

Próba podsumowania dorobku twórczego Zofii Rydet

Krzysztof Jurecki

W latach 1999 - 2000 w kilku miastach Polski zaprezentowana zostanie monograficzna ekspozycja *Zofia Rydet 1911 - 1997. Fotografie*. Pomysłodawcą pokazu była zmarła w 1998 r. Urszula Czartoryska, która wyznaczyła zasadniczy zakres pokazu, jak też w ogólny sposób określiła charakter towarzyszącego katalogu, który po jej niespodziewanej i przedwczesnej śmierci został w 1999 r. na nowo opracowany i zmodyfikowany przez niżej podpisanego .(1)

Większość dorobku artystycznego Rydet znajduje się w Rabce u rodziny artystki.(2) Poza tym dużym zbiorem dysponuje Muzeum Narodowe we Wrocławiu (cykle *Mały człowiek*, *Czas przemijania*, *Zapis socjologiczny*) oraz Muzeum Sztuki w Łodzi (wczesne prace i *Zapis socjologiczny*). Zapoznanie się z dorobkiem przechowywanym w Rabce przez Zofię Augustyńską jest pierwszym i najważniejszym krokiem do poznania jej twórczości, ponieważ zgromadzono tam kilka tysięcy odbitek przywiezionych z Gliwic, gdzie mieszkała Rydet. Należy zaznaczyć, że niektóre ze zdjęć nigdy nie były pokazywane lub wystawiane, inne przygotowane do eksponowania chyba nigdy nie zostały zaprezentowane.

Kolejnym etapem do następnej wystawy Rydet, jaka w przyszłości z pewnością będzie realizowana, powinno być wykonanie kopii z zachowanych negatywów w celu zrekonstruowania świadomości artystycznej jaką reprezentowała artystka. Ale należy zaznaczyć, że nie wolno z tego czynić użytku wystawowego, a jeśli już to jedynie w opracowaniu katalogowym, zaznaczając, że są to tylko kopie odbite z negatywów. Byłoby to tylko uzupełnieniem stanu wiedzy na temat jej poglądów, zainteresowań i zmian stylistycznych. Trzeba pamiętać, że sama artystka dokonywała nieustannej selekcji, kopiując wybrane klatki i pokazując na wielu ekspozycjach.

Warto zastanowić się nad faktem, że Rydet na dobre zainteresowała się fotografią późno, bo ok. poł. lat 50. Dlaczego tak się stało ? Z pewnością poszukiwała czegoś istotnego w swym życiu, spełnienia marzeń. Nie osiągnęła tego, dlatego nowe spełnienie mogła dać fotografia. Za jej przyczyną pojawiały się długotrwałe przyjaźnie, znajomości, które wypełniły sens życia, dały odpowiedź na pytania dotyczące istoty życia.

Z pewnością inspirującą rolę, czego nie ukrywała artystka, w początkowym okresie inicjacji fotograficznej odegrał jej brat - Tadeusz Rydet, który w latach 30. w dokumentalnym stylu fotografował Huculszczyznę (górali w charakterystycznych strojach) i wojsko polskie, a w latach 50. rodzajowe scenki z okolic Rabki, w tym góry. Jego dorobek nie ma do tej pory właściwej oceny, ale wydaje się, że najważniejsze prace powstały jeszcze w latach 30., z których kilka zaistniało jako komercyjne pocztówki wydane w czasie okupacji niemieckiej, sprzedawane w latach 40.

Początek. Poszukiwania różnorodnych inspiracji w II poł. lat 50.

Rydet w początkowym okresie zainteresowań próbowała poszukiwać różnych inspiracji. Fotografia w odróżnieniu od tradycyjnych, manualnych dziedzin twórczości artystycznej, ułatwia takie postępowanie. Jedno z pierwszych zdjęć, do których przywiązywała dużą wagę, przedstawiające szklaną figurkę sfotografowaną na tle pejzażu, posiada w sobie atmosferę martwych natur André Kertesza. Inne to makrograficzne ujęcia owadów. Jeszcze inne to idealizowane portrety, m.in. młodej dziewczynki z balonikiem o widocznej piktorialnej proweniencji, czy kobiety poszukującej odwiecznych zasad piękna o klasycystycznej formie (*Krystyna*). Ciekawe są pejzaże ze zwierzętami (*Kozy*), gdyż piktoraliści poszukiwali tematów typowych dla tradycyjnego malarstwa, w tym przypadku realistycznego i wypełniali jeden z międzywojennych postulatów Jana Bułhaka na temat krajobrazu i piękna Polski.

W zbiorze Jerzego Lewczyńskiego zachowały się notatki Rydet z wykładów z historii sztuki jakich słuchała w Katowicach w latach 50. prowadzonych przez Alfreda Ligockiego -zwolennika realizmu socjalistycznego, a potem dokumentaryzmu spod znaku Karla Pawka, obecnie w Niemczech uważanego przez niektórych historyków fotografii za zwolennika komunizmu. W późniejszym czasie - od lat 70. Rydet korespondowała z Jerzym Buszą ale była już na tyle ukształtowaną postacią, że w przeciwieństwie do okresu wcześniejszego nie potrzeba było jej tak silnych inspiracji teoretycznych, których z pewnością poszukiwała w początkach swej działalności.(3)

Zdjęcia w ówczesnej konwencji piktorializmu (np. *Kozy*) należą do jednego z dwóch stylów w jakim fotografowała do końca swej twórczości. Są próbą określenia koncepcji sztuki w różnych wersjach od piktorializmu do nowoczesności. Nowoczesność to polska wersja modernizmu, szerokiego zaplecza awangardy. Poszukiwali jej zarówno malarze, fotografowie jak i krytycy. Mogła nią być abstrakcja i odmiany sztuki kinetycznej, jak i reportaż. W takim właśnie stopniu zaistniała ona w znanym cyklu *Czas przemijania*.

W przypadku fotografii Rydet z II poł. lat 50., po rezygnacji z krótkiej fascynacji piktorializmem, mamy do czynienia z układami światła, które tworzą kompozycje abstrakcyjne, bądź ze zdeformowanymi aktami kobiecymi, zarejestrowanymi w krzywych zwierciadłach, co przypominało o fotografiach Andre Kertesza i pracach wykonanych przez surrealistów w latach 20. i 30. Wykonywała w tym czasie zdjęcia stylistycznie bliskie pracom Lewczyńskiego, Piotra Janika, a nawet Beksińskiego, który wówczas miał indywidualną wystawę w Gliwicach oraz brał udział w pokazie zamkniętym - *Anty fotografia* (1959 r.).

Dru ga konwencja preferowana przez artystkę od końca lat 50. związana jest z tradycją ściśle fotograficzną nawiązującą do formy fotografii

dokumentalnej, a w szczególności z reportażem, który od końca lat 50. po raz kolejny odgrywał bardzo istotną rolę w najnowszej historii fotografii. Właśnie ta koncepcja traktowania fotografii w przypadku omawianej artystki okazała się z perspektywy historycznej ważniejsza. (4) Co do tego faktu i wynikających z niego ocen nie ma już wątpliwości.

***Mały człowiek* - poszukiwanie w konwencji reportażu**

Wystawa pod tytułem *Mały człowiek* pokazana m.in. w prestiżowej warszawskiej Galerii Krzywe Koło, a potem opublikowanie albumu pod tym samym tytułem doprowadziły, że nazwisko Rydet stało się identyfikowalne i ważne, ponieważ niewielu polskich fotografików miało po II wojnie światowej wydaną pozycję książkową. Wystawa to owoc kilkuletniej pracy twórczej, zarówno na Śląsku, jak i wynik podróży po kilku krajach europejskich. Tego typu fotografowanie było popularne, a nawet uważane za przykład fotografii nowoczesnej o humanistycznych perspektywach.

Wystawa Rydet prezentowała różne typy psychologiczne, w tym konwencjonalne, estetycznie idealizowane ujęcia, jakimi operowano w fotografii polskiej i światowej. Ale są także zdjęcia w rzadkim typie ekspresjoni stycznym czy realizmu o proveniencji filmowej, znanej z neorealizmu włoskiego, który był jednym ze źródeł nowoczesnej fotografii na Śląsku i wpłynął także w latach 50. na twórczość Lewczyńskiego.

Ówczesna krytyka polska, m.in. Urszula Czartoryska, inspirując się poglądami Zbigniewa Dłubaka, chciała powiązać idee fotoreportażu z tradycją plastyczną o awangardowej orientacji. Programowo od ok. 1960 r. nie chciano propagować tzw. fotografii abstrakcyjnej i przez pewien krótki okres kilku lat wydawało się, że taką rolę odegra reportaż w wersji proponowanej przez *Rodzinę człowieczą* Edwarda Steichena, który święcił, przesadne z dzisiejszego punktu widzenia, artystyczne triumfy. Tą drogą dążącą do poznania istoty dziecka, jego problemów, wyglądu, słowem jego wszechstronnego obrazu podążyla Rydet. Trzeba zaznaczyć, że w tym czasie powstawało znacznie więcej tego typu efektownych zdjęć poruszających tę niezbyt wyszukaną problematykę. Wystarczy sięgnąć do opublikowanego w 1963 r. Almanachu fotografii polskiej, aby wymienić prace: Jana Kiepuszewskiego, Stanisława Bobera, Janiny Gardzielewskiej, Janusza Czarneckiego, Stanisława Skoczenia jako przykłady zdjęć dokumentalnych o tematyce starości czy dzieci. Ale tylko Rydet potrafiła stworzyć z tych powszechnie interesujących wielu fotografów tematów daleko idące konsekwencje !

W swych pracach jako podkład literacki wykorzystwała strofy z poezji Janusza Korczaka i ułożyła je w grupy tematyczne analizujące pod tym względem formę zdjęć. Wszechstronna interpretacja tej problematyki jest jedną z ważniejszych cech podejścia fotograficznego, co wiąże się z prawdziwą pasją której brak niejednego szybko zniechęcił lub spowodował wyczerpanie

jakiegoś konkretnego problemu.

Bardziej doniosłym cyklem składającym się z mniejszych serii jest *Czas przemijania*, którego premierowa wystawa miała miejsce w 1964 r. Należy go postrzegać jako kolejną konsekwencję wystawy Steichena o bardziej emocjonalnym charakterze i psychologicznym wyrazie. Szczególnie istotne są *Medytacje*. Pojawia się w nich problem starości i poszukiwania religii jako jedynego antidotum na problemy starzenia się i nieustannego zbliżania do bram śmierci. W niektórych zdjęciach widoczne są manipulacje o charakterze piktorialnym przeprowadzane w czasie wywoływania odbitek, mające pogłębić efekt psychologiczny, ale także w konsekwencji zwiększające unikatowość poszczególnych prac.

Świat uczuć i wyobraźni. Pogłosy surrealizmu służące poszukiwaniu indywidualnego symbolizmu.

Album, opublikowany ostatecznie po długich perypetiach wydawniczych i ocenzurowany w 1979 r., składa się z kilku cykli, a jego mottem jest wers z poezji Haliny Poświatowskiej „za tym zakretem nie ma już nic” .(5) Pierwszy z cykli w albumie - *Pejzaże* przypomina o tradycji klasycznego (artystycznego) aktu, który od 20-lecia międzywojennego dla fotografików polskich był jednym z najważniejszych tematów. Był on spadkiem po tradycji sztuk pięknych, w klasycznej wersji rozwijany od czasów renesansu. U Rydet nagie piękne ciało śpiących kobiet skontrastowane zostało i poddane konfrontacji z aspektami przemijania (maki), tajemnicy (sfinks), czy erotyzmu sprowadzającego istotny temat miłości do kategorii kiczu, z czego artystka nie zdawała sobie sprawy.

Kicz i jego formy związane z kulturą ludową istniały w wyobraźni Rydet dzięki śląskiej twórczości ludowej. Pisała o tym we wstępie do w/w albumu Urszula Czartoryska, najważniejszy, obok Jerzego Buszy, krytyk doceniający w latach 70. i 80. znaczenie dorobku Rydet. Później, w latach 80. i 90., na ważnych wystawach m.in. Biennale w San Paulo pokazywał jej prace także Adam Sobota.

Kolejny cykl *Narodziny* pokazuje siedzące lub leżące małe dzieci na tle lasu czy wśród kamiennych masek. Istotne jest także przedstawienie geparda, jak sędzę będącego metaforą męskości. W cyklu tym po raz pierwszy pojawiają się elementy kultury naiwnej i figury aniołów, oraz Słońce - również symbolizujące Chrystusa. Są to zaskakujące przedstawienia jak na album wydany w czasach PRL-u, gdyż wówczas elementy religijne rzadko były dopuszczane do obiegu finansowanego przez mecenat państwowy. Stanowiły w tym albumie niewielki margines, a jego ostateczny wyraz miał oczywiście inny charakter.

Macierzyństwo nie jest radosne. Kobieta z niemowlęciem, także płaczącym to temat kilku fotokolaży. Rydet dążyła do ukazania uniwersalnego wymiaru problemu jakim jest macierzyństwo, dlatego posłużyła się różnymi postaciami kobiet, także formą klasycznego aktu. Niemowlę zostało ukazane na tle ugoru i ekspresyjnego, w swym wyrazie piktorialnego nieba. W tym cyklu przedstawiła również personifikację śmierci (ciemna postać o nieczytelnej

twarzy z kwiatami). Do tej pracy artystka była szczególnie przywiązana, o czym świadczy fakt, że później, w latach 80. i 90. kilkakrotnie wykonywała jej następne wersje - w tym w sepii, kolorowaną i ozdobioną eklektyczną fotograficzną ramą. W innej realizacji z tego cyklu w tle pojawia się figura Sfinksa, będącego symbolem ojca. Ale generalnie zaakcentować należy symptomy zagrożenia i niepewności co do przyszłego rozwoju narracyjnej sytuacji, jaką tworzyła Rydet, jak i generalnie do życia całej ludzkości, ponieważ wymiar prac zawartych w albumie ma różnego rodzaju odniesienia zarówno czasowe, personalne (osobiste), jak też bardziej uniwersalne.

Kolejny cykl jest zaskakujący. *Oczekiwania* są przedstawianiem prostszym, ale nie obciążonym tradycją piktorialną Puste i bezsensowne życie ludzkie sprowadza się w tym przypadku do l o s u kobiety bez dziecka, mającej zamiast twarzy maskę, czasami przyozdobioną kwiatami. Kobiety oczekują na macierzyństwo, ale przede wszystkim na starość. Niekiedy tło prac jest optymistyczne, czasami wręcz przeciwnie - przygnębiające (stare mury, blaszane wiadro, krzesło), względnie neutralne. Z pewnością Rydet przedstawiała swe życie i przemyślenia o nim, ale wymiar jej pracy, ze względu na uniwersalizm formy i symboli jest ponadczasowy.

Naturalną konsekwencją poprzedniego cyklu są *Odejścia*. Schemat budowy obrazu, bardziej o strukturze graficznej niż fotograficznej, ponownie jest piktorialny. Motywy drogi, nieopodal leżącej nagiej kobiety oraz torsy manekinów lub sylwetek ludzkich mają budować nastrój grozy. Ale bez powodzenia ! Czym jest to spowodowane ? Artystka użyła wielu zasadniczych elementów nie dopasowując ich do innych części składowych fotografii. Dlatego są wyizolowane, a nawet sztuczne w stosunku do całości zamierzonego efektu ! Jedną z bardziej udanych realizacji przedstawia ruiny architektoniczne, fragment zdewastowanego cmentarza z leżącą na ziemi figurą anioła, z pierwszoplanową skuloną zbyt teatralną postacią kobiety. Znowu pojawia się ponadczasowy Sfinks obserwujący odejście (śmierć) człowieka. W cyklu tym ważna jest sama idea - drogi w lesie, kresu, poszukiwania metafory życia ludzkiego. To motyw znany także z filozofii Martina Heideggerra, jak też egzystencjalizmu w jego różnych odmianach. Poprzez pesymizm, czasem melancholię, ale bez bólu i rozpaczony wyraz prac zbliża się do wersji chrześcijańskiego egzystencjalizmu. Można odczytywać ten fragment twórczości Rydet poprzez nowocześnie interpretowaną psychoanalizę, ale należy pamiętać, że jej twórczość wraz z psychicznym dojrzewaniem nabierała coraz bardziej chrześcijańskiego znaczenia wobec prawd najważniejszych i ostatecznych, także w aspektach antropologicznych - ojca, domu zajmujących ważne miejsce nie tylko w *Zapisie socjologicznym*.

Bardziej niepokojące stany psychiczne czytelne są *Za ścianą życia*. Obsesyjne twarze, patrzące przed siebie, czyli w kierunku widza - oczy. Ukazane fragmentarycznie, zmęczone, czy innym razem zakryte dłońmi. Pozostają w innej rzeczywistości, bez dostępu do naszego świata.

Zakochani nie mają łatwego życia. Świat, w którym się znajdują pozbawiony jest optymizmu. Na tle ugoru widoczne są fragmenty obumarłych drzew, wokół nich palą się świece wyrażające żal i smutek. Oprócz motywów symbolicznych, niektóre z fotokolaży nabierają cech typowych dla malarstwa

surrealistycznego (drzewa z oczami stojące się jakimiś groźnymi i obsesyjnymi stworami).

Sentymalna ballada to krótka historia o życiu, czy jego niektórych fragmentach. Bohater mający zamiast twarzy charakterystyczną maskę przedstawiony został w różnych sytuacjach: na drodze, w mieszkaniu z odpustowym pieskiem, w czasie ślubu, z żoną i dzieckiem. Nasuwają się pytania: o imaginację i jej granice w stosunku do realności życia, o kicz i jego miejsce w kulturze, ale przede wszystkim o rolę maski, co skrywa i jakie jest prawdziwe oblicze twarzy? Rydet nie daje nam konkretnych, w pełni przekonujących odpowiedzi. Światu grozi jednak *Zagłada*. W latach 70. kiedy powstawał ten cykl był to jeden z najważniejszych tematów oficjalnej propagandy, rozwijany od lat 40., kiedy problem sprowadzono do możliwości wybuchu wojny nuklearnej między socjalistycznym Wschodem a kapitalistycznym Zachodem. W latach 70. rządziej mówiono także o zagrożeniu ekologicznym, ale niewielu artystów polskich podejmowało wówczas to zagadnienie, kojarzone zazwyczaj z indoktrynacją państwa komunistycznego. Właśnie w tym cyklu powstały najbardziej znane z tego albumu prace - nienaturalnie wydłużona postać zakrywająca oczy zdeformowanymi palcami na tle groźnego nieba. Kolejna, z ekspresyjnymi elementami, przedstawia mężczyznę w kapeluszu wśród ruin. Ważnym elementem w twórczości Rydet jest motyw dziecinnego konia na biegunach, w tym przypadku mogącego pełnić rolę symbolu zagrożenia rodziny. Bardziej wyrafinowana pod względem komplikacji formy jest praca będąca połączeniem postaci mężczyzny, (z zamkniętymi oczyma), ze zdeformowaną dużą dłonią. Całość ukazana została na tle jałowej ziemi, na której rośnie jedna, chroniona ręką kępka kwiatów. Zamknięte oczy w fotografii portretowej są istotnym wątkiem ikonograficznym znanym już w okresie międzywojennym, chociażby z twórczości Henryka Hermanowicza.

Ale zagrożony jest także człowiek i jego ideały. Może zmieniać się on w nieczule *Manekiny* - ludzkie kikuty, widma. Z tego cyklu znanych jest kilka sugestywnych prac. Jedna z nich przedstawia parę manekinów na progu domu, który swą symetryczną formą może kojarzyć się z twarzą. Realizacje te, nieświadomie jak sądzę, przesuwają się w stronę horroru i grozy, jaką później osiągnie przede wszystkim kino fabularne. Mam na myśli fotokolaż z manekinem z papierosem, (w kapeluszu z piórami), ukazanego na tle zdartych plakatów z przedstawieniem maski kłowna, czy wyobrażenie zdewastowanego pola, na którym leżą głowy lalek obok misternie ułożonych kuchennych noży. Surrealizm od lat 50. docierał do Polski poprzez znajomość podstawowych, obiegowych nazwisk dotyczących oczywiście malarstwa, nie zaś samej fotografii, takich twórców jak Salvador Dali, Rene Magritte, Max Ernst. W przypadku Rydet także mamy prawo poszukiwać malarskich pierwowzorów, poza inspiracją fotografiami Beksińskiego i Lewczyńskiego, gdyż np. temat dręczonej lalki, charakterystyczny dla tego ostatniego, pojawia się również w *Świecie uczuć i wyobraźni*.

W umyśle po tak okropnych wyobrażeniach jakie można zobaczyć w przywołanych przed chwilą cyklach pojawiły się w narracji Rydet surrealistyczne *Fantomy*. Są to sugestywne wizje przypominające obrazy

M. Ernsta (twarze z jednym okiem). Ale inne realizacje nie są tak sugestywne, popadają w nadmierny patos (np. ręce wylaniające się z masy kamieni), a nawet przybliżają się do zasad obrazowania znanego z fotomontażu dadaistycznego (John Heartfield).

Człowiek jednak walczy o swe istnienie. Przykładem tego jest cykl *Zagrożenie*. *Manekiny* ludzkie krążą bez celu po ugorze. Zagraża im oczywiście śmierć. W niektórych pracach pojawia się ważny, surrealistyczny rekwizyt - wielkie ucho rosnące niczym drzewo nad morzem. Resztki człowieka w postaci zdeformowanych manekinów kroczą wśród relikwów antycznej greckiej architektury.

A może to wszystko o czym tak sugestywnie i z patosem mówiła dotychczas w poprzednich cyklach Rydet było tylko jej *Obsesjami*? Sugeruje to kilka prac ukazujących oczy starych ludzi patrzące zza okien lub metalowej bramy. Oczy podglądające, a więc kontrolujące przede wszystkim samą artystkę! Niektóre motywy są symboliczne i surrealistyczne zarazem. Takie jest przedstawienie płotu z okularami i oczami, czy drzewa z tym samym sugestywnym wyobrażeniem oka.

Ale wszystko tj. człowiek i przyroda podlegają *Przemianom*. Wszystko zaczyna się wiekiem dziecięcym a kończy starością (płacząca kobieta na tle macew). To powtórnie poetycki, wyrażony za pomocą fotokolażu egzystencjalizm, ale w wersji chrześcijańskiej, choć mało w niej atrybutów związanych z religijnością. Album kończy się jednak *Nadzieją* wyobrażoną w postaci stojącego na tle kwitnącego ogrodu dziecka trzymającego w ręku ptaszka.

Zapis socjologiczny 1978-1990 i jego konsekwencje.

Nazwa *Zapis socjologiczny* zaproponowana przez Urszulę Czartoryską przyjęta została przez Rydet już w 1979 r. W tym czasie popularne stały się koncepcje łączenia twórczości z analizą socjologiczną pojawiające się m.in. we francuskiej myśli krytycznej. Taki program paranaukowy miała np. łódzka grupa - Zespół T.

Ideą Rydet było dokumentowanie całego społeczeństwa polskiego: wiejskiego i wielkomiejskiego, w tym wszystkich regionów i 49 województw.(6) W 1978 r. wykonywała zdjęcia w Krakowie. Zdecydowanie bardziej interesowała ją wieś, rzadziej, miasto - Gdańsk, Sopot (lata 80.). Będąc w Douchy we Francji w 1988 r. wykonała *Zapis socjologiczny* także i tej miejscowości.

Metoda jej działania odwoływała się do tradycji fotografii zakładowej (sztywne pozy postaci na określonym tle), ale przede wszystkim do fotografii społecznej, tradycji reportażu i dokumentu.(7) Nasuwa się porównanie z dorobkiem Augusta Sandera, który fotografował społeczeństwo niemieckie w latach 20., tworząc wielkiej klasy dokument społeczny, wydając w 1929 r. *Antlitz der Zeit*. W późniejszym okresie na początku lat 90. Rydet na pewno знаła katalogi ważnego czeskiego dokumentalisty Jindricha Štreita, które mogły ją utwierdzać w słuszności co do obranej drogi twórczej.

Początkowo w koncepcji *Zapisu socjologicznego* pojawiały się motywy optymistyczne. Takie są *Stojące kobiety* ukazane na tle wejścia do swych domów, ale szybko w obliczu dokumentowania biednych i zaniedbanych rejonów Rzeszowszczyzny i Lubelszczyzny wyraz jej realizacji stał się dramatyczny i przytłaczający ukazaną nędzą.

Zachowane odbitki świadczą, że interesowała ją właśnie nędza, czego przykładem jest fotografowanie tej samej postaci w różnych ujęciach. Początkowo naklejała na odbitki fotograficzne informacje o portretowanych: - nazwisko, miejscowość a nawet ulicę. Wykonała serię zdjęć zestawiając widok domu (czasami wręcz ruin) z jego wnętrzem, w którym znajdował się gospodarz lub właściciel mieszkania.

Wielka klasa artystyczna tego jedyne w swym rodzaju dokumentu polega na fakcie, że był dla Rydet punktem wyjścia dla kolejnych cykli, stających się w ramach tego monumentalnego zbioru odrębną wartością. Pierwszy - *Zawody* poświęcony jest ludziom wykonującym zanikające profesje (zegarmistrz, wikliniarz, listonosz) ukazanym na tle swych pracowni bądź z atrybutami pracy. Warto zaznaczyć, że artystka stosowała w tym cyklu także technikę kolażu, ale w sposób prawie niewidoczny. A mianowicie w prawym dolnym rogu przyklejała np. sfotografowany szyld. Podobny zabieg, mający zintensyfikować realność i wiarygodność przekazu, wykorzystwała w cyklu *Mit fotografii*. Sposób fotografowania był podobny jak w innych fragmentach *Zapisu socjologicznego*.

Powstał także cykl *Zwykły człowiek* będący hołdem złożonym prostemu człowiekowi, upokorzonemu przez los i historię. Szczególną uwagę zwracają portrety starych ludzi na tle swych domostw. Istotne okazało się użycie szerokokątnego obiektywu i przerysowanie pierwszego planu. Są to ważne prace w historii polskiego portretu.

Już na początku lat 80. można zauważyć w fotografii polskiej pierwszą recepcję *Zapisu socjologicznego*, ponieważ artystka często pokazywała swe dokonania na wielu spotkaniach i najważniejszych imprezach fotograficznych w kraju. Jej metoda polegała na fotografowaniu we wnętrzach mieszkań (z prosto oświetlającym flesze) starych, rzadziej młodych ludzi. W polskim środowisku fotograficznym istniała potrzeba właśnie takiej fotografii, z czego zdawali sobie sprawę fotografujący. Kończył się czas fotomedializmu, który w znaczący sposób skupił na sobie zainteresowanie wielu środowisk twórczych, często prowadząc je na manowce, gdyż główne zasady zobrazowania konceptualnego zostały już spenetrowane. Inni już w początku lat 80. próbowali podążać ścieżkami odkrytymi przez Rydet. Ale nikt w tym zakresie nie może równać się z osiągniętymi przez nią efektami.

Dużą uwagę artystka przywiązywała do poszukiwania duchowości i aspektu religijnego, dlatego zdjęcia, które wykonywane były do *Zapisu socjologicznego*, w tym *Mit fotografii* wykorzystwała do nowego cyklu - *Obecność*, zakończonego wydaniem albumu. Znaczenie dorobku artystki polega również na tym, że podkreśla potrzebę religii, czego znakiem są zdjęcia papieża Jana Pawła II pojawiające się w wielu polskich domach i miejscach pracy - wśród inteligencji, dzieci, biednych i chorych. Człowiek potrzebuje

religii, jest ona nieodzowna, mimo czasem beznadziejnego życia. Dla podkreślenia tego Rydet wykonała również ołtarzyk pt. *Obecność* (1985-86 r.) w formie nawiązującej do gotyckiego ołtarza szafowego, ale o nieco dziwnej formie.

W latach stanu wojennego związana była ze środowiskiem niezależnym, które protestowało wobec sytuacji państwa wojny. Brała udział w ważnych ekspozycjach nurtu sztuki „przy Kościele” jak: *Znak krzyża w Warszawie* w 1983 r. Na wystawach pokazujących sztukę kontynuującą doświadczenia polskiej neoawangardowy jak *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* (BWA Lublin, 1984 r.) oraz *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych* (BWA Poznań, 1988) nie bała się pokazać prac o charakterze religijnym ! Na pokazie w Poznaniu był to wspomniany już ołtarzyk *Obecność* i cykl *Zawody*.

Artystka długo przygotowywała się do pożegnania z tym światem, poczynając od *Czasu przemijania*, poprzez niektóre cykle *Świata uczuć i wyobraźni*. Fotografia w tym konkretnym przypadku jest relacją z powolnego odchodzenia i umierania. Z 1982 r. pochodzą *Slady*, w których opierając się na technice fotokolażu, wykorzystywała swoje portrety od dzieciństwa do starości ukazane na tle innych rodzinnych fotografii, oraz zdjęć przyjaciół. Pojawia się tu wrażenie chaosu mimo niewątpliwych prób porządkowania całej serii pojawiających się obrazów, będących fragmentami, okruchami jej życia. Trwa w tym konkretnym przypadku rywalizacja między nicością a logosem. Tak też można odczytywać te nostalgiczne prace !

Zapis socjologiczny był przerywany pracą nad innymi cyklami jak *Nieskończoność dalekich dróg*, bądź pojedynczymi zdjęciami o charakterze antywojennym (*Apel antywojenny* z I poł. lat 80.). *Nieskończoność dalekich dróg* posiada, co warto podkreślić, najbardziej fotomedialny sztafaż, choć jego wymowa ma jak filozoficzny, chrześcijański wyraz. Konkluzja autorki jest następująca: każde życie zmierza ku Bogu, mimo wielu ścieżek do niego prowadzących. (8)

Suita śląska. Podsumowanie własnej twórczości

W latach 80. i na początku 90. Rydet wykonała ostatni z cykli, który nazwała *Suita śląska*. Opiera się on na kategorii autocytatu wykorzystując motywy z wielu poprzednich cykli. Ale artystce zaczęło brakować sił fizycznych na wykonywanie *Zapisu socjologicznego*. Coraz modniejsze w Polsce stawało się cytowanie dawnej sztuki. Z pewnością pamiętała obrazoburcze prace grupy Łódź Kaliska z końca lat 80-tych, malowane na oczach publiczności, czy barwione flamastrem czarno - białe zdjęcia Zygmunta Rytki. Ideowo bliższe były jej realizacje Andrzeja Różyckiego, który także odwoływał się do tradycji „Kultury Zrzuty”, ale włączał je w obręb najważniejszych zagadnień antropologicznych jak pojęcie świętości. W kolażach Rydet użyła bardzo nietrwałych elementów. Nasuwa się kolejne porównanie. Prace są ulotne podobnie jak nietrwałe jest ludzkie życie. Właśnie te kolaże są jej najbardziej malarskimi (piktorialnymi) realizacjami, w

których korzystała z całej swej dotychczasowej twórczości, próbując ją podsumować.

Prace Rydet z tego cyklu są nie tylko malowane flamastrami, podkolorowywane pastelami, ale mają doklejane elementy pochodzące z innych cykli (*Z Małego człowieka, Nieskończoności dalekich dróg*), oprawiane jak obraz sztalugowy w prostokątne, lakierowane ramki, bądź przyklejane ozdobne fotograficzne w stylistyce eklektyczne obramienia, jak miało to już miejsce w cyklu *Zwykły człowiek*.

Zamknięty obraz twórczości ?

Wydaje się, że wiemy bardzo dużo na temat fotografii Zofii Rydet i zrekonstruowanego tła w jakim ta niezwykła twórczość wyrosła. Ale są aspekty i etapy nie do końca wyjaśnione, które być może staną się obiektem badań dla przyszłych historyków polskiej fotografii. Jej ogromny dorobek jest fascynujący. Moim zdaniem Rydet jest postacią na miarę Augusta Sandera, autora portretu społeczeństwa niemieckiego z lat 20., dlatego w tym zakresie podobnie można oceniać jej twórczość posiadającą jeszcze drugi kierunek, poprzez co, w odróżnieniu od Sandera, jest bardziej bogata, a jednocześnie dychotomiczna, ponieważ dominują w niej odrębne nurty. Taka jest bowiem specyfika polskiej powojennej fotografii, nad którą ciążył dorobek międzywojennego piktorializmu, a po wojnie próba dorównania swym poziomem artystycznym plastyce, polegająca na dużym wpływie na fotografię tendencji nowoczesnych, w tym ruchów awangardowych. Był to element ożywczy i stymulujący rozwój fotografii jako nowoczesnej sztuki.

Już w końcu lat 80. uważałem, że twórczość Rydet należy do najważniejszych zjawisk w całej historii polskiej fotografii. W tekście pt. *150 lat fotografii* pisałem: „*Fotografia polska czeka na swe miejsce na mapie fotograficznej Europy. Oprócz Witkacego, coraz bardziej popularnego A.Krzywobłockiego (prekursora „fotografii inscenizowanej”), kilku artystów związanych z konstruktywizmem (Kazimierz Podsadecki), czy przechodzący od konstruktywizmu do surrealizmu (Karol Hiller), na uwagę zasługują m.in. Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Zofia Rydet, choć grono nazwisk można by na pewno poszerzyć.*”⁽⁹⁾

Od tego czasu jej pozycja wśród polskich mistrzów kamery uległa jeszcze wzmocnieniu. Przyczyniła się także do tego wystawa zainicjowana przez Urszulę Czartoryską i wydany obszerny katalog. Każdy z pokazów będzie innym odczytaniem twórczości Rydet, ponieważ można ją interpretować w bardzo różnorodny sposób.

Każdy kto znał artystkę, był w jej mieszkaniu w Gliwicach, wie, że była osobą pełną wdzięku, pasji tworzenia, która stała się głównym celem jej życia. Była postacią otwartą przyjaźniącą się z wieloma osobami w całym kraju.

Mimo niewątpliwych związków z nowoczesnością (modernizmem), uleganiu wpływom najnowszej sztuki, w tym także konceptualizmu

(*Nieskończoność dalekich dróg*) oraz widocznego zbliżania się do estetyki postmodernizmu w *Świecie uczuć i wyobraźni* zasadniczą i najważniejszą część jej bogatej twórczości można łączyć z rozumieniem sztuki w tradycyjnym znaczeniu. Poświadcza to jej jedyny, ale bardzo przekonujący swym autentyzmem tekst Zofia Rydet o swojej twórczości. Dzieło artystki zyskiwać będzie na znaczeniu. Tak już jest w każdego typu dyscyplinie historycznej, jedni zyskują drudzy tracą w zależności od panującej mody kulturowo - filozoficznej. Adam Sobota w tekście *Zapisy Zofii Rydet* napisał: „*Dzieło Zofii Rydet, zwłaszcza jej Zapisy socjologiczne, można zasadnie porównać z wcześniejszą o pół wieku realizacją Jana Bułhaka, nazwaną „fotografią ojczystą”. Są to dwie największe, indywidualne, programowe realizacje w fotografii polskiej tego stulecia.*”⁽¹⁰⁾

Przypisy:

Zmiany dotyczyły przede wszystkim samego katalogu, w tym rezygnacji z tekstów o charakterze dziennikarskim na rzecz opracowań historyczno - krytycznych (np. Adama Soboty), jak też uzupełnienia o jedyny autorski tekst Rydet zamieszczony wcześniej w folderze wyd. przez Muzeum w Gliwicach w 1993 r. Wyboru prac na ekspozycję dokonali: K.Jurecki i Adam Sobota. Wystawa następnie pokazana została w Galerii Pustej w Katowicach (kurator Jakub Byrczek IX-X 1999 r.), a w 2000 r. ma być zaprezentowana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (kurator A. Sobota), w Ośrodku Gaude Mater w Częstochowie, Fundacji Turleja w Krakowie i Muzeum im. W.Orkana w Rabce (kurator Maria Augustyńska - Sokół).

² Kilka tysięcy fotografii, kilkadziesiąt tysięcy negatywów, oraz listy Rydet są własnością Zofii Augustyńskiej z Rabki.

³ Poznanie oraz publikowanie licznej korespondencji Rydet przechowywanej u jej rodziny w Rabce będzie kolejnym ważnym krokiem do poznania jej świadomości artystycznej.

⁴ Por. K.Jurecki, *Niekwestionowana wielkość*, „EXIT”, 1993, nr 4.

⁵ Istnieje oryginalna wersja tego cyklu, różniaca się od książkowej, wykonana na małoobrazkowych slajdach przeznaczona do diaporam.

Nigdy nie towarzyszył *Zapisowi* program teoretyczny, czy topograficzny, pozwalający w określonym czasie na fotografowanie danych miejsc. Wszystko działo się spontanicznie, zależało też od tego kto towarzyszył Rydet i gdzie mogła przebywać (np. suwalskie, czy Douchy we Francji).

⁷ Rydet wychowała się w tradycji fotografii zakładowej, która istniała jeszcze na prowincji polskiej w latach 60., a w 70. powoli znikła. Upadek XIX-wiecznej tradycji kulturowej trwał i różnie przebiegał w poszczególnych regionach Polski. Lata 90. to ostateczny upadek zakładów fotograficznych lub ich przekształcanie w przystosowane do fotografii kolorowej Foto-Laby, oparte na masowej produkcji.

⁸ W końcu lat 70. popularna była we wszystkich środowiskach książka *ycie po życiu*, mająca być naukową próbą zbadania efektu śmierci klinicznej. Taki temat fascynował w tym czasie wielu intelektualistów, z pewnością i Rydet.

⁹ K.Jurecki, *150 lat fotografii*, „Projekt”, 1989, nr 6, s. 51. Od tego czasu minęło następnych dziesięć lat, które zaowocowały kolejnymi realizacjami artystki. Jej pozycja jeszcze się wzmocniła, także dzięki wystawie *Zofia Rydet (1911-1997). Fotografie* i katalogowi, jakie przygotowało łódzkie Muzeum Sztuki.

¹⁰ A.Sobota, *Zapisy Zofii Rydet*, W: *Zofia Rydet (1911-1997). Fotografie*, Muzeum Sztuki, Łódź 1999, s. 12(kat. wyst).