osiągnąć tradycyjny – choć ruchomy – obraz tablicowy⁷³.

Ten rodzaj „ukłonu” względem tradycji filozoficznej jest dostrzegany i komentowany przez historyków sztuki i krytyków. Oto jedna z takich opinii na temat przytoczonego cytatu:

Gottfried Boehm, odsłaniając tradycję ikonyczną w filozofii, sięga do kwestii fundamentalnej, obrazowego potencjału samego filozoficznego myślenia, zwłaszcza argumentacyjnej mocy obrazu, oraz do dwudziestowiecznej krytyki języka. Odnajduje powrót obrazów na różnych płaszczyznach od XIX wieku

72 A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2006, t. 4, s. 152; wersja online: <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> [dostęp: 24.02.2020].

73 G. Boehm, *Powrót obrazów*, [w:] tegoż, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014, s. 277.

i nazywa zjawisko to zwrotem ikonicznym. Kluczowa dla zrekonstruowania filozoficznej tradycji tego zwrotu jest konstatacja, że dzięki refleksjom między innymi Kanta, Nietzschego, Freuda, Wittgensteina, Husserla, Heideggera zaczęły zmieniać się poznawcze roszczenia i poznawcza pewność filozofii, a tym samym obraz (w postaci wyobraźni, metafory, retoryki itp.) zyskał nową rolę i nową legitymizację⁷⁴.

Faktycznie, Gottfried Boehm poświęca Heideggerowi cały rozdział w cytowanej publikacji⁷⁵. Częste przywoływanie przez niego idei Heideggera jest wielokrotnie komentowane w literaturze przedmiotu, np. Gabriele Werner pisze⁷⁶:

W lapidarnym przypisie w *Die Wiederkehr der Bilder* Boehm wskazuje na analogię pomiędzy „różnicą ikoniczną” a „różnicą ontologiczną” u Heideggera⁷⁷. Później o Heideggerze nie ma już mowy. Jeśli w tym miejscu Boehm nawiązuje jeszcze do Martina Heideggera, to zarówno dlatego, że jest on istotnym punktem odniesienia⁷⁸ dla hermeneutyki obrazu, jak i dlatego, że istnieją teorie obrazu, które, tak jak czynił to Heidegger, problematyzują obraz jako akt i wynik działania [*Handlungsergebnis*]⁷⁹.

74 E. Kwiatkowska, *Czym jest obraz? Uwagi na marginesie antologii tekstów Gottfrieda Boehma*, „Prace Kulturoznawcze” 2015, t. XVIII, s. 250, wersja online: <http://docplayer.pl/49934621-Czym-jest-obraz-uwagi-na-marginesie-antologii-tekstow-gottfrieda-boehma.html> [dostęp: 24.02.2020].

75 G. Boehm, *W horyzoncie czasu. Pojęcie dzieła u Heideggera a sztuka nowoczesna*, [w:] tegoż, *O obrazach i widzeniu...*, s. 64–95.

76 G. Werner, *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo*, https://bon.edu.pl/media/book/pdf/Nie_kazdy_zwrot_ku_obrazowemu-GW.pdf, s. 17 [dostęp: 18.02.2020].

77 Tu przypis G. Werner w jej tekście – cyt. *in extenso*: „G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, w: *Was ist ein Bild?*, hrsg. tegoż, Wilhelm Fink Verlag, München 1993, s. 30”. G. Werner, *Nie każdy zwrot...*, s. 17.

78 Tu przypis G. Werner w jej tekście – cyt. *in extenso*: „Lambert Wiesing, który rozumie przez to sformułowanie ilościowe pomnożenie rzeczy w świecie przez nieprzedstawiające obiekty obrazowe, pokazuje, do jakich innych znaczeń sformułowania *Zuwachs an sein* można dojść, kiedy czyta się je bez Heideggera”. G. Werner, *Nie każdy zwrot...*, s. 17.

79 Tu przypis G. Werner w jej tekście – cyt. *in extenso*: „Por. H.J. Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, s. 206, 271, 338. Rheinberger odnosi w tych miejscach swoje pojęcie reprezentacji do sformułowań Heideggera przedstawiające tworzenie [*vorstellendes Herstellen*] i tworzące przedstawienie [*herstellendes Vorstellen*], poprzez co obraz staje się kształcący [*Bildung*], a przedstawienie [*Vorstellen*] – przedstawiające [*Hinstellen*]: »[R]zecz przedstawia się tak, jak ma się dla nas [*wie es mit ihr für uns steht*], przed nami«. G. Werner, *Nie każdy zwrot...*, s. 17. [Autorem cytowanego tekstu jest H.-J. Rheinberger, (S.C.)].

Rola zwrotu ikonicznego jest we współczesnej humanistyce już od blisko trzech dziesięcioleci utrwalona, opiera się na filozoficznym przeciwstawieniu względem wcześniejszego zwrotu językowego. Znaczenie zwrotu ikonicznego jest szeroko ukonstytuowane tekstami jego głównych twórców i ich porównawczymi analizami. Piotr Sztompka⁸⁰ systematyzuje tę sytuację.

W roku 1994 dwóch autorów, całkowicie niezależnie od siebie, podjęło i sprecyzowało główne myśli tego ruchu, nadając mu również nazwy. Szwajcarski historyk sztuki Gottfried Boehm ukuł termin „zwrot ikoniczny” (*iconic turn*), a amerykański krytyk literacki Tom Mitchell wprowadził ideę „zwrotu obrazowego” (*pictorial turn*)⁸¹.

I dalej:

Ci, którzy bliżsi są socjologii, wskazują na rozpowszechnienie obrazów jako form komunikacji międzyludzkiej i reprezentacji symbolicznej w późnonowoczesnym świecie. Ci, którzy bliżsi są psychologii, twierdzą, że obrazy, a nie tylko słowa, stają się głównymi narzędziami i treściami myślenia ludzkiego. Pojawienie się języka ikonicznego zwiastować ma schyłek ery Gutenberga, panowania słowa drukowanego. Jak ujmuje to słynny fotografik Andreas Feininger: „W odróżnieniu od zadrukowanej strony fotografia może być »odczytana« jednym spojrzeniem, a ludzie dziś stają się coraz bardziej niespokojni, niecierpliwie czekając tylko, by pójść dalej. Język słów – czytanie – jest powolny i dlatego ogólnie traci na znaczeniu na rzecz języka obrazów – telewizji, reklamy wizualnej, fotografii”⁸².

Należy podkreślić, że Sztompka swoją opinię na temat zwrotu ikonicznego (zwrotu obrazowego) akcentuje cytatem z tekstu opublikowanego przez... fotografa. Feininger nie zajmował się badaniami kultury, nie był historykiem sztuki, jest autorem kilkudziesięciu albumów fotograficznych oraz kilkudziesięciu książek o „podręcznikowym” charakterze, dotyczących fotografii. Cytat pochodzi z jednej z kilku zaledwie publikacji, które dotyczą „teorii”. Istotne jest to, że w ten sposób fotografia „uzyskuje naukową legitymizację” jej obecności

80 P. Sztompka, *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

81 Tamże, s. 21.

82 Tamże, s. 21–22. Autor cytuje opinię A. Feiningera, podając w bibliografii źródło: „Feininger A. (2004), *A philosophy of photography*, [w:] tegoż, *That's Photography*, Ostfilder-Kemnat: Katje Cants Verlag, s. 1–4” (P. Sztompka, *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, s. 39).

w pojawieniu się uwarunkowań do przedstawienia w roku 1994 koncepcji zwrotu ikonicznego. Feininger, będąc wybitnym fotografem o kilkudziesięcioletniej praktyce⁸³, w tych zacytowanych dwu zdaniach przedstawił jedną z naczelných cech fotografii, będącą główną różnicą relacji „słowo / obraz”. Poza tą, relacja fotografia / obraz fotograficzny ma kolejne dwie nieredukowalne cechy własne. Ich znajomość poszerza obszar cech odrębności fotografii pośród mediów obrazowych:

1) cała powierzchnia obrazu / wszystkie jego punkty są naświetlane (powstają) w tym samym momencie! (z wyjątkiem nielicznych, marginalnie istniejących przypadków, np. fotomontaże, cyfrowe manipulacje itp.);

2) dzięki możliwości wynikającej z technologii dany obraz może mieć dowolną ilość takich samych kopii (tych samych!), zwłaszcza w technologii cyfrowej, oraz mogą one istnieć (teoretycznie) w dowolnych wielkościach formatów!

Poprzestańmy na tych trzech „głównych cechach” fotografii decydujących o jej odrębności, jako wystarczających do kontekstu wzmacniającego zaproponowaną wcześniej „aforystyczną” parafrazę słów Heideggera: *...być współczesnym jest cechą świata, który stał się fotografią...* Czy można zatem postawić hipotezę o istnieniu zwrotu fotograficznego, jakby „wewnątrz” zwrotu wizualnego? Zwrot fotograficzny, co oczywiste, powinien posiadać swoje własne „wyznaczniki”. Powinny one mieć własną wyrazistość, pozwalającą na odróżnienie zwrotu fotograficznego od zwrotu obrazowego, według cytowanego założenia Zeidler-Janiszewskiej⁸⁴, jako „nowej dyscypliny naukowej zajmującej się – najogólniej – analizą i krytyką fenomenów wizualnych”. Tolerancja dla systemów metodologicznych jest obecnie bardzo duża, przejawia się to w istnieniu równocześnie wielu różnych systemów i stosunkowo dużej częstotliwości zmian, także na pozycji „tego głównego”, dominującego. To w znacznej części uzasadnia też poniższe „sformułowania o zwrotach”...

„Zwroty”, o których będę w dalszym ciągu mówiła bez cudzysłowu, rekonstruują pola badawcze, implikują nieoczekiwane zerwania i nowe sojusze, skłaniają do reinterpretacji tradycji myślowych. Dzieje się tak przynajmniej od czasu zwrotu lingwistycznego. Dwa ostatnie zwroty, krytyczne wobec dominacji perspektywy lingwistycznej w różnych dziedzinach badań nad kulturą (czy to w wersji strukturalno-semiotycznej, czy dekonstrukcyjnej),

83 A. Feininger (1906–1999) – fotograf, praktycznie corocznie, od 1934 do 1986 roku, wydawany był jego inny album/książka.

84 Patrz przypis 72, s. 157 w tejże publikacji.

odwołują się zarazem do diagnoz kultury współczesnej, która z jednej strony eksponuje rysy performatywne (stąd zwrot performatywny), z drugiej natomiast – od dawna, tj. od czasów wynalezienia fotografii i technik masowej reprodukcji – nasycą się coraz bardziej różnego pochodzenia obrazami (stąd zwrot wizualny czy ikoniczny)⁸⁵.

Z perspektywy prawie dwudziestu lat od czasu powstania tego eseju warto zwrócić uwagę na rodzaj „skrótów logicznych”, jaki występuje w tekście poprzedniego cytatu. Zauważenie „rysu performatywnego” skutkuje nazwą „zwrot performatywny”. Problematyka tego obszaru obecnie wydaje się nie mieć kontynuacji i trudno ją diachronicznie eksplorować. Natomiast, co jest interesujące, „[...] od dawna, tj. od czasów wynalezienia fotografii i technik masowej reprodukcji [...]”, kultura „nasycą się coraz bardziej różnego pochodzenia obrazami (stąd zwrot wizualny czy ikoniczny)”. Interesujące dlaczego nie „zwrot fotograficzny”? Współcześnie nasycenie obecnością obrazów fotograficznych w komunikacji, sztuce, w całokształcie życia codziennego jest na takim poziomie, że przestaliśmy to zauważać... To jest uwaga *ad vocem* do Zeidler-Janiszewskiej, ale jak wynika choćby z niniejszego tekstu, dotyczy ona także cytowanego wcześniej Sztompki i głównych przedstawicieli „myśli tego ruchu” Boehma i Mitchella.

Jak wskazują przytoczone wypowiedzi badaczy, pomimo że trudno znaleźć i scharakteryzować własne „wyznaczniki” hipotezy o istnieniu zwrotu fotograficznego, spróbujmy ich poszukać. Idea zwrotu fotograficznego powinna być kojarzona z kulturowym funkcjonowaniem fotografii, rozłącznie traktując stronę technologiczną jej powstawania. W przedstawionej perspektywie wyznaczników zwrotu fotograficznego nie należy poszukiwać w przypadkach takich działań, które współcześnie, w epoce nieomal kompletnie zdominowanej przez technologie cyfrowe, realizowane są w na nowo wykorzystywanych technologiach analogowych. Trudno tu wykazać symptomy „zwrotu” (jeśli już, to powrotu), a co najważniejsze, efekty obu tych technologii nie różnią się jedno od drugich – bowiem obraz to obraz... ciągle jest fotograficzny.

Idea zwrotu fotograficznego kojarzona z kulturowym funkcjonowaniem fotografii przesuwają się na inny obszar – faworyzuje jako dominantę sposób obrazowania. Proces ten jest cechą ewolucji kultury, w którym fotografia przeobraziła znaczenie swojej ikoniczności wraz ze sposobem jej konstruowania. Ukonstytuowane

85 A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce...*, s. 151, wersja online: <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> [dostęp: 24.02.2020].

status quo staje się powszechną praktyką wszystkich. Jednakże pojawienie się w takich warunkach sposobu obrazowania fotograficznego „z przeszłości”, czyli realizacja zdjęć, jakie nie są już wykonywane i sposób tej realizacji, jaki nie jest stosowany, „zwraca na siebie uwagę”. Wymienione warunki można uznać za zwrot fotograficzny, zwrot do przeszłości. Dodać należy, że zwrot ten „realizuje się” wewnątrz obszaru fotografii, ale jego rezultaty widoczne są w kontekście jej zewnętrznych zastosowań.

Szukanie takiego zjawiska powinno polegać na podjęciu kilku działań. Trzeba znaleźć epokę z wyraziście ukształtowanym sposobem funkcjonowania (danego typu) fotografii, opisać ją i wewnątrz niej odnaleźć przykład „użycia fotografii w typie z przeszłości”. Powinno się ograniczyć przedział czasowy dla tych operacji, aby móc uwzględnić jak najwięcej informacji, przedział, w stosunku do którego istnieją różne źródła.

W warunkach polskich takim okresem, który spełniałby powyższe kryteria, byłyby lata od, na przykład, 1956 roku do końca lat 70. Rok 1956 jest z powodów oczywistych „startowy” – wówczas ze względów politycznych możliwe było rozpoczęcie nowych prądów myślenia, nowych form artystycznych oraz – co najważniejsze – nastąpiło otwarcie i „przyzwolenie” na indywidualizm postaw twórczych; skończył się realizm socjalistyczny (1948–1955). To są problemy powszechnie znane i wystarczą tutaj ich sygnały. Koniec lat 70., z kolei, to kres tej epoki, to polityczna kapitulacja „propagandy sukcesu”. To również są problemy powszechnie znane. Oczywiście ostrość granic cezur czasowych nie przekłada się analogicznie na zjawiska zmian w kulturze, w ogóle w społeczeństwie⁸⁶.

Był to czas burzliwy w polskiej sztuce, zwłaszcza w fotografii, w której silne, nowe trendy rozwijały się i kształtowały obok klasycznych postpiktorialnych tzw. estetyk pojedynczego zdjęcia, utrwalonych i eksploatowanych przez fotografików, którzy w znaczącej liczbie byli członkami Związku Polskich Artystów Fotografików, wielu także Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej. Nie był to trend dominujący, choć tzw. „estetyka fiapowska” była wartością samą w sobie. Szczegóły tej problematyki można studiować, przeglądając archiwa, ale nie tylko, także pojedyncze katalogi. Przykładem są katalogi *Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych*, które ujawniają skalę tych

86 W poniższym fragmencie odwołuję się do informacji zawartych w obszernym artykule poświęconym zjawiskom w polskiej fotografii – tekst: K. Jurecki, *Historia fotografii polskiej do roku 1990*, <https://culture.pl/pl/artykul/historia-fotografii-polskiej-do-roku-1990> [dostęp: 20.04.2018].

zagadnień. *Konfrontacje* rozpoczęły swoją aktywność po 1968 roku (kolejna, politycznie uwarunkowana data) i właśnie w roku końcowym założonego okresu, tj. w 1979 roku, obchodziły swoją 10. rocznicę. Były to cykliczne wydarzenia o niekwestionowanej randze, kształtujące sytuację polskiej fotografii. Pokazy, wystawy, spotkania i sympozja teoretyczne miały niezwykle wręcz znaczenie. Tam przyjeżdżali wszyscy, którzy modelowali stan fotografii i jej artystyczny poziom. Na przykład, na wspomnianej 10. edycji, w towarzyszącym jej sympozjum referaty wygłosili m.in.: Zbigniew Dłubak, Leszek Brogowski, Stefan Wojnecki, Andrzej Saj, Marceli Bacciarelli, Jerzy Busza, Sławomir Magala, Grzegorz Sztabiński, Alfred Ligocki, Jerzy Olek⁸⁷. To tam tworzyła się nowa polska fotografia, już nie „fiapowska”.

W istniejącym zapleczu teoretycznym powstawały warunki dla wytworzenia przez indywidualnych fotografików własnego stylu. Olbrzymie znaczenie miała konfrontacja z postawami innych twórców, którzy w praktyce uprawiali „sztukę progresywną”, działając śmiało, często z artystycznym ryzykiem, dokonując swych realizacji. Należy zauważyć, że rozwijające się procesy refleksji teoretycznej nad fotografią zaczęły dominować po wielu znaczących wydarzeniach praktycznych. Po przełomie, który nadszedł po 1968 roku – *Wystawa fotografii subiektywnej* i po 1971 roku – następna *Fotografowie poszukujący*; wówczas, niejako w „naturalny sposób”, łączono doświadczenia pop-artu z sygnałami tendencji konceptualnych skutkującymi rezultatami, które łatwo określać jako dematerializacja sztuki. Twórcy zorientowani na eksperymentatorską działalność zaczęli wtedy uprawiać fotografię nazwaną później elementarną, fotomedializmem.

Należy nadmienić, że wspomniane wyżej wystawy były już przedsięwzięciami zorganizowanymi w ogólnopolskiej skali. Jednak dużo wcześniej, bo już w drugiej połowie lat 50., ujawniły się indywidualne postawy artystów proponujących rodzaj fotografii, która miała zupełnie inny wymiar. Wspomnieć trzeba nieformalną grupę artystów, do której należeli: Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs. Beksiński i Schlabs uprawiali także malarstwo, ich prace często łączyły zatem fotografię, malarstwo i grafikę. Tworzyli według własnych reguł – stosowali poetyki surrealistyczne, abstrakcję, wykorzystywali znalezione i często zniszczone negatywy oraz zdjęcia, stosując inne, poza standardowe rozwiązania. Choć grupa ta miała nieformalny charakter, to nie

87 Dane o X. *Konfrontacjach Fotograficznych* – katalog: X Gorzowskie *Konfrontacje Fotograficzne*, Gorzów Wielkopolski 6–30 maja 1979 r., tam zwłaszcza s. 13 i 38–40 (katalog w zbiorach autora).

wykluczało to jej silnego oddziaływania. Jednym z ważniejszych pokazów był słynny *Pokaz zamknięty* – wystawa w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym w 1959 roku znana pod nazwą *Antyfotografia*⁸⁸.

Koniec lat 50. i początek 60., to także silna pozycja toruńskiej grupy Zero 61, która po słynnej wystawie w Starej Kuźni z 1969 roku w Toruniu przekształciła się, działając w latach 70. już w Łodzi, w Warsztat Formy Filmowej (1970–1977), w jej skład wchodził: Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek. We Wrocławiu ukonstytuowało się ważne centrum fotomedializmu. Działała tam grupa Permafo (1970–1980) z Andrzejem Lachowiczem, Natalią Lach i Zbigniewem Dłubakiem. Tam też od połowy lat 70. zaczął swą aktywność, kierowany przez Jerzego Olka, ruch Foto-Medium-Art założony w galerii pod tą samą nazwą⁸⁹.

Przytoczone powyżej informacje nie tworzą kompletnego opisu sytuacji w polskiej fotografii lat 50., 60. i 70. Stanowią one, poprzez arbitralny wybór, tylko zbiór elementów prezentujących silnie oddziałujący kontekst, jest to naszkicowany rodzaj tła, do poszukiwań działań przeciwnych, stanowiących przesłankę zaistnienia zwrotu fotograficznego.

Arbitralność przeprowadzonej selekcji ma także niezwykle ważny aspekt, który polega na zawężeniu obszaru funkcjonowania fotografii do działalności artystycznej. Jest to zatem selekcja „komplementarna” / podwójna: osobowa i „gatunkowa”. Przeprowadzenie jej w takim kształcie jest zabiegiem

88 „Wystawa, jaką Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński i Bronisław Schlabs otworzyli 20 czerwca 1959 roku w siedzibie Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego, przeszła do legendy. Nazwana skromnie przez organizatorów Pokazem zamkniętym, stała się znana szerzej jako Antyfotografia za sprawą tytułu tekstu krytycznego Alfreda Ligockiego, który docenił wartość prac, ale też zakwestionował ich przynależność. Antyfotografia miała się kojarzyć z antypowieścią, czyli ówczesnymi eksperymentami z literacką narracją. Ligocki – i wielu innych – oczekiwał od fotografii narracji typowej dla realistycznego fotoreportażu. Trzej wystawiający razem artyści nie mieli jednak zaufania do tej metody z powodu jej jednostronności, tym bardziej że skompromitował ją lansowany przez reżim PRL-u realizm socjalistyczny. Bronili twórczej wolności i dążyli do przełamywania stereotypów związanych z pojęciami sztuki, realizmu i fotografii. Współpracując ze sobą od dwóch lat, stali się znani z odważnych realizacji w dziedzinach fotografii, malarstwa i rzeźby. Pokaz zamknięty był ich najwybitniejszym wspólnym przedsięwzięciem i znamienym wydarzeniem w historii polskiej sztuki nowoczesnej” – pisze po latach Adam Sobota, <http://muzeum.gliwice.pl/pl/wystawa/fotografia-czy-antyfotografia-zdzislaw-beksinski-jerzy-lewczynski-bronislaw-schlabs-60-lecie-pokazu-zamknietego> [dostęp: 8.11.2020].

89 Por. K. Jureckiego, *Historia fotografii polskiej...* Powyższe uwagi na temat polskiej fotografii są zmienioną wersją fragmentu szerszej analizy tego problemu zaprezentowanej w referacie wygłoszonym 27.09.2019 na Sympozjum „Błogosławione skutki wykluczenia”, Festiwal 40 lat Łodzi Kaliskiej: S. Czyżewski, „Coś Ty fotografii zrobiła, Łódzko Kaliska...”.

świadomym, gdyż działalność artystyczna jest najbardziej wolna ze wszystkich typów, a zaangażowani w nią ludzie – najbardziej niezależni. Jeśli porównać ją z np. prasowym reportażem informacyjnym, fotografią dokumentacyjną, naukową, itp., gdzie istnieją bardziej jednoznaczne kryteria, reguły i szablony, a możliwości ich modyfikacji, nie mówiąc już o zmianach, okazują się znacznie ograniczone.

W wybranym okresie, na obszarze fotografii artystycznej istniała stosunkowo duża grupa twórców, których aktywność była zdecydowanie odmienna od powyżej opisanych. Tworzyli oni, wierni swej poetyce wypracowanej przez niektórych, jeszcze w latach 50. Nie można w związku z tym powiedzieć, że swoimi działaniami „dokonywali” jakiś rodzaj zwrotu fotograficznego. Warto zwrócić uwagę, że opis ten można odnieść do fotografików, którzy reprezentują czasem krańcowo odmienne style, lecz jednocześnie wypracowany przez lata styl, jest ich własnym stylem, o autorskiej sile wyrazu, dzięki czemu są indywidualnie rozpoznawalni. Dla porządku wypada wspomnieć kilka postaci: Adam Bujak, Edward Hartwig, Aleksander Jałosiński, Paweł Pierściński.

Byli także tacy twórcy, którzy zaczęli uprawiać fotografię stosunkowo późno, zaczęli tworzyć w ówczes „doraźnie ich interesujący” sposób i w pewnym okresie utworzyła się w ich dokonaniach zmiana, niejako samoistnie. Nie oznacza to, że najpierw „szukali siebie w fotografii” i w pewnym momencie, w wyspekulowany sposób odmienili rodzaj swojej aktywności. To byłoby niedopuszczalne uproszczenie bardzo skomplikowanego procesu twórczego, w którym oddziałują nieogarnione siły – wrażliwość własna, zdobywane dojrzałość i doświadczenie, ciekawość poznawcza świata, kontekst zewnętrznych sytuacji – nie tylko artystycznych, przypadek. Tych uwarunkowań nie można nawet wyliczyć, nie wspominając o pokusie uwzględnienia!

To właśnie w takim przypadku, owa zmiana, jeśli odbywa się w kierunku przeciwnym, niż realizowany przez zdecydowaną większość, zwłaszcza tych, którzy stanowią awangardę rozwoju, występują przesłanki pozwalające na użycie nazwy „zwrot”. To w praktyce jest jakby zajęcie pozycji ariergardowej, choć również można rozumienie takiej sytuacji wiązać częściowo ze znaczeniem wyrażenia „powrót do korzeni”. Spełnia się wcześniej wspomniana cecha charakterystyczna, w taki sposób, że zwrot ten realizuje się wewnątrz obszaru fotografii i bardzo często owa immanentność staje się przeszkodą w jego uniwersalizowaniu. Z drugiej strony, rezultaty jego zaistnienia nacechowane są „twardymi” właściwościami stylistycznymi.

W praktyce, w omawianym okresie, przykład takiego zwrotu można dostrzec w twórczości Zofii Rydet, a momentem jego ujawnienia jest rozpoczęcie wieloletniego cyklu pt. *Zapis socjologiczny*. Wyjątkowość tego przypadku była wielokrotnie podnoszona. Wzmiankuje o tym Krzysztof Jurecki:

Bardzo duże znaczenie nie tylko w tzw. koncepcji fotografii socjologicznej, ale dla całości fotografii polskiej miał cykl Zofii Rydet realizowany od końca lat 70. aż do końca lat 80. *Zapis socjologiczny*, który bez ogródek ukazał, podobnie jak August Sander w I ćwierci XX w. w Niemczech, oblicze polskiego społeczeństwa. Rydet szczególnie wyczulona była na obraz religijnej polskiej wsi, często pogrążonej w skrajnej nędzy⁹⁰.

„Zwrot fotograficzny” jest rodzajem kategorii operacyjnej o stosunkowo wąskim zakresie znaczenia. Utrudnienie wprowadza pojęcie „zwrot”, znaczące „skierowanie w przeciwną, niż dotychczasowa stronę”⁹¹, czyli sankcjonuje istnienie dwu punktów „od” i „do”, które – najczęściej – „zwrot” zamienia miejscami.

W takim kontekście, zwrot fotograficzny powinien określać owe punkty („od” i „do”) na obszarze fotografii, uwzględniając komponenty historyczne, technologiczne, a także kulturowego jej funkcjonowania. Pierwsze dwie grupy komponentów stosunkowo łatwo uwzględnić, bowiem fotografia jako „medium techniczne” podlega oddziaływaniu czasu, w którym rozwijająca się technologia umożliwia rozszerzanie uwarunkowanych technicznie środków wyrazowych. Powoduje to uproszczenia i ułatwienia w procesie wytwarzania obrazów, jak również, co jest niezwykle ważne, zmienia sposób i zakres funkcjonowania zdjęć w kulturze. Tak więc, zwrot fotograficzny oznaczałby rodzaj „powrotu do źródeł”, czyli ponowne stosowanie technologii i metod fotografowania wykorzystywanych we wcześniejszej praktyce artystycznej.

Wobec powyższych uwag pozostaje określić ów punkt „do”, którym jest dziewiętnastowieczna formuła fotografii. Składa się na nią kategoria rejestracyjności (kopiowanie) względem realnej rzeczywistości i prosta w stosowaniu technologia, umożliwiająca spełnianie procesu tej rejestracyjności. Czyli współcześnie, ale i nawet na przełomie XIX i XX wieku, zawsze wtedy, gdy kultura i technika umożliwiały wykonywanie i funkcjonowanie (stosowanie) obrazów fotograficznych na poziomie bardziej zaawansowanym niż osiągniętym

⁹⁰ K. Jurecki, *Historia fotografii polskiej...*

⁹¹ Parafraza słownikowych definicji.

w połowie XIX wieku, a fotografowanie rozwoju tego nie uwzględnia, możemy mówić o zwrocie do metod stosowanych w początkach istnienia fotografii.

Problem rejestracyjności, czyli wytworzenie wizualnego obrazu rzeczywistości przedobiektywowej może podlegać i podlega refleksji filozoficznej i, poprzez to, znacznej komplikacji teoretycznej. Dla potrzeb niniejszych rozważań spróbujmy pozostać przy następującej konkluzji. Fotografia na początku swego istnienia obciążona była nieprecyzyjnością odwzorowania rzeczywistości, obrazy fotograficzne były niedostatecznie ostre, o zmniejszonym kontraście, niepełnej rozdzielczości (tzn. ilości szczegółów na jednostkę powierzchni), a co także warto podkreślić, tylko czarno-białe. Jednak pomimo tego, odtwarzała wizualne składniki postrzegania rzeczywistości, pozwalające na ikoniczną identyfikację obiektu sfotografowanego. Pośród tych, wynikających z technologii, parametrów dziewiętnastowiecznej fotografii brakuje jeszcze jednego, niestety często pomijanego, choć kluczowego atrybutu. Otóż wykonanie zdjęcia odbywało się przy użyciu aparatu wielkoformatowego z użyciem pojedynczego negatywu (szklana płyta pokryta emulsją światłoczułą). Następne zdjęcia, każdorazowo, wymagały wymiany negatywu na kolejny nowy. Stosunkowo duży format (np. 20x25 cm) pozwalał na wykonanie kopii pozytywowej metodą stykową, tj. poprzez złożenie gotowego negatywu ze światłoczułym materiałem pozytywowym, i naświetlenie tak powstałego pakietu, zachowując 1:1 wymiary obrazu negatywowego. Nie wynaleziono jeszcze klisz / błon zwojowych, nie stosowano powiększalników.

Owa jednozdjęciowość (pojedynczy negatyw – jedno zdjęcie) i znaczne wymiary obrazu oraz stosowanie aparatów „miechowych”, „altanowych”, „studyjnych” (nazw oznaczających ten typ aparatów jest więcej), towarzyszyły fotografii w całej jej historii. Fotografie uznane za kulturowe ikony wykonane przez takich twórców jak przedstawiciele Grupy f64: Edward Weston, Ansel Adams, a wśród polskich artystów np. Jan Bułhak, zrealizowane zostały z zastosowaniem takiej technologii.

Zestawienie powyższe przywodzi na myśl, może najbardziej oczywisty, przykład z historii fotografii w Polsce. Artyści uprawiający na początku lat 80. tzw. *fotografię elementarną* – m.in. Bogdan Konopka i Andrzej Jerzy Lech – zaczęli kultywować „tradycję fotografii jednonegatywowej”, a z upływem czasu dołączyli do nich m.in.: Ewa Andrzejewska, Piotr Komorowski, Marek Poźniak. Pod koniec lat 80. stanowili już nieformalną grupę, która po przyłączeniu się Jakuba Byrczka, organizującego zbiorowe wystawy tego typu fotografii, od nazwy tych cyklicznych wystaw została określona jako Kontakty.

Jednak przykładu aktywności artystycznej tej grupy nie można nazwać zwrotem fotograficznym. Twórcy ci świadomie nie wykorzystywali osiągnięć nowych technologii, także w sensie ideowym również rejestracja rzeczywistości była ich podstawową metodą i choć łatwo dostrzec wyrazistość zróżnicowań stylistycznych tych zdjęć, to jest to rezultatem indywidualnych procesów selekcji fotografowanych motywów.

Fotografia wielkoformatowa była i jest ciągle stosowana w dziedzinach użytkowych, np. fotografii dokumentacyjnej, naukowej i reklamowej. Odrębnym zakresem jest stosowanie tej technologii współcześnie w działaniach czysto artystycznych, np. fotografii inscenizowanej, w Polsce m.in. wykorzystywana przez Grzegorza Przyborka. W tych przypadkach również nie można użyć nazwy zwrot fotograficzny.

Dodać należy, że styl fotografii w *Zapisie socjologicznym* jest „stylem zerowym”, bez „uporządkowania naddanego” skonstruowanego specjalnym, ponadstandardowym użyciem fotograficznych środków wyrazowych. Wszystkie one zastosowane są w trybie rejestracyjnym, czyli w taki sposób, jaki wynika z rodowodu fotografii. Nie ma kreacji obrazu, to nie zdjęcia silnie oddziałują, lecz rzeczywistość na nich ikonicznie zarejestrowana! Używając terminologii Romana Jacobsona – dominuje kontekst zewnętrzny, nie funkcja estetyczna. Rydet wcześniej tworzyła odmienne stylistycznie prace: słynny cykl z roku 1961 *Mały człowiek*, w 1964 roku – *Czas przemijania*; w innych pracach stosowała z artystycznym powodzeniem technikę fotomontażu, zarówno ekspresyjnego, jak i „poetyckiego”.

Zwrot fotograficzny na przykładzie twórczości Zofii Rydet jest zdecydowanie wewnątrzfotograficzny, tzn. jest powrotem do rejestracji obrazu rzeczywistości zastanej. Jest to odmienna koncepcja „zwrotu” niż funkcjonująca w literaturze, częściowo przywoływanej w niniejszym tekście, odmienna zwłaszcza od tej, którą reprezentują główni przedstawiciele „tego ruchu” – Boehm i Mitchell. Można jednak traktować ją jako poszerzenie ikonicznej perspektywy badań, gdyż zgodna jest z ogólną ideą humanistycznej refleksji nad kulturą i światem człowieka. Czy dominuje słowo, czy obraz, zawsze manifestuje się w nich poznanie świata, dowodząc słuszności maksymy Arystotelesa: „**Wszystkim ludziom wrodzone jest pragnienie poznania**”⁹²...

92 Arystoteles, *Metafizyka*, ks. I, t. I, przeł. T. Żeleźnik, Lublin 1986, s. 2-83, <http://katedra.uksw.edu.pl/dydaktyka/cwiczenia/arystoteles.pdf> [dostęp: 12.11.1019].

BIBLIOGRAFIA

- X Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne*, Gorzów Wielkopolski 6–30 maja 1979 r. (katalog).
- Ajdukiewicz K., *Das Weltbild und Begriffsapparatur*, „Erkenntnis” 1931, Vol. IV, s. 259–280.
- Ajdukiewicz K., *Język i poznanie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960 (t. 1), 1964 (t. 2).
- Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Arystoteles, *Metafizyka*, t. I, przeł. T. Żeleźnik, Lublin 1986.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, wyd. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.
- Barański J., *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Barrett T., *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, przeł. J. Jedliński, TAIWPN Universitas, Kraków 2014.
- Barthes R., *System mody*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Belting H., *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Benjamin W., *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii*, wybór i oprac. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 105–124.
- Bergson H., *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. R.J. Weksler-Waszkiniel, przekład przejrzał i poprawił oraz posłowiem opatrzył M. Drwięga, Wydawnictwo vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2006.
- Berleant A., *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stanekiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2011.

- Bocheńska J., *Obraz filmowy jako znak*, [w:] A. Jackiewicz (red.), *Wstęp do badania dzieła filmowego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966.
- Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014.
- Bogunia-Borowska M., Sztompka P. (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
- Bohdziewicz A.B., *Lubiłam Panią Zosię, ona też mnie lubiła...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 107–125.
- Böhme G., *Filozofia i estetyka przyrody (w dobie kryzysu środowiska naturalnego)*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Bolter J.D., *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małeczka, M. Tabaczyński, wprowadz. M. Tabaczyński, Korporacja Ha!art, Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy, Kraków–Bydgoszcz 2014.
- Bułhak J., *Emancypacja fotografii artystycznej w Polsce*, „Fotograf Polski” 1927, nr 10, s. 202–205.
- Bułhak J., *Fotografia jako wyzwacz sztuki potencjalnego*, „Świat Fotografii” 1949, nr 11, s. 3–5.
- Burszta J., *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.
- Busza J., *Wobec fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.
- Cackowski Z., *Główne zagadnienia i kierunki filozofii*, wyd. III, Książka i Wiedza, Warszawa 1969.
- Carnap R., *Empiricism, Semantics and Ontology*, [w:] L. Linsky (red.), *Semantics and the Philosophy of Language*, Illinois University Press, Urbana 1952.
- Carr N., *Płytki umysł. Jak internet wpływa na nasz mózg*, przeł. K. Rojek, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2013.
- de Certeau M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- de Certeau M., Giard L., Mayol P., *Wynaleźć codzienność. Tom 2. Mieszkać, gotować*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Cichosz K., *Spacer z wędrowcem*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 177–185.
- Connerton P., *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Conquerwood D., *Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*, „Communications Monographs” 1991, nr 2 (vol. 58), s. 179–194.
- Czyżewski S., „Coś Ty fotografii zrobiła, Łódzko Kaliska...”, referat wygłoszony 27.09.2019 r. na Sympozjum „Błogosławione skutki wykluczenia”, Festiwal 40 lat Łodzi Kaliskiej.

- Czyżewski S., *Dewaluacja fotografii w epoce cyfrowej*, [w:] *Prace Naukowe. Fotografia. Edukacja Plastyczna IX*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2014.
- Czyżewski S., *Film dokumentalny – kreacja rzeczywistości ekranowej*, [w:] D. Rode, M. Pieńkowski (red.), *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT, Łódź 2013.
- Czyżewski S., *Powiększanie w „Powiększeniu” jako doświadczanie granicy poznania świata poprzez jego obraz*, [w:] *Prace Naukowe. Fotografia. Edukacja Plastyczna XI*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2016, wersja online: http://bu.ujd.edu.pl/wydawnictwo/edukacja_plastyczna_11.pdf [dostęp: 20.03.2021].
- Czyżewski S., *Spektakularność fotografii*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2017, nr 23, s. 126–156, wersja online: <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs23/Dyskurs23-StefanCzyzewski.pdf> [dostęp: 20.04.2017].
- Czyżewski S., Gołąb M. (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Davies D., *O znaczeniu zdjęć: Cartier-Bresson „odpowiada” Scrutonowi*, [w:] S. Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. I. Zwiech, TAIWPN Universitas, Kraków 2013, s. 198–219.
- Doda-Wyszyńska A., *Pułapki przedstawienia. Filozofia przez pryzmat praktyk montażu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 2016, dostępna również online: https://www.academia.edu/31459635/Pu%C5%82apki_przedstawienia_Traps_of_Presentation?email_work_card=reading-history [dostęp: 26.05.2020].
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Feininger A., *That's Photography*, Katje Cants Verlag, Ostfilder-Kemnat 2004.
- Ferenc T., Józwiak K., Różycki A., *Zapisy pamięci. Historie Zofii Rydet*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Flash! The Associated Press Covers the World*, V. Alabiso, K. Smith Tunney, C. Zoeller (red.), Nowy Jork 1998.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, przedm. P. Zawojski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.
- Flusser V., *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. i posłowiem opatrzył P. Wiatr, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2018.
- Folscheid D., *Wielkie daty filozofii nowożytnej i współczesnej*, przeł. J. Niecikowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
- Foucault M., *Sobępisanie*, przeł. M.P. Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, przeł. B. Baniasiak i inni, posłowie M.P. Markowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 303–319.
- Freeland C., *Fotografie i ikony*, [w:] S. Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. I. Zwiech, TAIWPN Universitas, Kraków 2013.

- Fuller B.A.G., *Historia filozofii*, t. II, *Filozofia nowożytna*, przeł. C. Znamierowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.
- George S., *Słowo*, przeł. L. Lewin, [w:] *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Gołąb M., *Wspólnota spojrzenia i doświadczenie fotograficzne*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 7–15.
- Harman G., *Księżę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, przeł. G. Czemieli, M. Rychter, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2016.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *Czas światooobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski, przeł. K. Michalski i inni, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 128–167.
- Heidegger M., *Pytanie o technikę*, przeł. K. Wolicki, [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski, przeł. K. Michalski i inni, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 224–255.
- Heidegger M., *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.
- Heinz A., *Dzieje językoznawstwa w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.
- Heisenberg W., *Ponad granicami*, przeł. K. Wolicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Höffe O., *Immanuel Kant*, przeł. M.A. Kaniowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
- Humphrey R., *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4, s. 255–283.
- In our time. The World as Seen by Magnum Photographers*, W. Manchester (red.), Nowy Jork–Londyn 1989.
- Ingold T., *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, Londyn 2000.
- Jama W., *Zosia zawsze miała dobre pomysły...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 127–140.
- Jurecki K., Zjeżdżałka I. (red.), *Jerzy Lewczyński, Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Wydawnictwo Kropka, Wrzesnia 2005.
- Kanicki W., *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. I, przeł. R. Ingarden, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957.

- Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, przeł. T. Boy-Żeleński, (t. 1) Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980; (t. 2) Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
- Keim J.-A., *Histoire de la Photographie*, Presses Universitaires de France, Paryż 1970.
- Kiełbasa J. (red.), *Leksykon dzieł filozoficznych*, (na podstawie: Denis Huisman, *Dictionnaire des mille œuvres clés de la philosophie*, Editions Nathan, Paris 1993), przeł. L. i J. Kiełbasowie, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001.
- Kroński T., *Kant*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1966.
- Kuderowicz Z. (red.), *Filozofia współczesna*, t. 2, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Kunzmann P., Burkard F.-P., Wiedmann F., *Atlas filozofii*, przeł. B.A. Markiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Kwiatkowska E., *Czym jest obraz? Uwagi na marginesie antologii tekstów Gottfrieda Boehma*, „Prace Kulturoznawcze” 2015, t. XVIII, dostępna również online: <http://docplayer.pl/49934621-Czym-jest-obraz-uwagi-na-marginesie-antologii-tekstow-gottfrieda-boehma.html> [dostęp: 24.02.2020].
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Lindsay P.H., Norman D.A., *Procesy przetwarzania informacji u człowieka. Wprowadzenie do psychologii*, red. I. Kurcz, przeł. A. Kowaliszyn, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Łuba D., *Seryjność*, [w:] E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka. Terytoria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 267–277.
- Łukaszewicz Alcaraz A., *Epistemologiczna rola obrazu fotograficznego. Ku podmiotowi tak jakby i epistemologii jak gdyby. Rola fotografii w określaniu naszych tożsamości i świata wokół nas*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Magala S.J., *Rzeczywistość to potok zdarzeń*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 93–106.
- Magnum Contact Sheets*, red. K. Lubben, Thames & Hudson Ltd. London, Londyn 2014.
- Marin L., *Od ciała ku tekstowi (Propozycje metafizyczne odnośnie do początku opowieści)*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *O przedstawieniu*, przeł. B. Banasiak i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 141–157.
- Maynard P., *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography*, Cornell University Press, Ithaca 1997.
- Mencwel A., *Wiedza o kulturze a wiedza o literaturze*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, post. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Michałowska M., *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

- Michałowska M., *Zofia Rydet – dzieło w procesie*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 19–31.
- Mikolasch H., *Pogawędka o kompozycji w krajobrazie*, „Wiadomości Fotograficzne” 1905, nr 4, s. 55–60 (nr 5, s. 72–74; nr 6, s. 86–91) [w tytule zachowana jest oryginalna pisownia].
- Mikuriya J.T., *Historia światła. Idea fotografii*, przeł. P. Nowakowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2018.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Kraków–Warszawa 2016.
- Młodkowski J., *Aktywność wizualna człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Łódź 1998.
- Musiał J., *Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – media – autor*, Katowice 2008 [praca doktorska napisana w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach pod kierunkiem prof. A. Gwoździa].
- Nowicki W., *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2016.
- Olivier L., *It's About time: the Concept of Time in Archaeology*, Bricoleur, Göteborg 2001.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2013.
- Ong W.J., *Pismo – technologia przekształcająca myśl*, [w:] tegoż, *Osoba, świadomość, komunikacja*, wybór, wstęp, przekład i oprac. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 140–174.
- Palka M., *Trzy świadectwa „Zapisu socjologicznego” Zofii Rydet*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 59–68.
- Pearson K.A., *Philosophy and the Adventure of the Virtual: Bergson and the Time of Life*, Routledge, Londyn 2002.
- Piątek J., *Świeci Pani na wprost...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 141–146.
- Pink S., *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, przeł. M. Skiba, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Platon, *Kratylos* (tytuł oryginału *Κρατύλος*), z języka greckiego przeł. i komentarzem opatrzył W. Stefański, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź NCMXC.
- Pontremoli E., *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Editions Millon, Grenoble 1996.
- Pontremoli E., *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Pöppel E., *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*, przeł. A.D. Tauszyńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

- Rheinberger H.-J., *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001.
- Robakowski J., *Musiła uzyskać to, co chciała...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 249–262.
- Saucha B., Twardowska-Saucha K., *Uczyła nas patrzeć...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 311–322.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczych Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Scruton R., *Fotografia i reprezentacja*, [w:] S. Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. I. Zwiech, TAIWPN Universitas, Kraków 2013, s. 166–197.
- Searle J.R., *The Construction of Social Reality*, Free Press, Nowy Jork 1995.
- Shusterman R., *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Atlas Sztuki, Warszawa–Łódź 2016.
- Skorupka S., *Słownik frazeologiczny języka polskiego R–Ż*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.
- Sobota A., *Ikoniczną formą jest człowiek...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 187–205.
- Sommer M., *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, TAIWPN Universitas, Kraków 2012.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, TAIWPN Universitas, Kraków 2009.
- Stoichita V.I., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Strażnik czasu. Józef Wrona fotograf, B. Dyrzcz, M. Cieślik (oprac. i posł.), M. Gołąb (Wstęp), K. Ceklarz (oprac. etnograf.), Stowarzyszenie Grupa Przyjaciół Historii Ziemi Tokarskiej, Tokarnia 2019.
- Szczypiorska-Mutor M., *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2016.
- Sztaba W., *Portret. Wszystko o...*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1976.
- Sztompka P., *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 11–41.
- Szymanowicz M., *O kontekstach utrwalania! polskich terytoriów*, [w:] M. Michałowska, M. Szymanowicz (red.), *Procesy, sedymentacje, topografie – o polskim dokumencie fotograficznym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.

- Szymanowicz M., *W kręgu fotografii piktorialnej. O teoretycznym aspekcie twórczości Jana Bułhaka*, [w:] *Jan Bułhak (1876–1950) fotografik*, red. katalogu Z. Jurkowlaniec, współpr. red. D. Jackiewicz, A. Masłowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.
- Talbot W.F., *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green, & Longmans, 1844.
- Tokarska-Bakir J., „Zanik doświadczenia”: diagnoza antropologiczna, [w:] R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 119–134.
- Tomaszczyk Z., *Fotografia generatywna*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 273–294.
- Tomczuk J., *Nie uśmiechać mi się. Patrzeć mi prosto w obiektyw*, „Przekrój” 2.05.2011, s. 36–39.
- Trąbka J., *Mózg a świadomość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Walden S. (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. I. Zwiech, TAIWPN Universitas, Kraków 2013.
- Walton Kendall L., *Mimesis as Make-Believe: On The foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1990.
- Warburg A., *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Wydawnictwo Narodowe Centrum Kultury Fundacja SPLOT, Warszawa 2016.
- Wendland M., *Konstruktywizm komunikacyjny*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011.
- Wittgenstein L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- Wojnecki S., *Fotografia, gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*, wybór A. Kępińska, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2007.
- Wojnecki S., *Powiedziała, że nie chce zniknąć...*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 207–210.
- Wojnowski K., *Materialność*, [w:] E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka. Terytoria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 127–134.
- Wojnowski K., *Performatywność*, [w:] E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka. Terytoria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 171–179.
- Wołyński P., *Balsamowanie czasu*, [w:] S. Czyżewski, M. Gołąb (red.), *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 211–224.
- Wyburn G.M., Pickford R.W., *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*, przeł. H. Hoefflich-Piątkowska, S. Racziewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.

- Zeidler-Janiszewska A., *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2006, t. 4, dostępna również online: <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> [dostęp: 24.02.2020].
- Zeidler-Janiszewska A., *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, [w:] R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 21–39.

NETOGRAFIA

- Carnap R., 2. *Linguistic frameworks*, [w:] *Empiricism, Semantics, and Ontology*, (1950), *Revue Internationale de Philosophie* 4 (1950): 20–40. Reprinted in the Supplement to *Meaning and Necessity: A Study in Semantics and Modal Logic*, enlarged edition (University of Chicago Press, 1956). {Transcribed into hypertext by Andrew Chrucky, Sept. 19, 1997.} http://www.ditext.com/carnap/carnap.html#*b1 [dostęp: 19.07.2020].
- Encyklopedia PWN, hasło: Ajdukiewicz Kazimierz, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Ajdukiewicz-Kazimierz;3866615.html> [dostęp: 15.04.2021].
- Fotografia czy antyfotografia? Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs – 60-lecie “Pokazu zamkniętego”, <http://muzeum.gliwice.pl/pl/wystawa/fotografia-czy-antyfotografia-zdzislaw-beksinski-jerzy-lewczynski-bronislav-schlabs-60-lecie-pokazu-zamknietego> [dostęp: 8.11.2020].
- Horak J.-Ch., *Photography*, [w:] *The International Encyclopedia of Communication*, Blackwell Publishing Ltd Oxford, UKICAE, 2008, https://www.academia.edu/1572770/Photography_-_Encyclopedia?email_work_card=view-paper, s. 1 [dostęp: 20.06.2020].
- Jurecki K., *Historia fotografii polskiej do roku 1990*, <https://culture.pl/pl/artykul/historia-fotografii-polskiej-do-roku-1990> [dostęp: 20.04.2018].
- Rembowska K., *Technika a kultura wypowiedź krytyczna*, <http://www.sse.geo.uni.lodz.pl/uploads/space6/rembowska.pdf> [dostęp: 5.04.2020]; „Space – Society – Economy” 2002, nr 6, *Formation of the Information Society in the Regions of Uniting Europe*, s. 99, <http://www.sse.geo.uni.lodz.pl/index.php?page=zeszyt-6> [dostęp: 5.04.2020].
- Werner G., *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo*, https://bon.edu.pl/media/book/pdf/Nie_kazdy_zwrot_ku_obrazowemu-GW.pdf [dostęp: 18.02.2020]. <http://numanuma.pl/foto-rewolucja.html> [dostęp: 10.11.2014].

SPIS ILUSTRACJI

Doświadczenie obrazowe cyklu

www.zofiarydet.com/pl/cycles

Zapis socjologiczny

- Fot. 1. Fundacja im. Zofii Rydet [dalej: FZR], *Zapis socjologiczny* [dalej: Zs], nr sygn. zr_09_012_24, Kraków 1987.
- Fot. 2. FZR, Zs, nr sygn. zr_03_014_33, Podhale, Raba Wyżna 1979.
- Fot. 3. FZR, Zs, nr sygn. zr_14_005_20, woj. lubelskie 1980.
- Fot. 4. FZR, Zs, nr sygn. zr_02_019_05, Podhale, Chochółów 1982.
- Fot. 5. FZR, nr sygn. zr_03_079_14, Orawa, Podsarnie 1983.
- Fot. 6. FZR, Zs, nr sygn. zr_03_084_13, Orawa, Podwilk 1988.
- Fot. 7. FZR, Zs, nr sygn. zr_11_015_31, woj. rzeszowskie 1984.
- Fot. 8. FZR, Zs, nr sygn. zr_11_005_18, woj. rzeszowskie, Cmolas 1980.
- Fot. 9. FZR, Zs, nr sygn. zr_11_004_37, woj. rzeszowskie 1980.
- Fot. 10. FZR, Zs, nr sygn. zr_10_004_12, woj. kieleckie, Mąchocice 1982.
- Fot. 11. FZR, Zs, nr sygn. zr_03_028_33, Podhale, Klikuszowa 1983.
- Fot. 12. FZR, Zs, z cyklu *Nieskończoność dalekich dróg* 1980 (brak na stronie FZR).
- Fot. 13. FZR, Zs, nr sygn. zr_11_005_32, woj. rzeszowskie, Cmolas 1980.
- Fot. 14. FZR, Zs, nr sygn. zr_11_001_37, woj. rzeszowskie, Kąkolówka 1980.
- Fot. 15. FZR, Zs, nr sygn. zr_11_005_23, woj. rzeszowskie, Cmolas 1980.
- Fot. 16. FZR, Zs, nr sygn. zr_03_084_03, Orawa, Podwilk 1988.
- Fot. 17. FZR, Zs, nr sygn. zr_19_002_27, Kaszuby 1977.
- Fot. 18. FZR, Zs, nr sygn. zr_01_008_20, Podhale, Szaflary (?) 1984.
- Fot. 19. FZR, Zs, nr sygn. zr_19_002_01, Kaszuby 1977.

Ścieżki Zofii Rydet – kontynuacje

- Fot. 20. M. Gołąb, Biedaczów 2016.
- Fot. 21. Z. Rydet, Biedaczów, woj. podkarpackie, FZR, Zs, nr sygn. zr_11_010_12 (brak na stronie FZR).

Fot. 22. Z. Rydet, Biedaczów, woj. podkarpackie, FZR, Zs, nr sygn. zr_11_010_15.
Fot. 23. M. Gołąb, Podwilk 2017.
Fot. 24. M. Gołąb, Podwilk 2018.
Fot. 25. Z. Rydet, Podwilk 1988, FZR, Zs, nr sygn. zr_03_083_23.
Fot. 26. Z. Rydet, Podhale, Tokarnia 1988, FZR, Zs, nr sygn. zr_03_049_28.
Fot. 27. Z. Rydet, Podhale, Tokarnia 1988, FZR, Zs, nr sygn. zr_03_049_22.
Fot. 28. M. Gołąb, Tokarnia 2018.
Fot. 29. M. Gołąb, Tokarnia 2018.
Fot. 30. M. Gołąb, Podwilk 2018.
Fot. 31. M. Gołąb, Podwilk 2018.
Fot. 32. Z. Rydet, Podwilk, Orawa 1980, FZR, Zs, nr sygn. zr_11_004_16.
Fot. 33. M. Gołąb, Zubrzyca Górna 2018.
Fot. 34. M. Gołąb, Podsarnie 2018.
Fot. 35. Z. Rydet, Zubrzyca Górna, Orawa 1984, FZR, Zs, nr sygn. zr_03_035_09.
Fot. 36. Z. Rydet, Podsarnie, Orawa 1979, FZR, Zs, nr sygn. zr_03_012_30.

Mędzy negatywem a pozytywem Przyczynek do fotoestetyki Zofii Rydet

www.zofiarydet.com/pl/cycles

Dokumentacje

Plansza 1. Kazimierz Dolny, 1965 r., FZR Dokumentacje [dalej Dk].

ZR_1965_L_K01_d_0007
ZR_1965_L_K02_m_0017
ZR_1965_L_K03_d_0055
ZR_1965_L_K03_d_0073
ZR_1965_L_K04_d_0097
ZR_1965_L_K06_d_0136
ZR_1965_L_K08_d_0189
ZR_1965_L_K08_d_0190
ZR_1965_L_K08_d_0192
ZR_1965_L_K08_d_0212
ZR_1965_L_K11_d_0279
ZR_1965_L_K11_d_0282
ZR_1965_L_K21_d_0546
ZR_1965_L_K22_d_0564
ZR_1965_L_K22_d_0585
ZR_1965_L_K22_d_0588

Plansza 2. Kazimierz Dolny, 1965 r., FZR Dk.

ZR_1965_L_Ko3_d_0064
ZR_1965_L_Ko3_d_0078
ZR_1965_L_Ko5_d_0111
ZR_1965_L_Ko5_d_0127
ZR_1965_L_Ko5_d_0130
ZR_1965_L_Ko5_d_0132
ZR_1965_L_Ko7_d_0181
ZR_1965_L_Ko8_d_0198
ZR_1965_L_Ko8_d_0199
ZR_1965_L_Ko8_d_0201
ZR_1965_L_K10_d_0257
ZR_1965_L_K11_d_0268
ZR_1965_L_K15_d_0389
ZR_1965_L_K19_d_0484
ZR_1965_L_K19_d_0485
ZR_1965_L_K19_d_0486

Plansza 3. Gliwice, I połowa lat 60. XX w., FZR Dk.

ZR_1964_L_Go1_d_0008
ZR_1964_L_Go1_d_0016
ZR_1964_L_Go1_d_0019
ZR_1964_L_Go1_d_0006
ZR_1964_L_Go1_d_0012
ZR_1965_L_Go2_d_0030
ZR_1965_L_Go2_d_0046
ZR_1965_L_Go3_d_0053
ZR_1965_L_Go3_d_0056
ZR_1965_L_Go3_d_0064
ZR_1965_L_Go3_d_0066
ZR_1965_L_Go6_d_0139
ZR_1965_L_Go6_d_0142
ZR_1965_L_Go6_d_0140
ZR_1965_L_Go6_d_0150
ZR_1965_L_Go6_d_0147

Plansza 4. Zalipie, II połowa lat 60. XX w., FZR Dk.

ZR_1967_L_ZA01_d_0009
ZR_1967_L_ZA01_d_0017
ZR_1967_L_ZA02_d_0035

ZR_1967_L_ZA02_d_0038
ZR_1967_L_ZA02_d_0041
ZR_1967_L_ZA02_d_0044
ZR_1967_L_ZA03_d_0054
ZR_1967_L_ZA04_d_0080
ZR_1967_L_ZA04_d_0088
ZR_1967_L_ZA04_d_0092
ZR_1967_L_ZA05_d_0099
ZR_1967_L_ZA05_d_0101
ZR_1967_L_ZA05_d_0103
ZR_1967_L_ZA05_d_0106
ZR_1967_L_ZA05_d_0118
ZR_1967_L_ZA05_d_0119

Plansza 5. Istebna, lata 60. XX w., FZR Dk.

ZR_1964_L_IS02_d_0040
ZR_1964_L_IS03_d_0071
ZR_1964_L_IS05_d_0116
ZR_1964_L_IS05_d_0123
ZR_1964_L_IS05_d_0138
ZR_1964_L_IS06_d_0141
ZR_1964_L_IS07_d_0180
ZR_1964_L_IS07_d_0186
ZR_1964_L_IS07_d_0188
ZR_1964_L_IS07_d_0189
ZR_1964_L_IS08_d_0200
ZR_1964_L_IS09_d_0248
ZR_1964_L_IS11_d_0278
ZR_1964_L_IS11_d_0281
ZR_1965_L_IS12_d_0305

Plansza 6. Istebna, lata 60. XX w., FZR Dk.

ZR_1964_L_IS01_d_0009
ZR_1964_L_IS01_d_0010
ZR_1964_L_IS01_d_0011
ZR_1964_L_IS02_d_0049
ZR_1964_L_IS05_d_0128
ZR_1964_L_IS05_d_0129
ZR_1964_L_IS05_d_0130
ZR_1964_L_IS06_d_0147

ZR_1964_L_ISo6_d_0148
ZR_1964_L_ISo6_d_0149
ZR_1964_L_ISo6_d_0151
ZR_1964_L_ISo8_d_0193
ZR_1964_L_ISo8_d_0201
ZR_1964_L_IS11_d_0300
ZR_1965_L_IS12_d_0324
ZR_1965_L_IS12_d_0325

Plansza 7. Tarnów, ok. I poł. lat 60. XX w., FZR Dk.

ZR_0000_L_TA04_d_061
ZR_0000_L_TA04_d_075
ZR_0000_L_TA04_d_077
ZR_0000_L_TA04_d_078
ZR_0000_L_TA04_d_079
ZR_0000_L_TA04_d_080
ZR_0000_L_TA04_d_083
ZR_0000_L_TA05_d_099
ZR_0000_L_TA05_d_100
ZR_0000_L_TA06_d_127
ZR_0000_L_TA07_d_151
ZR_0000_L_TA07_d_152
ZR_0000_L_TA07_d_153
ZR_0000_L_TA07_d_167
ZR_1964_L_TA02_d_0030
ZR_1964_L_TA02_d_031

Plansza 8. Podkarpackie, II poł. lat 60. XX w., FZR Dk.

ZR_1967_L_Kro1_d_0004
ZR_1967_L_Kro1_d_0007
ZR_1967_L_Kro1_d_0009
ZR_1967_L_Kro1_d_0010
ZR_1967_L_Kro1_d_0018
ZR_1967_L_Kro1_d_0022
ZR_1967_L_Kro2_d_0029
ZR_1967_L_Kro2_d_0030
ZR_1967_L_Kro4_d_0092
ZR_1967_L_Kro4_d_0093
ZR_1967_L_Kro4_d_0095
ZR_1967_L_Kro4_d_0096

ZR_1967_L_Kro4_d_0098
ZR_1967_L_Kro4_d_0102
ZR_1967_L_Kro5_d_0110
ZR_1967_L_Kro6_d_0128

Plansza 9. Pomorze, lata 70–80. XX w., FZR Dk.

ZR_1980_L_M26_d_0002
ZR_1980_L_M26_d_0016
ZR_1980_L_M26_d_0018
ZR_1980_L_M27_d_0001
ZR_1980_L_M27_d_0006
ZR_1980_L_M27_d_0007
ZR_1980_L_M27_d_0012
ZR_1980_L_M27_d_0013
ZR_1980_L_M27_d_0021
ZR_ND_L_M35_d_0002
ZR_ND_L_M35_d_0006
ZR_ND_L_M35_d_0016
ZR_ND_L_M35_d_0017
ZR_1977_L_M36_d_0003
ZR_1977_L_M36_d_0019
ZR_1977_L_M36_d_0023

INDEKS OSÓB

- Adams Ansel 167
Ajdukiewicz Kazimierz 147, 148, 152, 169, 177
Alabiso Vincent 107, 171
Amsterdamski Stefan 20, 172
Andrzejewska Ewa 167
Arnheim Rudolf 153, 169
Arystoteles 153, 154, 168, 169

Bacciarelli Marceli 163
Balcerzak Aniela 132
Bal Ewa 19, 39, 173, 176
Bałus Wojciech 147
Banasiak Bogdan 67, 173
Baran Bogdan 142, 172
Barański Janusz 36, 169
Barrett Terry 53, 169
Barthes Roland 37, 53, 106, 143, 169
Becher Bernd 16
Becher Hilla 16
Beckett Samuel 82
Beksiński Zdzisław 163, 164, 177
Belting Hans 17, 18, 20, 21, 39, 68–73, 78, 79, 89, 169
Benjamin Walter 17, 169
Bergson Henri 42, 46, 48, 49, 169, 174
Berleant Arnold 8, 28, 29, 36, 169
Bocheńska Jadwiga 170
Boehm Gottfried 157–159, 161, 168, 170, 173
Bogunia-Borowska Małgorzata 159, 170, 175
Bohdziewicz Anna Beata 9, 43, 55, 59, 62, 128, 129, 132, 170
Böhme Gernot 48, 49, 170
Bolter Jay David 13, 170
Boy-Żeleński Tadeusz 148, 173
Brogowski Leszek 163
Brożyński Paweł 147, 176
Bruszewski Wojciech 164
Bujak Adam 165
Bułhak Jan 138, 167, 170, 176
Burkard Franz-Peter 148, 173
Burszta Józef 37, 170
Busza Jerzy 9, 25, 52, 56, 98, 163, 170
Byrczek Jakub 167

Cackowski Zdzisław 145, 170
Carnap Rudolf 152, 153, 170, 177
Carr Nicholas 13, 170
Cartier-Bresson Henri 65, 106, 171
Cassirer Ernst Alfred 150
Ceklarz Katarzyna 130, 175
de Certeau Michel 41, 47, 49, 54, 61, 170
Chojnacki Marek 153, 169
Chrucky Andrew 153, 177
Cichocki Sebastian 15
Cichosz Krzysztof 43, 60, 170

- Cieřlik Marian 130, 175
 Connerton Paul 45, 46, 49, 170
 Conquerwood Dwight 98, 170
 Czemię Grzegorz 38, 172
 Czuđec Joanna 59, 175
 Czyżewski Stefan 9, 11, 12, 14, 43, 55, 58–63, 75, 79, 80, 99, 103, 112, 129, 132, 137, 139, 144, 147, 150, 153, 164, 170–176
 Davies David 65, 171
 Descartes René 148, 173
 Dewey John 51
 Dłubak Zbigniew 163, 164
 Doda-Wyszyńska Agnieszka 144, 171
 Domańska Ewa 30
 Dos Passos John 14, 15, 20, 21, 36, 40, 51
 Drwięga Marek 42, 169
 Dubisz Stanisław 138, 176
 van Dyck Anton 155
 Dyrz Bartłomiej 130, 175
 Dziewit Jakub 12
 Eco Umberto 155, 171
 Evans Walker 21
 Falski Maciej 37, 169
 Feininger Andreas 159, 160, 171
 Ferenc Tomasz 12, 134, 171
 Fibonacci Leonardo [vel Filius Bonacci, Leonardo Pisano (z Pizy)] 106
 Ficino Marsilio 89–92
 Filoteusz z Batos, św. 88–90, 92
 Flusser Vilém 17–19, 99, 171
 Folscheid Dominique 148, 171
 Forajter Waław 76, 175
 Foucault Michel 14, 171
 Freeland Cynthia 77–80, 83, 84, 171
 Freud Sigmund 95–98, 157, 158
 Fuller Benjamin Apthorp Gould 149, 172
 Galsworthy John 14
 Gdula Maciej 48, 173
 George Stefan 146, 150, 172
 Giard Luce 41, 170
 Gioia Ted 20
 Glaukon 85, 88
 Goethe Johann Wolfgang 142
 Goław Mariusz 9, 11–14, 43, 55, 58–63, 75, 79, 80, 99, 109, 112, 125, 126, 128–132, 134, 170–176, 179, 180
 Grzybacz Linus 128, 129
 Gutenberg Johannes 159
 Gwóźdź Andrzej 143, 174
 Harman Graham 38, 172
 Hartwig Edward 165
 Heidegger Martin 15, 142–147, 150, 152, 156–158, 160, 172
 Heinz Adam 151, 172
 Heisenberg Werner 146, 147, 172
 Hermogenes 151, 152
 Herschel John 139
 Hoeflich-Piątkowska Halina 155, 176
 Höffe Otfried 149, 172
 Hölderlin Friedrich 146
 Horak Jan-Christopher 140, 177
 Hordziej Karol 15
 Huisman Denis 146, 173
 Humboldt Alexander von 140, 150
 Humphrey Robert 20, 172
 Husserl Edmund 157, 158
 Ingarden Roman 149, 172
 Ingold Tim 27, 172
 Jackiewicz Aleksander 170
 Jackiewicz Danuta 138, 176
 Jacobson Roman 168
 Jałosiński Aleksander 165
 Jama Waldemar 75, 99, 172

- Jamblich 89–91
 Japola Józef 13, 174
 Jaspers Karl 72
 Jedliński Jakub 53, 169
 Jezus Chrystus 68, 79, 88, 89
 Jędrzejczyk Małgorzata 147, 176
 Józwiak Karol 12, 134, 171
 Jurecki Krzysztof 81, 162, 164, 166, 172, 177
 Jurkowlaniec Zofia 138, 176

 Kalinowski Marcin Leon 138, 174
 Kanicki Witold 76, 78, 80–84, 86, 92, 95, 96, 172
 Kaniowski Maciej Andrzej 149, 172
 Kant Immanuel 149, 157, 158, 172, 173
 Kartezjusz (patrz Descartes René)
 Kasprzak Maria 132
 Keim Jean-Alphonse 138, 173
 Kępińska Alicja 58, 176
 Kielbasa Jan 146, 173
 Kielbasa Liliana 146, 173
 Kierkegaard Søren 157
 Kołacka Daria 157, 170
 Komendant Tadeusz 14, 171
 Komorowski Piotr 167
 Konopka Bogdan 167
 Kosiński Dariusz 19, 39, 173, 176
 Kowaliszyn Artur 152, 173
 Kowalska Małgorzata 48, 173
 Kratylos 151, 152, 174
 Kroński Tadeusz 149, 173
 Krzemieniowa Krystyna 17, 169
 Kubikowski Tomasz 38, 111, 175
 Kuderowicz Zbigniew 173
 Kunzmann Peter 148, 173
 Kurcz Ida 152, 173
 Kwiatkowska Ewa 158, 173
 Kwiek Paweł 164
 Kwintylian 84

 Lacan Jacques 18–20, 40, 52, 53, 96
 Lach Natalia 164
 Lachowicz Andrzej 164
 Lange Dorothea 21
 Latour Bruno 7, 38, 40–42, 45, 48–50, 53, 71, 72, 76, 97, 172, 173
 Lech Andrzej Jerzy 167
 Lewczyński Jerzy 75, 80–82, 86, 163, 164, 172, 177
 Lewin Leopold 150, 172
 Ligocki Alfred 163, 164
 Lindsay Peter H. 152, 155, 173
 Linsky Leonard 152, 170
 Lubben Kristen 107, 173

 Łuba Dagmara 19, 173
 Łukasiewicz Małgorzata 157, 170
 Łukaszewicz Alcaraz Aleksandra 156, 173
 Łyczywek Krystyna 26, 63

 Magala Sławomir 9, 163, 173
 Małecka Aleksandra 13, 170
 Manchester William 107, 172
 Maniecki Jacek 17, 171
 Maria Magdalena, św. 67, 68
 Marin Louis 67–69, 173
 Markiewicz Barbara Anna 148, 173
 Markowski Michał Paweł 14, 171
 Masłowska Anna 138, 176
 Maynard Patrick 79, 137, 173
 Mayol Pierre 41, 170
 Mencwel Andrzej 37, 173
 Merecki Jarosław 48, 98, 170, 175
 Merleau-Ponty Maurice 48, 49, 54, 173
 Michalski Krzysztof 142, 172
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo di Ludovico Buonarroti Simoni) 155
 Michałowska Marianna 27, 29, 30, 55, 139, 173–175
 Mickiewicz Adam 142

- Migasiński Jacek 48, 173
 Mikolasch Henryk 139, 174
 Mikołajczyk Antoni 164
 Mikuriya Junko Theresa 84–91, 96, 97, 174
 Minghella Anthony 77, 78
 Mirzoeff Nicholas 15, 16, 174
 Mitchell Tom 157, 159, 161, 168
 Mizera Janusz 146, 172
 Młodkowski Jan 153, 174
 Monroe Marilyn, właśc. Mortenson Norma Jeane 69
 Morgan Henry Lewis 37
 Musiał Janusz 143, 174
 Mytych-Forajter Beata 76, 175
- Niecikowski Jerzy 148, 171
 Nietzsche Friedrich 157, 158
 Norman Donald A. 152, 155, 173
 Nowakowski Piotr 84, 174
 Nowicki Wojciech 62, 75–77, 174
 Nycz Ryszard 97, 176, 177
- Olek Jerzy 163, 164
 Olivier Laurent 29, 174
 Olsen Bjørnar 27–31, 35–38, 40, 42, 45, 46, 48–51, 53, 71, 174
 Omylak Bronisław 134
 Omylak Genowefa 134
 Ong Walter Jackson 13, 174
 Orłowski Hubert 17, 169
- Palka Mateusz 62, 75–77, 174
 Parmenides 88, 89
 Pawul Władysław 126
 Pearson Keith Ansell 42, 174
 Peirce Charles Sanders 81, 92
 Piątek Jerzy 9, 62, 75, 174
 Pickford Ralph W. 155, 176
 Pieczul Henryk 9
 Pieczyńska-Sulik Anna 157, 170
- Pieńkowski Marcin 150, 171
 Pierściński Paweł 9, 75, 165
 Pink Sarah 66, 67, 174
 Pisarek Adam 12
 Platon 81, 82, 85–92, 97, 151, 156, 174
 Podbielski Henryk 154, 169
 Pomian Krzysztof 142
 Poniatowska Patrycja 50, 137, 175
 Pontremoli Edouard 138, 140, 141, 143, 174
 Pöppel Ernst 149, 174
 Poźniak Marek 167
 Proklos 85, 97
 Przyborek Grzegorz 168
- Raczkiewicz Stanisław 155, 176
 Rembowska Krystyna 146, 177
 Rheinberger Hans-Jörg 158, 175
 Ricoeur Paul 30
 Robakowski Józef 80, 164, 175
 Rochowski Marcin 38, 111, 175
 Rode Dagmara 150, 171
 Rojek Katarzyna 13, 170
 Roosvelt Franklin D. 21
 Rothstein Arthur 21
 Różycki Andrzej 9, 12, 15, 55, 59, 88, 134, 164, 171
 Rychter Marcin 38, 172
 Rydet Tadeusz 134
 Rydet Zofia 7–12, 14–16, 19, 21–23, 25–28, 30–33, 35–43, 45, 47–56, 58–82, 84–90, 92–94, 96–103, 109–114, 125–127, 129, 130, 132–135, 166, 168, 170–176, 179, 180
- Saj Andrzej 163
 Sander August 78, 166
 Schechner Richard 38, 39, 98, 111, 175
 Schlabs Bronisław 163, 164, 177
 Scruton Roger 65, 171, 175
 Searle John R. 51, 175

- Shahn Ben 21
 Shallcross Bożena 27, 174
 Shusterman Richard 50–53, 55–61, 68, 73, 75, 98, 99, 115, 137, 141, 175
 Siemek Marek Jan 142
 Sikorski Janusz 17, 169
 Skiba Maria 66, 174
 Skorupka Stanisław 142, 175
 Smith Tunney Kelly 107, 171
 Sobota Adam 62, 80, 164, 175
 Sokrates 85–87, 151, 152, 156
 Sommer Manfred 98, 99, 175
 Sontag Susan 82, 83
 Soulages François 76, 83, 175
 Spinoza Benedykt 149
 Stankiewicz Sebastian 28, 169
 Stefański Witold 151, 174
 Steichen Edward 15, 21
 Stiegler Bernd 59, 82, 84, 175
 Stoichita Victor I. 113, 175
 Szczypińska-Mutor Magdalena 76, 175
 Sztaba Wojciech 156, 175
 Sztabiński Grzegorz 163
 Sztompka Piotr 159, 161, 170, 175
 Szymanowicz Maciej 138, 139, 175, 176
- Tabaczyński Michał 13, 170
 Talbot William Fox 139, 141, 176
 Tauszyńska Anna Danuta 149, 174
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 41, 113, 170, 175
 Tischner Józef 142
 Tokarska-Bakir Joanna 97, 98, 176
 Tomaszczuk Zbigniew 55, 75, 176
 Tomaszewski Tomasz 75
 Tomczuk Jacek 55, 176
 Trakl Georg 146
 Trąbka Jan 152, 176
 Trznadel Jacek 53, 143, 169
- Valéry Paul 82, 83
- Walden Scott 65, 77, 79, 171, 175, 176
 Walton Kendall L. 83, 176
 Warburg Aby 143, 147, 152, 176
 Warhol Andy 69
 Waśko Ryszard 164
 Weinsberg Adam 155, 171
 Weisgerber Leo 150
 Weksler-Waszkineł Romuald Jakub 42, 169
 Wendland Michał 150, 176
 Werner Gabriele 158, 177
 Weston Edward 167
 Wiatr Piotr 99, 171
 Wiedmann Franz 148, 173
 Wiesing Lambert 158
 Wilkoszewska Krystyna 28, 169
 Wittgenstein Ludwig 152, 154, 157, 158, 176
 Wojnecki Stefan 40, 58, 59, 61, 63, 112, 163, 176
 Wojnowski Konrad 39, 176
 Wolicki Krzysztof 142, 145, 147, 172
 Wolniewicz Bogusław 152, 176
 Wrona Józef 130, 131, 175
 Wyburn George M. 155, 176
- Zaremba Łukasz 15, 174
 Zatorski Tadeusz 18, 169
 Zawojski Piotr 17, 171
 Zeidler-Janiszewska Anna 97, 98, 157, 160, 161, 176, 177
 Zjeżdżałka Ireneusz 81, 172
 Znamierowski Czesław 149, 172
 Zoeller Chuck 107, 171
 Zwiech Izabela 65, 171, 175, 176
- Żeleźnik Tadeusz 154, 168, 169

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10083.20.0.K

Ark. wyd. 8,8; ark. druk. 23,75

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