
GLIWICKI FELIETON INTYMNY

GLIWICKI FELIETON INTYMNY

Zofii Rydet i Jerzego Lewczyńskiego
relacje z Alfredem Ligockim,
Urszulą Czartoryską i Jerzym Buszą

CZYTELNIA SZTUKI
GLIWICE 2024

SPIS TREŚCI

7

WSTĘP

8

GLIWICKA BALLADA, CZYLI CO SIĘ KRYJE POD PODSZEWKĄ KRYTYKI

13

0. BIOGRAMY

29

1. GLIWICKIE ŚRODOWISKO FOTOGRAFICZNE OKIEM KRYTYKÓW

53

2. ANTYFOTOGRAFIA

61

3. O JERZYM LEWCZYŃSKIM

83

4. KORESPONDENCJA JERZEGO LEWCZYŃSKIEGO

101

5. LEWCZYŃSKI W DIALOGU

129

6. O ZOFII RYDET

135

7. MAŁY CZŁOWIEK ZOFII RYDET

153

8. ZOFIA RYDET – CZAS PRZEMIJANIA

163

9. ŚWIAT UCZUĆ I WYOBRAŹNI

187

10. ZOFIA RYDET – ZAPIS SOCJOLOGICZNY

213

11. NIESKOŃCZONOŚĆ DALEKICH DRÓG

Choć początki fotografii są od naszych czasów stosunkowo nieodległe, często traktujemy je jak historię antyczną: domysł i rekonstrukcja przeważają tu nad pewnikami. Wiedza o kierunkach, ugrupowaniach, stylach w fotografii – cały ten bagaż niezbędny do zrozumienia pewnego języka – zaciera się szybko i zatracą. Fotograficzne obrazy pojmujemy więc najczęściej poza ich naturalnym kontekstem, epoką, w oderwaniu od ich naturalnego habitatu; ich znaczenie nieuchronnie ulega przemianie. Historia i teoria fotografii, narzędzia konieczne do jej pełnego zrozumienia, nie doczekały się nigdy takiej popularności jak choćby historia malarstwa, której podręczniki są powszechnie dostępne. Fotografia uchodzi za jeden z najłatwiej zrozumiałych języków sztuki, choć wrażenie to oparte jest na nieporozumieniu: wiemy o fotografii zbyt mało, by rozumieć ją w pełni. Dlatego ze szczególną uwagą trzeba się przyglądać tym, którzy język fotografii pojmowali szczególnie ostro, nie ustawali w dyskusjach. Trudno dziś nie zachwycać się pokoleniem, które wydało jednocześnie tak wybitnych fotografów jak Jerzy Lewczyński i Zofia Rydet oraz grupę wybitnych krytyków i teoretyków: Jerzego Buszę, Urszulę Czartoryską i Alfreda Ligockiego. Dostęp do języków fotografii, możliwości studiowania w dowolnym miejscu sprawia, że z mniejszą czujnością przyglądamy się tym, którzy u nas w kraju położyli podwaliny pod język pewnej sztuki.

Kamila Dworniczak i Maria Franecka

Niniejsza książka stanowi zbiór z pozoru niekoherentny. Mieszczą się w niej recenzje prasowe, teksty katalogowe, wyimki instytucjonalnej korespondencji i prywatne listy. Jednak to właśnie struktura kolażu – scalenie nieprzystających do siebie elementów w nową całość – oddaje dialogiczny charakter praktyki artystycznej i refleksji o sztuce. Zarówno artyści, jak i krytycy sztuki nie działają bowiem w izolacji, a na charakter tworzonych przez nich prac czy tekstów oddziałują nie tylko idee, ale także inni ludzie i miejsca. Tę skomplikowaną materię relacji trudno jest zrekonstruować. Sądzymy jednak, że tylko zaglądając pod podszewkę tego, co historycy kultury zwykli określać mianem „krytyki artystycznej” – praktyki dyskusji, interpretacji i oceniania dzieł sztuki – można dostrzec złożoną sieć międzyludzkich powiązań, emocjonalnych wzajemnych gestów, codziennej krzątaniny składającej się na oficjalne brzmienie narracji o sztuce.

Bohaterami i bohaterkami książki są Zofia Rydet i Jerzy Lewczyński, dwoje zaprzyjaźnionych ze sobą fotografów, oraz Alfred Ligocki, Urszula Czartoryska i Jerzy Busza – troje krytyków sztuki, którzy towarzyszyli ich artystycznym poczynaniom. Wszyscy znali się osobiście, a na przestrzeni lat ich wzajemne relacje zmieniały swój charakter – stawały się bliższe, niekiedy nawet czułe. Każdy z krytyków, na różne sposoby, przyczynił się do popularyzacji twórczości fotografów, a każdy z fotografów zaznaczył swój ślad w refleksji krytyków. Poprzez kolażową strukturę książki starałyśmy się zatem pokazać także ewolucję łączących te osoby więzi – od pierwszych, oficjalnych kontaktów przez polemiki, intensywną wymianę idei po przyjacielską, codzienną troskę. Interesowało nas to, w jaki sposób krótkie spotkanie czy zaangażowana rozmowa może otworzyć nowe możliwości tworzenia i rozumienia. W znanej już tradycji myślenia o fotografii chciałyśmy dostrzec jej źródła.

Krytyka artystyczna – widziana kolażowo, od strony podszewki – przestaje być autorytatywnym głosem, a staje się przestrzenią dialogu, poszerzeniem możliwości rozumienia nie tylko sztuki, ale także drugiego człowieka. Chociaż postulowana niegdyś przez Tadeusza Nyczka „krytyka towarzysząca” jest już zjawiskiem historycznym, to jednak jej ramowe postulaty są nam wciąż potrzebne. Szczególny przypadek piątki bohaterów tej książki pozwala przemyśleć sposoby towarzyszenia działaniom artystów, zapytać o możliwość poszerzenia spektrum aktywności krytyków w kierunku współtworzenia sfery sztuki, brania wspólnej odpowiedzialności za to, w jaki sposób funkcjonuje ona w społeczeństwie¹. Tak rozumiana krytyka towarzysząca rozwija otwarte przez artystów ścieżki², staje się nieustannym dialogowaniem, zapraszającym do aktywności coraz to inne podmioty. Fotografia, medium bliskie rzeczywistości poszczególnego człowieka, żywo cyrkulujące w społecznym obiegu, może być wówczas dostrzeżona jako szczególnie newralgiczny obszar praktyk. Obecni w tej książce fotografowie i krytycy zdawali sobie z tego sprawę.

Zawarte w publikacji teksty pozwalają obserwować ewolucję roli krytyka w drugiej połowie XX wieku. Był to okres, kiedy głosy opiniotwórczych autorów i autorek pełniej wybrzmiewały w ogólnokrajowej debacie. Artykułowane w nich oceny bywały bardzo wyraziste. Publikowane materiały zachęcają do refleksji nad pozycjami, które przyjmowali krytycy, i nad ich dynamicznie zmieniającym się charakterem. W jakim stopniu patrzyli na dzieła z perspektywy specjalistów, umiejscawiających tę twórczość na mapie zjawisk artystycznych? Kiedy stawali się sojusznikami twórców popierającymi ich odważne, kwestionujące tradycje decyzje artystyczne? Czy „akt wyboru” – pokazanie danej pracy na wystawie lub włączenie do kolekcji, jak to miało miejsce w przypadku Urszuli Czartoryskiej związanej z Muzeum Sztuki w Łodzi – można uznać za gest krytyczny? Czy krytyk ze względu na twórczy charakter swojej pracy może usytuować się na podobnej jak artysta pozycji w polu sztuki³?

- ¹ W tym sensie, jak zauważyła w odniesieniu do krytyki teatralnej Ewa Guderian-Czaplińska, daje możliwość wykroczenia poza postkrytyczność diagnozowaną przez Hala Fostera; E. Guderian-Czaplińska, „Koniec krytyki towarzyszącej”, „Dialog” 2020, nr 2.
- ² Metaforą rozwijanych ścieżek posłużyła się Agnieszka Jakimiak, komentując sytuację dialogu pracy krytyczek i krytyków z pracą teatralną; M. Keil, „300: W cudzej skórze. Rozmowa z Agnieszką Jakimiak, Moniką Kwaśniewską i Idą Ślęzak”, dwutygodnik.com [online], <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9364-300-w-cudzej-skorze.html>.
- ³ Por. J. Elkins, „What happened to art criticism?”, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003; por. M. Porębski, „Pożegnanie z krytyką”, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983.

Przyglądając się wzajemnym relacjom bohaterów książki, mierzyliśmy się z tradycją myślenia o fotografii, która daje się opisać jako społeczna czy też „socjologizująca”⁴. Alfred Ligocki, popularyzator humanistycznego fotoreportażu, wytrwale głosił konieczność zaangażowanej obserwacji świata, Urszula Czartoryska interesowała się możliwością przełamania za pomocą fotografii zastanych konwencji obrazowania plastycznego i reguł nowoczesnego spojrzenia, a Jerzy Busza rozumiał fotografię jako narzędzie pomocne w pogłębionej eksploracji rzeczywistości. Jednak także Zofia Rydet i Jerzy Lewczyński istotnie przyczynili się do wyklarowania tej tradycji. Fotografka stworzyła najbardziej przejmujący projekt z obszaru fotografii humanistycznej, „Mały człowiek”, w dalszych latach kontynuując baczne obserwowanie przemijającej codzienności zwieńczone monumentalnym „Zapisem socjologicznym”. Jerzy Lewczyński wieloletnie próby uchwycenia kondycji ludzkiej za pomocą własnych oraz cudzych fotografii ujął w autorski program teoretyczny i określił mianem archeologii fotografii. Całą piątkę bohaterów książki łączyło empatyczne podejście do świata, ciekawość odmienności, uważność na to, co pomijane, marginalizowane, w końcu zaś także nieartystyczne, naiwne, biedne. Bliska była im także idea fotoamatorstwa – Zofia Rydet i Jerzy Lewczyński rozpoczynali swoją przygodę z fotografią w gliwickim oddziale Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, z kolei trójka krytyków chętnie brała udział w inicjatywach powoływanych przez Federację Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych, uczestnicząc w prelekcjach, spotkaniach, dyskusjach i gremiach jury niezliczonych organizowanych pod jej auspicjami konkursów fotograficznych. Idea fotoamatorstwa – którą wówczas rozumiano nie tyle jako brak profesjonalnego warsztatu, ale raczej jako rodzaj postawy odznaczającej się społeczną wrażliwością i aktywizmem – była zatem również częścią bliskiej im tradycji myślenia o fotografii. Chociaż z założenia idea ta wspierana była, także finansowo, jako istotna składowa polityki kulturalnej PRL-u, to jednak poczucie społecznej misji, wpisane w refleksję o fotografii jako medium powszechnym, narzędziu „mowy ludzkiej”, sięgało poza polityczne agendy. Wydawany przez Jerzego Buszę w latach 80. biuletyn „Obscura” – najbardziej ambitny periodyk o tematyce fotograficznej, wypełniony także przekładami istotnych tekstów z zakresu historii i krytyki fotografii – ukazywał się właśnie pod auspicjami FASF, a dzięki temu poza kontrolą systemu dystrybucji prasy⁵.

Zaglądamy więc pod podszewkę efektu krytycznych operacji – narracji o fotografii, która stanowi rozpoznaną już część historii kultury – zadajemy pytanie o to, jakie znaczenie dla jej kształtowania miały nie tylko interakcje między osobami, ale także miejsca.

Bohaterowie i bohaterki naszej książki spotykali się w Gliwicach – podczas wydarzeń tak dziś dla historii fotografii istotnych, jak „Pokaz zamknięty”, ale także tych mniej uchwytanych, kameralnych, odbywających się w prywatnych mieszkaniach,

- 4 Alfreda Ligockiego, Urszulę Czartoryską i Jerzego Buszę Maciej Frąckowiak i Łukasz Rogowski określili mianem „socjologizujących” krytyków i teoretyków fotografii, którzy przyczynili się do „istotnego przesunięcia w sposobie analiz fotografii z kanonów czysto estetycznych (albo z perspektywy jakiejś istoty medium) w kierunku zdecydowanie bardziej społecznym, kładąc grunt pod socjologiczne myślenie o fotografii jako praktyce społecznej na długo przed pojawieniem się terminu „socjologia wizualna”; M. Frąckowiak, Ł. Rogowski, „W poszukiwaniu polskiej socjologii wizualnej”, „Kultura i Społeczeństwo” 2009, nr 1, s. 130.
- 5 K. Ziębińska-Lewandowska, „Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989”, Warszawa 2014, s. 318; D. Łuczak, „Od odwilży do zmięzchu PRL-u. Miejsca ustanawiania dyskursu o fotografii”, [w:] W. Kanicki, D. Łuczak, M. Szymanowicz, „Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1989. Antologia”, Poznań 2024, s. 455.

o których świadczą dziś często tylko fotografie. Na Gliwice jako na istotne miejsce na fotograficznej mapie powojennej Polski pozwala oczywiście spojrzeć prężna działalność gliwickiego oddziału PTF-u, późniejszego Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego⁶, które Alfred Ligocki i Urszula Czartoryska już pod koniec lat 50. rozpoznali jako jedno z najważniejszych środowisk twórczych. To właśnie tutaj mieszkali Zofia Rydet i Jerzy Lewczyński, czołowe dla tego środowiska osoby, pod których gliwickie adresy kierowana była zamieszczona w niniejszej książce korespondencja. Chociaż to krytycy, którzy odwiedzali GTF, przyczynili się do utrwalenia jego miejsca w historii, to jednak fotografowie stworzyli wokół siebie przestrzeń, którą śmiało można nazwać pulsującym sercem fotografii „socjologizującej”. W dalszych latach krytycy zatem nie tylko promowali twórczość fotografów, ale też sami się nią inspirowali. Nie będzie również nadużyciem twierdzenie, że uzgadniali własny model uprawiania krytyki z ich rozumieniem praktykowania fotografii – wrażliwym, uważnym, otwartym na wielowymiarowość egzystencji obserwowaniem i interpretowaniem świata.

Warto przyrzeć się więc znaczeniu Gliwic jako miejsca spotkań. Nie chcemy jednak, by ich status postrzegany był w kategoriach metafizycznego *axis mundi*, w którym nagle ujawniły się wielkie, promieniujące na innych indywidualności. Interesująca jest raczej – zanurzona w czasie historycznym – przestrzeń dialogu konkretnych osób. Antropologiczna, wyłoniona z refleksji „zwrotu przestrzennego” refleksja o miejscu doprowadziła do dostrzeżenia w nim czegoś więcej niż jedynie materialnej, topograficznej struktury. Można je rozumieć jako przestrzeń wytwarzaną przez człowieka. To praktyki społeczne oraz międzyludzkie więzi kształtują miejsce – nie odwrotnie. Związki z miejscem są też indywidualnie przeżywane przez rozmaite podmioty, które nadają znaczenie przestrzeni społecznej⁷. W takiej perspektywie można również odczytać relacje bohaterów książki. Splot ich wzajemnych kontaktów decydował bowiem o charakterze miejsca, a praktyka artystyczna i krytyczna każdego z nich nie była pozbawiona emocjonalnych związków z przestrzenią spotkania.

Nie sugerujemy jednak istnienia odrębnej, „gliwickiej” koncepcji fotografii, pragniemy raczej wskazać na twórczą i intelektualną postawę osób współtworzących miejsce. Zawierał się w niej szacunek dla odmienności, nonszalancja w traktowaniu centrów, specyficzna wrażliwość historyczna, wyczulenie na ulotność i zmienność ludzkiego losu, uchwytą w konfrontacji z materią – napisem na nagrobku, wnętrzem domu czy negatywem znalezionej na strychu zdjęcia. Gliwice, widziane w perspektywie działań zamieszkujących w nich fotografki i fotografa, to więc także *locus* o złożonej tożsamości, tajemniczy i nomadyczny. Krytycy – przyjeżdżający z Katowic, Łodzi czy Warszawy – mogli odnaleźć tu źródło inspiracji, jednocześnie zaś sami poszerzali granice miejsca. Niniejsza publikacja zaprasza więc nie tylko do zaglądania pod podszewkę wywiedzionej z krytyki artystycznej narracji o dziejach fotografii, ale także do kolejnego spotkania w przestrzeni relacji.

Żeby uczynić zadość powyższym zamiarom, w książce zamieszczono zarówno teksty publikowane w prasie, katalogach wystaw czy książkach, jak i dokumenty osobiste – listy oraz inne drobne archiwalia, takie jak pocztówki. Dopiero wzięte razem odślaniają one emocjonalną, ale też polemiczną naturę interakcji łączących fotografów

6 A. Sobota, „W stronę słońca. Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne (1951–2000)”, Gliwice 2023.

7 Biorąc pod uwagę współczesną refleksję socjologiczną i antropologiczną, tę koncepcję można byloby określić mianem *place-making*; M. Wieczorek, „Introduction. Anthropological Debates on Place-making”, „Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development” 2019, vol. 48, nr 1/2, s. 4.

i krytyków. Ci pierwsi stawali się bowiem niekiedy, przewrotnie, recenzentami i komentatorami dorobku tych ostatnich.

Książkę otwierają biogramy bohaterów i bohaterek opowieści. Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne zostaje potraktowane jako współuczestnik wydarzeń. Zależało nam na pokazaniu GTF-u oczami krytyków i krytyczki, dlatego zbiór tekstów rozpoczynają właśnie publikacje przybliżające charakter, atmosferę i dokonania tego towarzystwa. Kolejny rozdział został poświęcony jednemu z najważniejszych w artystycznej historii miasta wydarzeniu. Był to „Pokaz zamknięty” z 1959 roku. Dzieła eksponowane w ramach tej prezentacji zostały określone przez Alfreda Ligockiego mianem „antyfotografii”. Określenie, mające w swoim zamyśle polemiczny wydźwięk, na tyle się przyjęło, że stało się synonimiczne, tracąc początkowo pejoratywne zabarwienie. W kolejnych rozdziałach można znaleźć materiały związane z Jerzym Lewczyńskim. Są to teksty trojga autorów na temat postawy i zainteresowań artysty oraz fotografie dokumentujące pobyt Buszy w domu Lewczyńskiego. W następnym rozdziale zebrana została, tocząca się przez kilka dekad, zachowana korespondencja pomiędzy Urszulą Czartoryską i Jerzym Lewczyńskim. Kolejny rozdział ukazuje Jerzego Lewczyńskiego jako osobę występującą na forum, zabierającą głos w dyskusji lub nawiązującą dialog poprzez eksponowane prace. Dalsza część książki poświęcona jest Zofii Rydet i poszczególnym cyklom fotograficznym, które tworzyła. Pogłębione poszukiwania archiwalne umożliwiły przynajmniej częściową rekonstrukcję dyskursu wokół poszczególnych etapów twórczości artystki – tekstów katalogowych, artykułów w czasopiśmie branżowych oraz listów. Dużym zaskoczeniem było odkrycie intensywnej i serdecznej wymiany korespondencyjnej pomiędzy Zofią Rydet i Jerzym Buszą, toczonej od połowy lat 70. XX wieku do 1989 roku.

Tytuły artykułów prasowych Jerzego Buszy stały się inspiracją dla nazwy antologii i wystawy oraz niniejszego wstępu. Tekst „Felieton intymny” opublikowany na łamach „Tygodnika Kulturalnego” w 1979 roku przybliżył czytelnikom i czytelniczkom ideę archeologii fotografii Jerzego Lewczyńskiego. Tytuł trafnie, naszym zdaniem, charakteryzuje zażyłość wynikającą z twórczego i egzystencjalnego porozumienia. Natomiast opracowanie pt. „Gliwicka ballada” ukazało się w kwartalniku „Fotografia” w kolejnym roku. W tekście tym, ujawniającym emocjonalny stosunek autora do miejsca, Jerzy Busza nakreśla sylwetki uczestników historii lokalnego środowiska fotograficznego i przybliży jego specyfikę.

Lektura zawartych w książce materiałów, ze względu na ich niejednorodność, wymaga uważności. Mamy jednak nadzieję, że dla zainteresowanych historią fotografii w Polsce stanie się ona interesującym uzupełnieniem obowiązujących już w literaturze opowieści, przypomni o wielowymiarowości „socjologizującej” tradycji myślenia o fotografii. Dla innych osób czytających – wierzymy – zwłaszcza lektura listów okaże się czasem spędzonym w przyjaznym towarzystwie indywidualistów bez reszty oddanych swojej pasji.

O.

BIOGRAMY

- ▼ Portret Zofii Rydet, archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach



- ▼ Stanisław Michalski, portret Zofii Rydet, Czeladź, 1978, archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach



Maria Franeka

Zofia Rydet (1911–1997) była jedną z najbardziej znanych polskich artystek posługujących się medium fotografii.

Przeprowadziła się do Gliwic z Bytomia ze względu na możliwość prowadzenia pracowni fotografii na Politechnice Śląskiej oraz na zażyte kontakty z członkami i członkiniami Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego.

Urodzona w Stanisławowie (obecnie Iwano-Frankowsk), chciała podjąć studia artystyczne, jednak w myśl woli rodziny ukończyła Główną Szkołę Gospodarczą Żeńską w Snopkowie pod Lwowem. Już przed wojną zajmowała się fotografią. Z pomocą brata Tadeusza Rydeta uczyła się techniki. Pomimo narzuconego przez rodzinę wykształcenia spełniała się jako artystka. Na własną rękę znalazła odpowiednie medium dla swojej twórczości i podporządkowała jej inne dziedziny życia. Patrząc na jej biografię i dokonania, można przypuszczać, że możliwość realizacji swoich zamysłów artystycznych za pomocą fotografii miała dla niej największe egzystencjalne znaczenie.

Doświadczenie wojen światowych i przymusowego przesiedlenia odcisnęło piętno na jej twórczości. Humanistyczna perspektywa, tak rozpowszechniona po wojnie między innymi za sprawą wystawy „Rodzina człowiecza”, nie była w jej przypadku jedynie epizodem, lecz ukształtowała jej percepcję rzeczywistości. Bardzo obecny w jej twórczości jest temat przemijania oraz „znikania” ludzi, budynków czy krajobrazów. Fotografia staje się remedium, umożliwia pozostawienie śladu po człowieku czy po jego otoczeniu. Jest, jak to formułowała sama artystka, jej „Walką ze śmiercią”. Najstynniejszym cyklem Rydet jest „Zapis socjologiczny”, tworzony od 1978 do 1990 roku. W jego ramach udało jej się sfotografować około 30 tysięcy wewnątrz wraz z zamieszkującymi je osobami. Rydet interesowały przede wszystkim domy na terenach wiejskich, jak również mieszkania wyraźnie naznaczone charakterem ich właściciela lub właścicielki. Prof. Mariana Michałowska podkreśla, że Zofia Rydet „przekonana jest o konieczności archiwizacji rzeczywistości (w czym, jak można się domyślać, blisko jej było do »archeologicznego« myślenia Lewczyńskiego)”.

Rydet była bardzo aktywna, jeśli chodzi o udział w wystawach. Dbała, by jej twórczość została dostrzeżona, a spuścizna zachowana. Rozsyłała swoje prace na liczne przeglądy czy konkursy, zarówno krajowe, jak i zagraniczne. Przekazywała swoje fotografie do instytucji oraz muzeów. Wielkim sukcesem było dla niej przyjęcie jej fotografii przez Bibliotheque Nationale w Paryżu.

Ważne miejsce w życiu Rydet zajmowały też osoby, które dzieliły jej pasję – członkowie i członkinie Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego, na którego spotkania jeździła jeszcze z Bytomia. Z czasem jej kontakty stały się zdecydowanie ponadregionalne, ogólnopolskie. Była rozpoznawalna jako osoba, która potrafiła rozmawiać oraz nawiązywać przyjaźnie z ludźmi w różnym wieku i o odmiennych doświadczeniach życiowych.

Pomimo licznych bardziej lub mniej zażyłych znajomości związanych z polem fotograficzno-artystycznym, Rydet była w stanie zachować autonomię i twórczo „iść swoją drogą”. To sformułowanie pojawia się niejednokrotnie w opublikowanej w tej książce korespondencji.

Kamila Dworniczak

Jerzy Lewczyński (1924–2014) – fotograf i archeolog fotografii. Zainteresował się fotografią w rodzinnych Rachaniach na Lubelszczyźnie.

Fascynację tę wspierał lokalny fotograf i przyjaciel Lewczyńskiego Feliks Łukowski. Po II wojnie światowej – której czas naznaczony był udziałem w partyzantce i krótkim epizodem w Ludowym Wojsku Polskim – Lewczyński wyjechał do Gliwic, gdzie rozpoczął studia na Wydziale Inżynieryjno-Budowlanym Politechniki Śląskiej. Gliwice stały się od tej pory nie tylko jego domem, ale także przestrzenią licznych twórczych działań.

W latach 50. w mieście funkcjonowało już prężne – i międzypokoleniowe – środowisko fotograficzne skupione w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym. Jerzy Lewczyński – zawdzięczający wiele Tadeuszowi Maciejce, prezesowi GTF-u, który dzielił się z nim wiedzą o nowoczesnej, awangardowej fotografii – szybko stał się liderem stowarzyszenia. Poszukując własnego stylu, eksperymentował z fotografią inscenizowaną o surrealistycznym rodowodzie, z fotomontażem, poetyką neorealisticzną, ale najbliższa mu okazała się fotografia dokumentalna. Fascynowała go zgrzebna, potoczna rzeczywistość, powszednie przedmioty i kryjące się za nimi ludzkie losy.

W 1957 roku spotkał Zdzisława Beksińskiego i Bronisława Schlabsa, z którymi szybko się zaprzyjaźnił i stworzył nieformalną grupę twórców nowoczesnych. Razem zorganizowali w Gliwicach tzw. „Pokaz zamknięty”, podczas którego prezentowali swoje fotografie, poddając je pod dyskusję z wybranymi osobami – w tym z dwójką krytyków, Urszulą Czartoryską i Alfredem Ligockim. Chociaż sojusz trzech twórców rozpadł się w 1960 roku, to bliska znajomość Lewczyńskiego z Beksińskim przetrwała – artyści często się spotykali i prowadzili ożywioną korespondencję. Lewczyński, odmiennie niż jego przyjaciel, który porzucił fotografię dla malarstwa, konsekwentnie zgłębiał możliwości ekspresji tego medium. Został członkiem ZPAF (1958) i w dalszych latach, inspirując się także humanistycznym fotoreportażem, zaczął formułować własny program twórczy. Interesowała go możliwość budowania metaforycznego przekazu na podstawie kilku fotografii, którym niejednokrotnie towarzyszył aluzyjny tytuł lub

wpisany w kadr tekst – napis na murze, inskrypcja na nagrobku, afisz. Pracował na własnym archiwum fotografii, w którym gromadził zapisy śladów codzienności, a także – nieco później – reprodukcje zdjęć amatorskich, rodzinnych oraz towarzyszących im, często odręcznych, notatek, co określał mianem fotografii naiwnej. Wykonywał też liczne inscenizowane autoportrety, z których część na przestrzeni lat służyła jako humorystyczne pocztówki do przyjaciół. W latach 70., eksplorując dalej zagadnienie fotografii jako przedmiotu codziennego, blisko związanego z ludzkim życiem, zaczął realizować prace z wykorzystaniem negatywów. Lewczyńskiego fascynowała nie tylko magia fotografii – moc utrwalania, materializowania przeszłości za pomocą światła, ale także losy pojedynczych, anonimowych osób.

Gest artystyczny miał dla niego funkcję ratunkową. Pokazując w galeriach reprodukcje cudzych zdjęć, wierzył w możliwość przywrócenia do życia kryjącej się za nimi opowieści. Pod koniec gierkowskiej dekady zaczął nazywać swoje działania ze zdjęciami mianem archeologia fotografii, rozpoznając swoje własne miejsce jako pozycję na pograniczu roli artysty i badacza. W latach 80. powrócił na przykład do postaci przyjaciela Feliksa Łukowskiego, publikując tekst o zdjęciach wykonanych przez tego fotografa na Zamojszczyźnie w latach 40. i w ten sposób ocalając jego dorobek od zapomnienia. W latach 90. odnalazł i popularyzował z kolei fotografie urodzonego w Gleiwitz XIX-wiecznego inżyniera i podróźnika Wilhelma von Blandowskiego. Praktyka artystyczno-badawcza doprowadziła Lewczyńskiego także do opublikowania „Antologii polskiej fotografii” (1999).

W ostatnich latach życia wciąż fotografował – notował codzienne wrażenia, wykonując także na przykład serie zdjęć zapisu telewizyjnego i powierzchni ekranu monitora. Spotykał się z osobami w różnym wieku, dla których zawsze miał czas i zapał, by w swoim gliwickim mieszkaniu porozmawiać o fotografii i jej historii.

- ▼ Marek Grygiel, fotografia przedstawiająca Jerzego Buszę i Jerzego Lewczyńskiego, 20 marca 1984, archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach



- ▼ Jerzy Lewczyński, portret prof. Alfreda Ligockiego, 1982,
przedruk za: „Dwumiesięcznik Kulturalny OPCJE” 1999,
nr 3 (26), s. 29



Kamila Dworniczak

Alfred Ligocki (1913–1984) – krytyk i popularyzator sztuki, teoretyk fotografii.

Wykształcony w dziedzinie prawa, po II wojnie światowej – podczas której wraz z rodziną został wysiedlony z Poznania – zamieszkał w Katowicach. Całkowicie zmienił wtedy swoją ścieżkę zawodową. Od końca lat 40. jego artykuły i recenzje ukazywały się w prasie kulturalnej, rozpoczął także wieloletnią pracę jako redaktor wydawnictwa Śląsk. Wykładał historię i teorię sztuki w katowickiej filii Akademii Sztuk Pięknych (1951–1957).

Interesowała go estetyka marksistowska, czemu dał wyraz w ważnej serii artykułów „O realizmie socjalistycznym w fotografii” opublikowanej na łamach warszawskiej „Fotografii” (1955). Dzisiejszego czytelnika nie powinien zmylić fakt, że teksty te dotyczyły socrealizmu, Ligocki pozostawał bowiem „rewizjonistą” i daleki był od aprobowania partyjnej tematyki oraz stylistycznej jednorodności. Interesowała go fotografia czysta, czyli taka, która opiera się wyłącznie na umiejętnym operowaniu funkcjami aparatu fotograficznego – kadrowaniem, głębią ostrości, naturalnym oświetleniem, a nade wszystko uważnym obserwowaniem rzeczywistości społecznej. Był jednym z pierwszych krytyków, którzy docenili artystyczną wartość fotografii reportażowej – wzorem twórczej fotografii była dla niego działalność zachodnich i polskich fotoreporterów prasowych. Namiętnie walczył z „bułharkowszczyzną”, przez co rozumiał fotografię wyestetyzowaną, naśladowującą kompozycje malarskie.

W 1959 roku Ligocki był – obok Urszuli Czartoryskiej – jednym z krytyków zaproszonych przez Jerzego Lewczyńskiego, Zdzisława Beksińskiego i Bronisława Schlabsa do wzięcia udziału w tzw. „Pokazie zamkniętym” w Gliwicach. Podsumowaniem jego wrażeń był tekst o znamienym tytule – „Antyfotografia”. Polemiczny tytuł tekstu, nawiązujący do zjawiska francuskiej nowej powieści, sygnalizował, że krytyk zrozumiał sens operowania serią zdjęć, umożliwiającą budowanie poetyckiej opowieści o ludzkiej kondycji. W dalszych latach Ligocki doprecyzowywał swoją koncepcję teorii fotografii. W wydanej w 1962 roku książce „Fotografia i sztuka” dał wyraz fascynacji humanistycznym fotoreportażem, a zwłaszcza

amerykańską wystawą „The Family of Man”, i argumentował, że prawdziwie twórcza fotografia wcale nie musi być oceniana według kryteriów właściwych plastyce.

Wysoko cenił prace Zofii Rydet i był autorem wstępu do książki „Mały człowiek” (1965). Równoległe publikował popularnonaukowe książki na temat sztuki nowoczesnej i współczesnej – w tym monografie Cézanne’a, van Gogha, Chełmońskiego oraz śląskich artystów nieprofesjonalnych, takich jak Paweł Stolorz czy Teofil Ociepka. Śląskiemu środowisku plastyków – które było mu najbliższe – poświęcił wiele tekstów prasowych, katalogowych oraz książkę „Plastycy Śląska i Zagłębia” (1977). Zainteresowanie problematyką sztuki nieprofesjonalnej łączyło się u Ligockiego z fascynacją fotografią jako medium amatorskim, egalitarnym, dostępnym niemal dla każdego. Pisał zresztą też o tych artystach awangardowych, którzy szukali inspiracji w twórczości pozaeuropejskiej i ludowej, takich jak Picasso, Matisse, Léger.

Chociaż jego późne teksty o fotografii, świadczące o upartym przywiązaniu do fotografii reportażowej i dystansie względem intermedialnych praktyk konceptualnych, każą widzieć go jako konserwatyście, to był on jednak autorem prekursorskiej na polskim rynku wydawniczym książki o historii fotografii społecznej – „Czy istnieje fotografia socjologiczna?” (1987). Praca ta, z powodu jego nagłej śmierci, została wydana jako nieukończona. Z kolei monumentalna książka poświęcona dziejom sztuki od prehistorii do współczesności, bliska syntezom André Malraux i Arnolda Hausera – pomimo pozytywnych recenzji wydawniczych – nigdy się nie ukazała.

Kamila Dworniczak i Maria Franecka

Urszula Czartoryska (1934–1998) jest uważana za najważniejszą krytyczkę fotografii w Polsce. Studiowała historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Obracała się tam w kręgu grupy Zamek, sprzeciwiającej się socrealizmowi i postulującej nowoczesne, nieortodoksyjne podejście do aktualnej twórczości.

Przez wiele lat pracowała w opiniotwórczym miesięczniku „Fotografia” prowadzonym w Warszawie przez Zbigniewa Dłubaka. Na jego łamach publikowała liczne artykuły, w których podejmowała dyskusję z innymi krytykami. W polu jej zainteresowań leżały wówczas przede wszystkim humanistyczny fotoreportaż i fotografia eksperymentalna o awangardowym rodowodzie. Czartoryska podsumowała swoje refleksje z tego okresu przełomową na polskim gruncie pozycją pt. „Przygody plastyczne fotografii” (1965), która wpłynęła na myślenie o fotografii i jej historii całego pokolenia osób zainteresowanych sztuką. Opisywała w niej eksperymenty podejmowane przez artystów polskich i obcych na pograniczu fotografii i innych dyscyplin, otwierając także nowe perspektywy rozumienia kultury wizualnej. Konsekwencją dalszych wnikliwych obserwacji sztuki współczesnej była kolejna książka – „Od pop-artu do sztuki konceptualnej” (1973), w której fotografia zaprezentowana została jako ważna partnerka poszukiwań nowych środków wyrazu i sposobów rozumienia dynamicznie zmieniającego się świata.

Od 1977 roku prowadziła w Muzeum Sztuki w Łodzi Dział Fotografii i Technik Wizualnych, obejmujący fotografię, film i video. Włączanie tych mediów do kolekcji muzealnych było w latach 70. nowatorską decyzją, podkreślającą status dzieł wykonanych za ich pomocą. Czartoryska zdecydowała się także na uwzględnienie odbitek o wernakularnym charakterze w zbiorach działu. Była ponadto wykładowczynią akademicką – prowadziła zajęcia na temat fotografii i sztuki współczesnej w Szkole Filmowej w Łodzi, na Uniwersytecie Łódzkim, a później także w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Pokłosem jej dydaktycznego zaangażowania jest autorski wybór tekstów z teorii i estetyki fotografii,

wydany w pięciu tomach nakładem Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury (1987–1993).

W swoich tekstach teoretycznych zajmowała się fotografią w różnych kontekstach i konstelacjach. Przez całe swoje życie śledziła przemiany w humanistyce, była na bieżąco z aktualnymi trendami teoretycznymi i inspirowała się nimi w swoich publikacjach. Jej eseje czy teksty krytyczne przywodzą niekiedy na myśl plecionkę asocjacji, gdzie autorka jedynie sygnalizuje pewne skojarzenie, analogię, nie rozwijając myśli i nie doprecyzowując, zakładając erudycję czytelnika czy pozostawiając przestrzeń na jego własną intuicję.

Urszula Czartoryska była kuratorką i współtwórczynią dziesiątek wystaw. Do najbardziej znanych należy m.in. „Fotografia polska” (1979) w International Center of Photography w Nowym Jorku czy ekspozycje o bardziej eseistycznym i kameralnym charakterze, jak „Sygnały mijającej teraźniejszości” (1976). Dużo uwagi poświęcała przedwojennym twórcom i twórczyniom awangardowym, jak Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi czy czeskiej grupie Devětsil. Współtworzyła tak kanoniczne wystawy jak m.in. „Presences Polonaises” (1983) czy „Europa, Europa” (1994). Często też gościła na przeglądach fotografii o bardziej lokalnym charakterze, brała udział w spotkaniach, gremiach czy występowała jako członkini komisji konkursowych. Można odnieść wrażenie, że w jej postrzeganiu twórczości artystycznej ważne były egalitarny aspekt fotografii i szacunek dla zaangażowanego fotoamatora o nieszablonowym spojrzeniu.

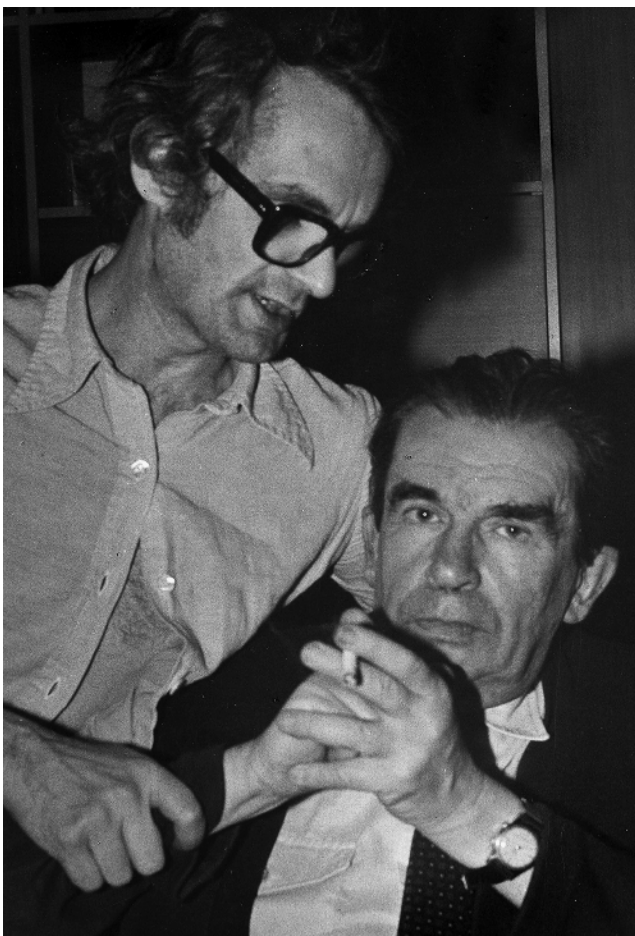
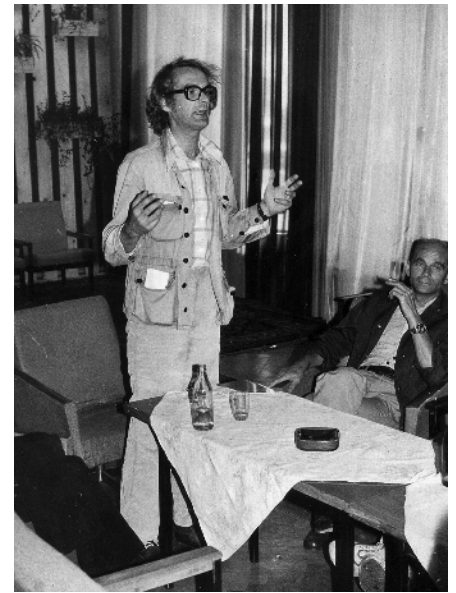
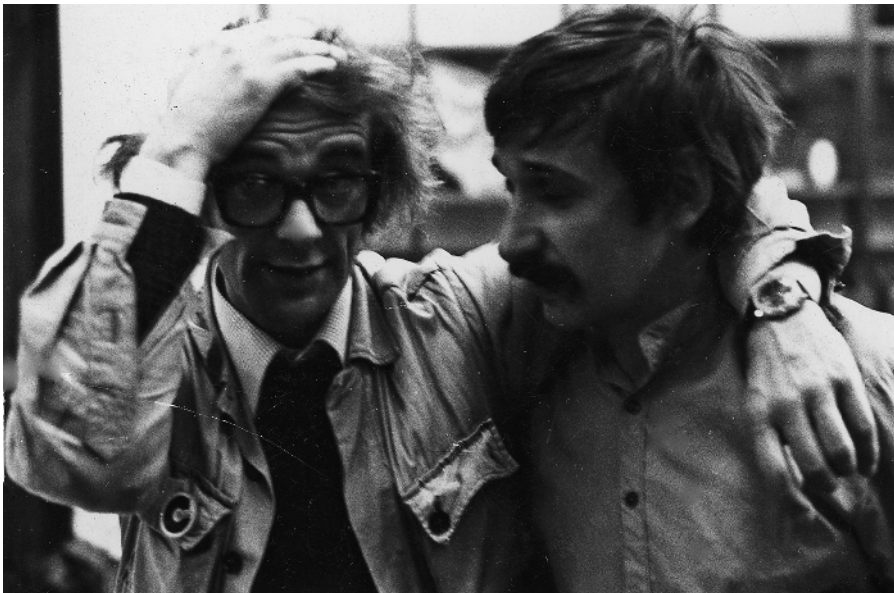
Urszula Czartoryska bywa nazywana „pierwszą damą polskiej fotografii”, zapewne także ze względu na jej arystokratyczne pochodzenie lub pozycję jej męża Ryszarda Stanisławskiego, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi. Jednak pozornie nobilitujące określenie odbiera krytyczce wyrazistość jej głosu i zamyka ją w zbyt konwencjonalnych ramach. Ze wspomnień uczestników ruchu fotograficznego wyłania się co prawda osoba o wielkim autorytecie, ale równocześnie otwarta na innych, ciekawa ich świata.

Córka Urszuli Czartoryskiej, Olga Stanisławska, wspominała w rozmowie, że osobami, które były jej szczególnie bliskie i z którymi łączyła ją podobna wrażliwość, byli

- ▶ Jerzy Lewczyński, portret Urszuli Czartoryskiej, archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach
- ▼ Urszula Czartoryska z wizytą w GTF, obok prezes GTF – Aleksander Górski, wł. prywatna

Zofia Rydet i Jerzy Lewczyński. Jak podkreślał dr Adam Mazur w monografii Muzeum Sztuki w Łodzi, Urszula Czartoryska swoją ostatnią wystawę w tym muzeum planowała poświęcić „Zapisowi socjologicznemu” Zofii Rydet. Niestety uniemożliwiła jej to szybko postępująca choroba nowotworowa, zakończona jej śmiercią w 1998 roku. Ekspozycja według jej koncepcji została otwarta niecały rok później.





- ▲▲ Jerzy Lewczyński, portret Jerzego Buszy i Andrzeja Górskiego, seminarium fotograficzne, Gorzów Wielkopolski, maj 1983, archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach
- ▶▶ Portret Jerzego Buszy i Michała Sowińskiego, Legnica, impreza Satyrykon, czerwiec 1983, kolekcja Leszka Golca
- ◀ Portret Jerzego Buszy i Władysława Jasieńskiego w Gliwicach, 1983, kolekcja Leszka Golca
- ▲ Jerzy Lewczyński, portret Jerzego Buszy, Gliwice, 1983, kolekcja Leszka Golca

Maria Franecka

Jerzy Busza (1947–1997) był krytykiem sztuki i poetą.

Przyjaźń z gliwickimi artystami podtrzymywał, spotykając się z nimi na sympozjach, wernisażach czy przeglądach fotografii. W Gliwicach bywał gościem. Ważny aspekt jego relacji stanowiła intensywne korespondencja. Epistolarny zapał i zdolności Buszy są wręcz legendarne. Jerzy Lewczyński pisał we wspomnieniach, że Busza pierwszy raz pojawił się w Gliwicach w 1976 roku.

Dorastał w Kole, gdzie w pierwszej połowie lat 70. został zatrudniony jako plastyk w domu kultury. Był tam animatorem życia kulturalnego. Twórczość popularyzatorska stanowi znaczną część jego dokonań. Odwoływał się przede wszystkim do wrażliwości odbiorcy, przeciwstawiając się arbitralnemu narzucaniu komukolwiek określonych wzorców czy wartości. Ilustruje to potrzeba zakwestionowania formy poradnikowej, którą mu sugerowano, zlecając napisanie upowszechniających publikacji: „Gawęda o sztuce – tak zwany poradnik” (1987) czy „O radości i fotografii. Antypradnik” (1986; napisany wspólnie z Wojciechem Tuszko). W swojej działalności popularyzatorskiej sięgał po anegdoty, odwoływał się do prawdopodobnych doświadczeń czytelnika i starał się pobudzić jego wyobraźnię.

Osoby, które miały okazję go poznać, wspominają jego potrzebę wyłamania się z niekiedy sztywnej konwencji wernisażowych spotkań, na których regularnie się pojawiał. Był duszą towarzystwa, łaknącą uwagi otoczenia. Anegdotyczne pozostają żarty, które robił bliskim osobom, i dowcipy, które szykował na wspólne spotkania niczym prezenty. Równocześnie jego teksty o sztuce cechuje duża samoświadomość, pogłębiona refleksja egzystencjalna i potrzeba uczciwości wobec własnej wrażliwości. Wiele miejsca poświęca też namysłowi nad rolą i istotą sztuki. Osadzał zjawiska artystyczne w kontekście szeroko pojętej kultury. Przeciwstawiał się konwencjonalizacji i formalizmowi w twórczości artystycznej. Kwestia samoświadomości artysty miała dla niego pierwszorzędne znaczenie. Podkreślał krytyczne możliwości sztuki i jej potencjał do „odkrywania światów, których nigdy wcześniej nie podejrzewało się o istnienie”.

Jego najbardziej znane książki to „Wobec fotografii” (1981), „Wobec fotografów” (1990) i „Wobec odbiorców fotografii” (1990). Publikował także teksty w czasopismach i magazynach takich jak: „Foto”, „Fotografia”, „Kultura”, „Projekt”, „Sztuka”, „Tygodnik Kulturalny” czy „Miesięcznik Literacki”. Swoją twórczość krytyczną rozumiał jak działalność poetycką. Powołując się na Jana Błońskiego, podkreślał, że krytyk jest lirykiem, nie historykiem i nie teoretykiem. W jego tekstach wyraźnie widać, że zależało mu na jak najtrafniejszym uchwyceniu pewnych zjawisk i umieszczeniu ich w adekwatnym kontekście teoretycznym, a nie na skrupulatności faktograficzno-historycznej. Jest też autorem tomiku wierszy „Tablica ogłoszeń” (1979). Jego żona, Teresa Gordon, z którą mieszkała w Warszawie w drugiej połowie lat 70. i w latach 80., wspomina, że fascynowali go poeci tacy jak m.in. Rafał Wojaczek, Wincenty Różański czy Ryszard Milczewski-Bruno.

Za swoje największe osiągnięcie uważał wydawanie pisma „Obscura”, którego był pomysłodawcą i redaktorem. Periodyk ten, adresowany do specjalistów, ukazywał się w latach 1982–1989 i był poświęcony teorii oraz historii fotografii. Miał wyjątkowy status, ponieważ jako biuletyn Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce cieszył się sporą niezależnością. Umożliwiał też czytelnikowi lekturę tłumaczeń zagranicznych tekstów, które są obecnie uważane za klasyczne.

W latach 90. Busza wycofał się z aktywnego życia towarzysko-artystycznego i osiadł w Radomiu, gdzie przedwcześnie zmarł z powodu choroby alkoholowej.

Maria Franecka

Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne zrzeszało osoby interesujące się i zajmujące fotografią. Początki jego działań przypadają na rok 1951, kiedy powołano do życia oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Gliwicach, wtedy też odbyła się pierwsza wystawa. Jej plakat ukazujący promienie słońca okalające kobiecą postać odczytywano jako przebłysk nadziei po powojennych trudach.

Na specyfikę towarzystwa znacząco wpłynęła obecność Politechniki Śląskiej i fakt, że osoby przesiedlone do Gliwic po wojnie z Kresów Wschodnich, w dużej mierze ze Lwowa, należały do tzw. inteligencji technicznej. Pewną część społeczeństwa stanowiła także ludność napływowa z innych regionów Polski. Na tych terenach mieszkali też autochtoniczni Ślązacy. Przeważająca liczba członków GTF-u w różnym stopniu mierzyła się z doświadczeniem wykorzenienia. Przyczyniło się to zapewne do większej gotowości w nawiązaniu nowych relacji i prawdopodobnie także ich charakteru, w bardzo wielu przypadkach pozaoficjalnego.

Członkowie GTF-u spotykali się na cyklicznych zebraniach, wyjeżdżali też wspólnie na plenery czy organizowali wycieczki do innych miast, by zwiedzać wystawy. W czasie dyskusji o fotografii ich uczestnicy i uczestniczki mieli także możliwość poddania swojego zdjęcia anonimowej ocenie innych. Do siedziby GTF-u zapraszano teoretyków fotografii i sztuki, przede wszystkim Alfreda Ligockiego, Urszulę Czartoryską czy Adama Sobotę. Organizowano ponadto kursy prowadzone przez aktywnych fotografów, jak m.in. Witolda Dederki kurs portretu i aktu.

W GTF-ie znalazły się osoby, które już przed wojną intensywnie zajmowały się fotografią. Byli to przede wszystkim: Tadeusz Maciejko (1903–1979) i Adam Sheybal (1894–1965). Pierwszy z nich przed 1945 rokiem pracował w Instytucie Fotografii na Politechnice Lwowskiej. Przed wojną dzięki pobytowi w Berlinie miał możliwość zapoznania się z koncepcjami z kręgu Bauhausu i estetyką Nowej Rzeczowości. Adam Sheybal, z zawodu lotnik, prowadził przed wojną ze swoim bratem Stanisławem koło fotograficzne. Inspirował się estetyką piktorialną, ale w niektórych jego pracach pobrzmiewają

bardziej nowoczesne wpływy. Maciejko i Sheybal dzielili się swoją wiedzą z młodszymi entuzjastami i entuzjastkami fotografii.

W GTF-ie ścierały się różne spojrzenia na fotografię i rozmaite tendencje artystyczne. Najbardziej rozpoznawalnymi artystami związanymi z tym ośrodkiem są Zofia Rydet i Jerzy Lewczyński. W bliskich relacjach z nimi pozostawał także Piotr Janik, który pracował jako fotoreporter w „Nowinach Gliwickich”. Oprócz zawodowej aktywności reporterskiej bardzo chętnie eksperymentował z formalnymi możliwościami medium, inspirując się estetyką neorealisticzną czy tworząc obrazy na pograniczu przedstawieniowości i abstrakcji. Stanisław Skoczeń (1929–2011) pozostawił po sobie dużą liczbę prac o tematyce marynistycznej. Trzeba też wspomnieć o Michale Sowińskim (1934–2009), który fotografował osoby w trudnej sytuacji społecznej, a w późniejszym okresie zainteresował się tematem aktu o mocno erotyzującym wyrazie. Aktem i portretem fascynowała się także Kazimiera Dyakowska (1909–1999).

Uczestnictwo kobiet w działalności GTF-u, pomimo zapewnień Lewczyńskiego o ich ważnej pozycji, było raczej niewielkie bądź marginalizowane. Można przypuszczać, że ich indywidualny głos mógł być tłamszony. Wyjątkiem była oczywiście Zofia Rydet.

Niektóre osoby zajmowały się zawodowo fotografią, inne realizowały swoją pasję w czasie wolnym od pracy. Awans do Związku Polskich Artystów Fotografików był oznaką uznania dla działalności fotograficznej poszczególnych osób, jednak ci, którzy do ZPAF-u awansowali, nie odcinali się od towarzystwa i nadal działali w strukturach fotoamatorów.

GTF przetrwał niemal pół wieku – funkcjonował do 2000 roku.



- ▲ Członkowie GTF, druga od lewej Zofia Rydet, czwarta od lewej Kazimiera Dyakowska, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet
- ▶ Członkowie GTF, na pierwszym planie Zofia Rydet i Jerzy Lewczyński, na drugim planie Bertold Frey i Władysław Jasieński, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet

9.08.1958

Kochana Zosiu!

Jestem i ja stęskniony za Tobą, piszesz tylko do Piotrunia¹, ale najważniejsze, że robisz zdjęcia. Pamiętaj o naszej wystawie w zimie. Do Beksińskiego² pojedziemy tuż przed jego wystawą, która będzie zdaje się 1-15/9³ [?]. Gdyby Olek⁴ chciał jechać teraz, to moglibyśmy po Ciebie wstąpić, ale wiem, że on też różne ma kłopoty. Zdjęcie nazywa się „Bóstwo” i robiłem [je] na cmentarzu. Dość dużo nowych spraw itp. 10 [19?] albo 14 jedziemy do W-wy na zakończenie wystawy⁵, gdybyś wróciła wcześniej, to pojechalibyśmy razem. Czekamy rychłego przyjazdu.


Jurek [Lewczyński]

Zosiu! Nie daj się nabrać – Jurek już 9 osobom zaproponował wyjazd do W-wy – samochodem Olka. Bardzo ważne, że robisz zdjęcia!!! Zostawiam [?] miejsce dla Piotrunia – Rączki Twoje całuję [nieczytelne]

Piotr [Janik]

- 1** Mowa o PIOTRZE JANIKU (1923–1981) – fotografiku urodzonym w Zakopanem, który po wojnie przeprowadził się do Gliwic. Był współzałożycielem Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego, fotoreporterem w „Nowinach Gliwickich”, członkiem ZPAF. Jego twórczość artystyczna ma bardzo różnorodny charakter, interesowały go eksperymenty formalne. Do jego najbardziej wybitnych dzieł należy cykl „NIE”, ukazujący KL Auschwitz dwadzieścia lat po wyzwoleniu.
- 2** Chodzi oczywiście o ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO (1929–2005), malarza, rzeźbiarza i fotografa, zaprzyjaźnionego z Jerzym Lewczyńskim – obaj wraz z poznańskim fotografem i malarzem Bronisławem Schlabsem (1920–2009) w czerwcu 1959 r. urządzają w Gliwicach słynny „Pokaz zamknięty”.
- 3** 21 września 1958 r. otwarto w świetlicy Zakładu Energetycznego w Gliwicach wystawę fotografii Zdzisława Beksińskiego. Ekspozowano na niej prace z lat 1953–1958. Wystawie towarzyszył skromny katalog.
- 4** Mowa o ALEKSANDRZE GÓRSKIM (1926–1986). Był on absolwentem Wydziału Elektrycznego Politechniki Śląskiej. Pochodził ze Lwowa. Wieloletni prezes i członek zarządu GTF. Zaangażowany i sprawny organizator. Wyzwania organizacyjne sprawiały, że miał mniej czasu na działalność artystyczną. Najczęściej wykonywał zdjęcia portretowe i krajobrazy
- 5** Chodzi prawdopodobnie o wystawę Jerzego Lewczyńskiego, Zdzisława Beksińskiego i Bronisława Schlabsa, określoną jako „Wystawa trzech twórców”, która miała miejsce w Galerii Klubu „Krzywe Koło” przy Staromiejskim Domu Kultury w Warszawie. W tym samym czasie, od 31 lipca do 31 sierpnia, w CBWA Zachęta pokazywano także ekspozycję prac śląskich tzw. artystów naiwnych, Nikifora, Teofila Ociepki, Pawła Stolorza, Pawła Wróbla i Leona Kudły.





WP. ZOFIA Rydet
 KRYNICA - ZDRÓJ

pow. Nowy Sącz
 woj. KRAKOWSKIE
 DOM WIZASOWY "WITOLDÓWKA"
 pok. 41

9.8.58
 Kochana Zosi!

Jesteśmy ja opiekujemy się Tobą, mianem Tyko
 do Piotra, ale najbardziej, i jestem zdany.
 Pamiętaj o naszym spracie i imie. Do siebie nie
 pędzimy tu! Miałem spratać, letnia (dzień z
 opowieści 1-195. Gdybyś była chłodził teraz to
 mój się bym po Ciebie zastąpił, ale wam, i on
 nie ma mi wopoty. Zastąpił Maryna ze "Bostuo"
 i wzięła mi ciemność. Dwie dni, mój
 sprawa i ty. 15 albo 14 jedni, do 1-195. m
 zkonieczności spratać, gdybyś wzięła ciemność, to
 pojedynczym razem. Jednym, wiesz. p
 Zosi! Nie daj się wabrać - jak mi g
 zapropowuje mi się do 1-195 - w
 sika. Bardzo sobie je sobie zastąpić.!!!!!!
 Tenże jest więcej, ale tu maie - Rydet

▼ Członkowie GTF, ok. 1960, kolekcja
Muzeum w Gliwicach



► Członkowie GTF w łóżku, kolekcja
Fundacji im. Zofii Rydet

1.

**GLIWICKIE ŚRODOWISKO FOTOGRAFICZNE
OKIEM KRYTYKÓW**

Jubileusze zobowiązują do uprzejmości i komplementów. Rzadko się jednak zdarza, by mogło się jubilatowi prawić komplementy nie z uprzejmości, lecz z przekonania. Ten rzadki przypadek zachodzi na wystawie z okazji 5-lecia istnienia oddziału PTF w Gliwicach. Należy on obok poznańskiego do najżywotniejszych i najruchliwszych ośrodków amatorskiej fotografii artystycznej w Polsce. Gromadzi dużą grupę utalentowanych fotografików pracujących wytrwale nad udoskonaleniem swego warsztatu twórczego i rozwojem swej wrażliwości i wyobraźni plastycznej. Fotogramy ich znajdujemy na wszystkich niemal ważniejszych wystawach fotografii w kraju, i to bardzo często w czołówce. Powiązania oddziału gliwickiego z innymi ośrodkami fotografii amatorskiej są bardzo ściśle i jego doroczne wystawy często przybierają charakter nieoficjalnych ogólnopolskich wystaw PTF.

Wystawa jubileuszowa grupująca 100 fotogramów 23 członków oddziału godna jest dobrych jego tradycji. Posiada oczywiście, jak każda wystawa, dzieła o różnej wartości, ale przeciętny ich poziom niewiele ustępuje przeciętnemu poziomowi okręgowych wystaw ZPAF, a wiele fotogramów można oceniać wysoko bez stosowania taryfy ulgowej. Sądzę, że jest to dla ośrodka fotografii amatorskiej poważny sukces. Drugą zaletą wystawy jest zasadniczo trafny kierunek rozwijania wyobraźni i środków plastycznych, dzięki czemu nastrojowych łatwizn i tanich efektów znajdziemy tu mało.

Dziedzina, w której uczestnicy wystawy osiągają szczególnie duże sukcesy, jest fotografia architektoniczna. Jest rzeczą godną uwagi, że na ogół uniknięto tu łatwych efektów „malowniczości”, które się przy tej tematyce same narzucają. Większość fotogramów zajmuje się motywami skromnymi, pozornie bezbarwnymi, a nawet brzydkimi, z których jednak ich twórcy potrafią wydobyć wiele rzetelnych wartości plastycznych. Widać tu poważny i, jak wynika z rezultatów, zbawienny wpływ neorealistycznego filmu włoskiego. Na czoło wysuwają się tu zespoły fotogramów Adama Sheybala¹ i Jerzego Lewczyńskiego.

Pierwszy z nich, bardzo rzeczowy i obiektywny, osiąga właśnie przez pozornie beznamiętny opis plastyczny starych odrapanych murów („Stare wrota”), zapuszczonych podwórek („Szczerza ścieżka”) czy smutnych dróg ubogich czynszówek („Motyw niszczonego miasta”) przejmującą ekspresję. Lewczyński szuka w podobnych motywach

1 ADAM SHEYBAL (1894–1965) – z zawodu wojskowy specjalista od aeronautyki. Przed wojną mieszkał we Lwowie, gdzie zyskał renomę jako artysta fotograf. Prowadził tam ze swoim bratem Stanisławem Sheybalem koło fotograficzne. Był inicjatorem powstania oddziału PTF w Gliwicach. W Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym wspierał początkujących swoją wiedzą. W swej twórczości inspirował się estetyką piktorialną, ale tworzył także realistyczne przedstawienia. Jego twórczość odznacza się dużą wrażliwością na układy światłocieniowe. W niektórych jego pracach pobrzmiewają bardziej nowoczesne wpływy. Członek ZPAF.

więcej efektów romantycznych i tajemniczych, podkreślanych kontrastami światłocieniami (cykl schodów, bardzo interesujący plastycznie „Nokturn”). Cykl obejmujący dwa fotogramy: „Oczekiwanie” i „1943”, obrazujący tragedię żydowską z czasów okupacji, jest plastycznie zwichnięty przez dość mierny poziom drugiego członu. Za to „Oczekiwanie”, przedstawiające drzwi ze skrzynką pocztową, pokryte licznymi malowanymi kredą liczbami mieszkania, posiada dramatyczną wymowę. Nieporozumieniem plastycznym jest jego „Gotyk”, w którym zdjęte z dołu okno gotyckie wśród szkarp upodabnia się do wykopu kolejowego. Niebezpieczeństwa taniej nastrojowości uniknął dość szczęśliwie Stanisław Skoczeń² w swym „Nowym starym Gdańsku”. Interesujące wyniki osiągnął Stefan Konieczny w „Architekturze”, sprowadzając utrzymaną w jasnej tonacji budowlę gotycką niemal do dekoracyjnej płaszczyzny. Dobrą kompozycją odznaczają się zdjęte z góry „Dachy Torunia” Piotra Janika.

Tematyka architektoniczna zainspirowała dwóch fotografików do stworzenia obrazów o śmielszej interpretacji plastycznej. Mam tu na myśli kapitalne „Bryły i cienie” Adama Sheybala i „Trójkąty” Piotra Janika. W pierwszym z nich funkcja przedstawienia określonej budowli ustępuje świetnie przeprowadzonej abstrakcyjnej grze brył, w drugim na uznanie zasługuje subtelne rozwiązanie problemu światłocienia i oryginalna kompozycja. Oprócz zdjęć architektonicznych spotykamy na wystawie interesujące fotogramy z innych grup tematycznych. Na pograniczu pejzażu miejskiego i sceny rodzajowej stoi dobry fotogram Stanisława Skoczonia „Mozaika” o powierzchni pociętej skośnymi, równoległymi cieniami parkanu z wkomponowaną w nie postacią chłopczyka. Interesującym ujęciem odznaczają się sceny uliczne: „Przystanek” Emila Kuglera³, „Dzień” Zofii Rydet oraz „Przygotowanie do startu” Romana Wichrowskiego⁴. Piotr Janik pokazuje pełen życia obraz typu reportażowego „Na odpuscie”, z lekka stylizowany pod nasze malarstwo rodzajowe z połowy XIX wieku. Dowcipny „Projekt plakatu reklamowego” Lewczyńskiego podobałby mi się bardziej, gdyby nie przypominał zbyt dokładnie oglądanego niedawno fotogramu japońskiego.

Jak widzimy, wystawa dostarcza niemało interesujących wrażeń i tematów do dyskusji. Jednakże oceniając w pełni efektowną wymowę cyfry 100 eksponatów, mam pretensję do niektórych fotografików, którzy wykazali zbyt dużą pobłażliwość wobec niektórych swoich dzieł. Większy krytycyzm w doborze eksponatów mógłby wprawdzie naruszyć wspomnianą cyfrę, ale wyszedłby na pewno na korzyść wystawie. Szczególnie jaskrawo widać to u Janika, u którego poziom dzieł skacze jak wykres gorączki u chorego na malarię. Obok świetnych „Trójkątów” czy „Odpustu” wystawia isticie amatorskie portrety i nieznośnie pretensjonalne „Trzy profile”. Również Lewczyński mógłby sobie podarować wystawienie wymienionego już „Gotyku” czy arcybanalnych „Okien”.

- 2** STANISŁAW SKOCZEŃ (1929–2011) – z wykształcenia inżynier energetyk, pracował w przemyśle chemicznym, ale także jako dowódca jachtów pełnomorskich. W jego twórczości fotograficznej bardzo często można spotkać motywy marynistyczne. Współzałożyciel GTF i członek ZPAF.
- 3** EMIL KUGLER (zm. 1973) – przed wojną studiował architekturę we Lwowie, po wojnie współzałożyciel i prezes GTF. Jego twórczość kształtowała się pod wpływem nurtu piktorialnego w fotografii.
- 4** ROMAN WICHROWSKI – członek grupy twórczej Gliwice oraz GTF.

Do Gliwickiego Oddziału PTF jadę zawsze z przyjemnością, i to nie tylko z powodu wielkiej gościnności gospodarzy. Panuje tu, przynajmniej w najbardziej aktywnej grupie jego członków, zdrowy i ożywczy klimat. W pięknym lokalu przy ul. Górne Wały oprócz dobrej czarnej kawy można zawsze znaleźć najnowsze numery większości najważniejszych zagranicznych czasopism fotograficznych i partnerów do gorącej dyskusji nad zagadnieniami fotografii artystycznej i jej najnowszymi kierunkami. Ze znanych mi ośrodków PTF klimat taki znaleźć można jeszcze chyba tylko w Poznaniu¹. Nic więc dziwnego, że twórczość członków gliwickiego PTF rozwija się z roku na rok i że na jego wystawach narzuca się pytanie, czym się taki oddział różni od oddziału ZPAF. Śledzę te wystawy od przeszło czterech lat i z satysfakcją widzę, jak z roku na rok odpadają coraz grubszymi płatami skorupy staroświeckich, nastrojowo-sentymentalnych konwencji i jak coraz bardziej konsekwentnie najaktywniejsi fotograficy starają się, z mniejszym lub większym powodzeniem, nawiązywać do awangardowych prądów światowej fotografii artystycznej. Nie znaczy to oczywiście, że na tych wystawach są same dobre prace. Nie brak na nich rzeczy słabszych albo zgoła złych, ale są klęski poniesione na trafnej drodze poszukiwań, a zatem nie beznadziejne.

Na obecnej wystawie nie znajdzie się zupełnie wspomnianych już anachronicznych konwencji, jak zresztą z drugiej strony nie znajdzie się „awangardowych” sztuczek w postaci spinaczy i ścinków uwiecznianych bez pośrednictwa aparatu² lub fotograficznych imitacji rysunków lub grafiki. Dużo jest na niej dzieł dobrych, a nawet wybitnych, a więc wydawałoby się, że nie pozostaje recenzentowi nic więcej poza komplementami. Tak dobrze jednak nie jest. Wystawa obejmuje 142 prace 27 autorów, niemiłosiernie stłoczone w stosunkowo niedużej salce. Niektórzy autorzy dali po 15, a nawet 20 prac, tak że zrazu chciałem tej recenzji nadać tytuł: „Kilka wystaw indywidualnych plus wata”. Ta hojność autorów połączona z brakiem samokrytycyzmu i zbytnią pobłażliwością komisji kwalifikacyjnej spowodowały, że na sali znalazła się masa prac słabych, i to nawet u wybitnych artystów. Największe z tych „indywidualnych wystaw” mają poziom tak

- ¹ Mowa o poznańskim oddziale Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Organizacja wyrosła z przedwojennego Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu. Od 1961 do 1993 r. działała pod nazwą Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne. W środowisku skupionym wokół PTF funkcjonowało wielu wybitnych fotografów, w tym Fortunata Obrąpalska, Zygmunt Obrąpalski, Stefan Wojnecki, Maria Wołyńska czy Bronisław Schlabs, zaprzyjaźniony z Jerzym Lewczyńskim i Zdzisławem Beksińskim. Poznański oddział PTF wydawał także pierwsze powojenne pismo o tematyce fotograficznej, redagowany przez Mariana Szulca miesięcznik „Świat Fotografii” (1949–1952).
- ² Alfred Ligocki miał na myśli popularną wśród twórców awangardowych bezkamerową technikę fotograficzną – obrazy uzyskiwano po naświetleniu materiału światłoczułego przesłoniętego wybranymi przez artystę przedmiotami. Technikę tę często stosowali Man Ray (rayogramy) oraz László Moholy-Nagy (fotogramy).

nierówny, jak wykres gorączki u chorego na malarię. Chlubnym wyjątkiem jest tu Piotr Janik, który wystawił siedem wyłącznie dobrych prac.

Ton wystawie nadają, jak zwykle, Piotr Janik, Jerzy Lewczyński i Stanisław Skoczeń, którzy pokazują znów nowe, interesujące koncepcje. Obrazy Janika odznaczają się wyjątkową różnorodnością. Świetnie zrytmizowane stołki w wielkiej pustej przestrzeni o pewnych cechach surrealistycznych („Pustka”), bardzo ciekawe zastosowanie zdjęcia poruszonego w sugestywnej fotografii „Orkiestra idzie”, deseniowa fotografia poziomych pasów schodów przeciętych sylwetką staruszki („Spełniony obowiązek”) i tradycyjnie rodzajowy, a zarazem abstrakcyjnie zbudowany „Warsztat Brata Alberta” – oto kilka przykładów rozpiętości jego poszukiwań plastycznych.

Lewczyński należy do wspomnianych niefortunnych „hurtowników” i dzięki temu wśród takich słabych prac, jak „Amfory”, „Co dalej” czy „Pole”, utopił kilka dzieł naprawdę wybitnych. Należą tu kapitalne w oszczędnej kompozycji, zbudowane nieomal z pustki „Dwa domy”, „Ściana” o subtelnym kolorycie i pięknym abstrakcyjnym układzie linearnym masztu telegraficznego i jego cienia oraz oryginalny w pointylozowanych efektach faktury³ stos belek („Las”).

Prawie tak samo wyrównany zestaw co Janik pokazuje Stanisław Skoczeń. Na czoło wysuwa się tu subtelny i bardzo oryginalny w kolorycie i fakturze pejzaż „Zapomniane przez wszystkich”.

Adam Sheybal jeszcze gorzej od Lewczyńskiego utopił kilka dobrych zdjęć w masie przeciętnych. „Wędkarz” w swym dynamicznym układzie zdaje się zapowiadać nowe akcenty w jego twórczości. „Bazgroły” i „Gra dachów” należą jeszcze do jego serii poetyzowania ruder. Oprócz tego na uwagę zasługuje niezły przykład rzadkiego na wystawie reportażu „Czarna magia”, przedstawiający scenę z kiermaszu.

Bardzo interesująco przedstawia się rozwój twórczości Zofii Rydet. Przez kilka lat prezentowała nam ona prace grzecznie poprawne i tradycyjnie romantyczne. Obecnie z wielkim rozmachem przerzuciła się na drogę awangardy. Niestety, pobiła jednocześnie rekord hojności, pokazując aż 21 prac, czyli o jakieś 15 za dużo. Dlatego też w jej zestawie są jednocześnie obrazy będące ozdobą wystawy i takie, które – delikatnie mówiąc – taką ozdobą nie są. Należy tu wyróżnić znakomity obraz z pogranicza reportażu „Franek”, z oryginalnym, nieco malarskim rozwiązaniem tła z płaszczyznowo potraktowanych straganów, dobry i oryginalny pejzaż z bezlistnymi drzewami i hałdami „Powrót do domu”, i reportaż „Ciekawi”. Obrazy te pozwalają żywić optymistyczne nadzieje co do dalszej twórczości autorki.

Bronisław Molin⁴ pokazuje ciekawe, utrzymane w stylu „Family of Man”⁵ sceny z życia Cyganów, które byłyby jeszcze lepsze, gdyby nie szwankowała w nich technika,

- 3 Nawiązanie do pointylizmu – neoimpresjonistycznej techniki malarskiej, polegającej na nanoszeniu na płótno gęsto rozmieszczonych kropek i kresek w czystych barwach. W efekcie obraz nabierał wibrującej kolorystyki i zyskiwał na świetlistości.
- 4 BRONISŁAW MOLIN (ur. 1921) – z zawodu lekarz psychiatra, członek GTF aktywny w drugiej połowie lat 50. Wykonywał m.in. akty, zdjęcia nocne bez dodatkowego oświetlenia oraz reportaże na temat społeczności Romów.
- 5 Mowa o amerykańskiej wystawie fotografii „The Family of Man”, stworzonej przez Edwarda Steichena, kierownika działu fotograficznego nowojorskiego Museum of Modern Art. Prezentowano na niej przede wszystkim humanistyczny reportaż i fotografię dokumentalną o społecznym zabarwieniu. Ekspozycja od 1955 do 1960 r. pokazywana była w różnych miejscach na świecie. W latach 1959–1960 można ją było oglądać w Polsce jako „Rodzinę człowieczą” – oprócz Warszawy także we Wrocławiu, Wałbrzychu, Jeleniej Górze, Krakowie, Poznaniu i Dąbrowie Górniczej. Wystawa była jednak znana polskim fotografom już wcześniej, za pośrednictwem prasy ilustrowanej.

oraz niemal monumentalnie skomponowany obraz oznaczony trzema krzyżykami, przedstawiający dziewczynę pochyloną nad poidłem.

Oprócz tych prac już wyraźnie zarysowanych indywidualności twórczych znajdujemy na wystawie szereg ciekawych zdjęć pojedynczych, jak „Bezkres” Aleksandra Górskiego, „Ratunku” i „Fantazje natury” Władysława Jasińskiego⁶, oryginalny „Rytm nóg” Jerzego Szewczyka, „Dolce far niente” Romana Wichrowskiego i dobre portrety Stanisława Wiśniewskiego.

W sumie poziom wystawy gliwickiej można by życzyć niejednej okręgowej wystawie ZPAF.

6 WŁADYSŁAW JASIEŃSKI (1921–2010) – z wykształcenia inżynier rolnictwa, działał jako wiceprezes GTF, mógł się pochwalić imponującą wiedzą techniczną. Tworzył głównie martwe natury, komponując przedmioty w taki sposób, by całość nabierała poetyckiego zabarwienia i sugerowała określoną nastrojowość. Mieszkał w Zabrze, był członkiem ZPAF.

Gliwickie Towarzystwo jest chyba tym środowiskiem, które najbardziej lubię odwiedzać. Jest ono tak zżyte, tak skoncentrowane wokół spraw fotografii, że zawsze jest wiele zagadnień do przedyskutowania z zainteresowanym gościem, nie mówiąc już o stałych rozmowach członków GTF między sobą, kontynuowanych na co dzień, bez okazji, którą stanowi przyjazd dziennikarza. Co prawda wszyscy w Gliwicach narzekają na brak czasu, ale przecież w istocie Towarzystwo tamtejsze należy do najbardziej aktywnych, mających największy dorobek twórczy.

Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne, po kilku latach samodzielnej działalności od czasu przekształcenia się Oddziału PTF w GTF należące do Federacji, nosi obecnie dodatkowo nazwę „Energetyk”, co ma oznaczać bliski kontakt z Zarządem Energetycznym tamtejszego regionu. Kontakt ów, którego inicjatorem był Aleksander Górski, działacz GTF i jednocześnie dyrektor energetyki gliwickiej, przyniósł owoce w postaci wydatnej pomocy w wyposażeniu i remoncie lokalu GTF, ułatwień w organizowaniu wystaw. Nie o szczegóły zresztą chodzi. Odnosi się wrażenie, że GTF jest towarzystwem najbardziej ze wszystkich towarzystw związanym z przemysłowym charakterem swojego regionu. Znaczący to, że GTF nie tylko liczy się w osiągnięciach kulturalnych swojego miasta, jak zresztą każde inne towarzystwo, ale umie ono wyeksponować swoją działalnością organizacyjną i artystyczną owo napięcie wielkiego przemysłu, które na Górnym Śląsku czuje się na każdym kroku. Kontakt z kołami przyzakładowymi kopalni, biur projektowych itp. w dużej mierze prawdziwie górnośląska tematyka wystaw, przewaga inteligencji technicznej i w ogóle zawodów technicznych wśród członków GTF – wszystko to sprawia, że piątkowe popołudnia spędzane przez członków GTF w lokalu przy Górnych Wałach są przedłużeniem czasu zawodowo poświęconego „wielkiej technice”, a nie ucieczką, próbą odcięcia się od atmosfery, którą żyją całe Gliwice. Warto przy tym zwrócić uwagę, że GTF cieszy się powodzeniem wśród młodych ludzi, w tym także pracowników fizycznych na przykład z kopalni.

Jak wiadomo, w ubiegłych latach GTF zapisało się bardzo chlubnie, stając się na parę miesięcy centrum skupiającym osiągnięcia polskiej fotografii krajoznawczej: było inicjatorem i współorganizatorem wielkiej wystawy „Pieśń o ziemi naszej”¹, na którą nadesłano z całej Polski rekordową liczbę zdjęć – 3655. Wystawa ta była legitymacją pomysłowości, sprawności organizacyjnej i – autorytetu, jakim cieszy się w kraju całe górnośląskie „zagłębie fotograficzne”.

1 Mowa o Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Krajoznawczej, zorganizowanej w 1962 r. w Katowicach przez GTF wspólnie z Polskim Towarzystwem Turystyczno-Krajoznawczym w Bytomiu i Katowickim Towarzystwem Fotograficznym. Wystawie towarzyszył katalog ze wstępem Alfreda Ligockiego.

Ale Gliwickie Towarzystwo daje o sobie znać nie tylko jako organizator: na każdej wystawie ogólnopolskiej fotografii amatorskiej gliwiczanie stanowią zawsze zgrany zespół oryginalnych autorów, śmiało podejmujących nową problematykę – zarówno w dziedzinie tematyki i motywów, jak i interpretacji. Mam na myśli m.in. wieloletnich działaczy GTF, którzy obecnie należą do Związku Fotografików: Zofię Rydet, tak bardzo twórczo „niespokojnego” Jerzego Lewczyńskiego, Piotra Janika, Stanisława Skoczenia – autora tak świetnych zdjęć „człowieka w przemyśle”. Wszyscy oni, wyrosli ze środowiska fotoamatorów, stanowią prawdziwie twórczy ferment fotografii polskiej w ogóle, niezależnie od tego, w jakiej są organizacji. Ale ferment taki stanowią także działacze GTF trwający nieprzerwanie nadal przy Towarzystwie, światli, zaangażowani w sprawy rozwoju fotografii. Nawyk dyskusowania o nowych drogach fotografii, przekonanie o konieczności znalezienia nowego języka i nowych metod oddziaływania na społeczeństwo w zależności od zmienionych zdolności percepcji odbiorcy – jest wspólny chyba wszystkim członkom GTF oraz byłym członkom, a dzisiejszym sympatykom. Nawyk ten sprawia, że dyskusje twórcze tak są tam żywe, że m.in. tyle materiału pobudzającego znaleziono tam w książce Ligockiego „Fotografia i sztuka”², że odczyty i zebrania comiesięczne są ogniwami prawdziwie ciekawej, wspólnie wypracowanej ewolucji poglądów.

Prócz zebrań poświęconych tematом twórczym każdego tygodnia mają miejsce konkursy miesięczne (*sic!*), omówienia zagranicznej prasy, posiedzenia o tematyce technicznej. GTF posiada ładnie wyposażone atelier i ciemnię, którą można wynajmować na dogodnych warunkach. Członkowie GTF pełnią usługi kołom przykładowym przez udział w jury lokalnych konkursów, przez pomoc w organizowaniu kół, pożyczanie wystaw Towarzystwa.

Tym, co stanowi stałą troskę zarządu GTF, jest brak sali wystawowej oraz brak pieniędzy. Obserwując warunki pracy towarzystw fotograficznych w Polsce, widzi się całą panoramę trudności piętrzących się przed nimi. Jedne nie mają dosyć młodych sił, inne pieniędzy, inne lokalu na zebrania, inne znów sali wystawowej lub wszystkiego tego na raz. Gliwickie Towarzystwo lokal własny posiada (wynajmowany od NOT), ale nie ma mowy, aby tam urządzić poważniejszą wystawę. Trzeba wyczekiwać na kolejkę w hallu Zakładu Energetycznego, w gmachu Miejskiej Rady Narodowej czy Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki. Urządzenie raz czy parę razy w roku wystawy fotograficznej absolutnie nie zaspokaja ambicji GTF, nie pozwala mu stać się organizacją naprawdę użyteczną społeczeństwu Gliwic, czego przecież zarząd GTF tak bardzo pragnie. A jednak jego staraniem otwarto w ub. r. wystawę o zasięgu ogólnopolskim „Energetyka i jej ludzie”³, a w czerwcu br. wystawę doroczną z okazji „Wiosny Gliwickiej”⁴. Cóż z tego, skoro tyle byłoby do wystawienia, zarówno materiału własnego członków Towarzystwa, jak i zestawów z innych miast czy z zagranicy, tak jak to robi regularnie przez okrągły rok np. Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne.

- 2** Wydana w 1962 r. „Fotografia i sztuka” Alfreda Ligockiego była pierwszą książką poświęconą teorii i estetyce fotografii, jaka ukazała się w powojennej Polsce.
- 3** Wystawa zorganizowana przez GTF w świetlicy Zakładu Energetycznego.
- 4** „Gliwicka Wiosna” – cykl imprez kulturalnych i artystycznych odbywających się na terenie miasta organizowany przez Towarzystwo Miłośników Ziemi Gliwickiej. W ramach edycji z 1964 r. 13 czerwca otwarto wystawę GTF, na której prezentowane były głównie akty autorstwa Kazimiery Dyakowskiej i Michała Sowińskiego. Pierwsza edycja „Gliwickiej Wiosny” odbyła się w 1963 r. Z tej okazji w sali Prezydium MRN pokazano wystawę Piotra Janika, Jerzego Lewczyńskiego i Stanisława Skoczenia.

Brak pieniędzy wiąże się z faktem, że Gliwice, przekraczając pod względem potencjału twórczego w różnych dziedzinach kultury oraz liczby ludności wiele miast wojewódzkich w kraju, są tylko miastem powiatowym i jako takie nie dysponują dotacjami równymi innym dużym miastom. Fakt, że GTF spotyka się stale z odmową poważniejszej dotacji, krępuje każdą jego inicjatywę, ogranicza jego oddziaływanie na zewnątrz, urządzenie konkursów, odczytów itp. Miejmy jednak nadzieję, że starania zarządu, tak pełnego poważnych zamierzeń, spowodują, iż MRN doceni użyteczność tej organizacji, iż władze miasta nauczą się korzystać z nadarzającej się i stale aktualnej szansy ożywienia intelektualnego Gliwic. Publiczność dla imprez GTF znalazłaby się z pewnością – miasto jest nasycone ludźmi zainteresowanymi, potencjalnymi słuchaczami i widzami, zarówno wśród licznej (z racji istnienia Politechniki) inteligencji technicznej, jak i pracowników technicznych o naprawdę chłonnych umysłach. A kierunek pracy GTF – zorientowany na nowoczesność – gwarantuje trafny wybór wartości naprawdę godnych popularyzowania.

▼▼ Urszula Czartoryska, „Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne”,
„Fotografia” 1964, nr 9

GLIWICKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE

Gliwickie Towarzystwo jest chyba tym środowiskiem, które najbardziej lubię odwiedzać. Jest ono tak żyte, tak skoncentrowane wokół spraw fotografii, że zawsze jest wiele zagadnień do przedyskutowania z zainteresowanym gościem, nie mówiąc już o stałych rozmowach członków GTF między sobą, kontynuowanych na codzień, bez okazji, którą stanowi przyjazd dziennikarza. Co prawda, wszyscy w Gliwicach narzekają na brak czasu, ale przecież w istocie Towarzystwo tamtejsze należy do najbardziej aktywnych, mających największy dorobek twórczy.

Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne, po kilku latach samodzielnej działalności od czasu przekształcenia się Oddziału PTF w GTF należące do

Federacji, nosi obecnie dodatkowo nazwę „Energetyk”, co ma oznaczać bliższy kontakt z Zarządem Energetycznym tamtejszego regionu. Kontakt ów, którego inicjatorem był Aleksander Górski, działacz GTF i jednocześnie dyrektor energetyki gliwickiej, przyniósł owoce w postaci wydatnej pomocy w wypo-

sażeniu i remoncie lokalu GTF, ułatwień w organizowaniu wystaw. Nie o szczegóły zresztą chodzi. Odnosi się wrażenie, że GTF jest towarzystwem najbardziej ze wszystkich towarzystw związanych z przemysłowym charakterem swojego regionu. Znaczy to, że GTF nie tylko liczy się w osiągnięciach kulturalnych swojego miasta, jak zresztą każde inne Towarzystwo, ale umie ono wyeksponować swoją działalnością organizacyjną i artystyczną owo napięcie wielkiego przemysłu, które na Górnym Śląsku czuje się na każdym kroku. Kontakt z kołami przykładowymi kopalni, biur projektowych itp. w dużej mierze prawdziwie górnośląska tematyka wystaw, przewaga inteligencji technicznej i w ogóle zawodów technicznych wśród członków GTF — wszystko to sprawia, że piątkowe popołudnia spędzane przez członków GTF w lokalu przy Górnych Wałach, są przedłużeniem czasu zawodowo poświęconego „wielkiej technice”, a nie ucieczką, próbą odcięcia się od atmosfery, którą żyją całe Gliwice. Warto przy tym zwrócić uwagę, że GTF cieszy się powodzeniem wśród młodych ludzi, w tym także pracowników fizycznych na przykład z kopalni.

Jak wiadomo, w ubiegłych latach GTF zapisało się bardzo chlubnie, stając się na parę miesięcy centrum skupiającym osiągnięcia polskiej fotografii krajobrazowej: było inicjatorem i współorganizatorem wielkiej wystawy „Pieśń o ziemi naszej”, na którą nadesłano z całej Polski rekordową liczbę zdjęć — 3655. Wystawa ta była legitymacją pomysłowości, sprawności organizacyjnej i — autorytetu, jakim cieszy się w kraju całe górnośląskie „zagłębie fotograficzne”.

Ale Gliwickie Towarzystwo daje o sobie znać nie tylko jako organizator: na każdej wystawie ogólnopolskiej fotografii amatorskiej gliwiczanie stanowią zawsze zgrany zespół oryginalnych autorów, śmiało podejmujących nową problematykę — zarówno w dziedzinie tematyki i motywów, jak i interpretacji. Mam na myśli m. in. wieloletnich



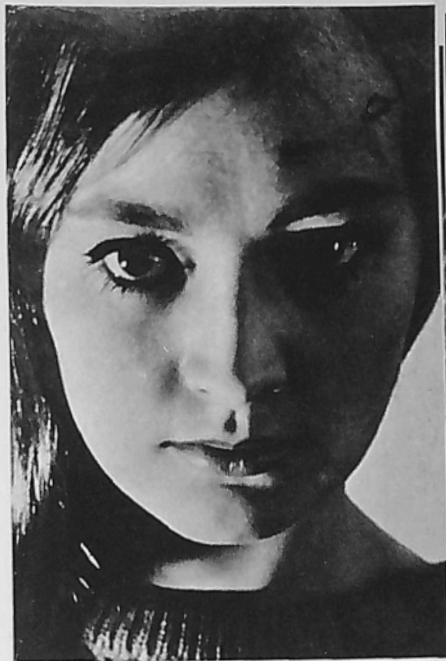
działaczy GTF, którzy obecnie należą do Związku Fotografików: Zofię Rydet, tak bardzo twórczo „niespokojnego” Jerzego Lewczyńskiego, Piotra Janika, Stanisława Skoczenia — autora tak świetnych zdjęć „człowieka w przemyśle”. Wszyscy oni, wyrosli ze środowiska fotoamatorów, stanowią prawdziwie twórczy ferment fotografii polskiej w ogóle, niezależnie od tego, w jakiej są organizacji. Ale ferment taki stanowią także działacze GTF trwający nieprzerwanie nadal przy Towarzystwie, świetli, zaangażowani w sprawy rozwoju fotografii. Nawyk dyskusowania o nowych drogach fotografii, przekonanie o konieczności znalezienia nowego języka i nowych metod oddziaływania na społeczeństwo w zależności od zmienionych zdolności percepcji odbiorcy — jest wspólny chyba wszystkim członkom GTF oraz byłym członkom a dzisiejszym sympatykom. Nawyk ten sprawia, że dyskusje twórcze tak są tam żywe, że m. in. tyle materiału pobudzającego znalaziono tam w książce Ligockiego „Fotografia i sztuka”, że odczyty i zebrań comiesięczne są ogniwami prawdziwie ciekawej, wspólnie wypracowanej ewolucji poglądów.

Prócz zebrań poświęconych tematowi twórczym każdego tygodnia mają miejsce konkursy miesięczne, omówienia zagranicznej prasy, posiedzenia o tematyce technicznej. GTF posiada ładnie wyposażone atelier i ciemnię, którą można wynajmować na dogodnych warunkach. Członkowie GTF pełnią usługi kołom przykładowym przez udział w jury lokalnych konkursów, przez pomoc w organizowaniu kół, pożyczanie wystaw Towarzystwa.

Tym, co stanowi stałą troskę zarządu GTF, jest brak sali wystawowej oraz brak pieniędzy. Obserwując warunki pracy Towarzystwa Fotograficznych w Polsce, widzi się całą panoramę trudności piętrzących się przed nimi. Jedne nie mają dosyć młodych

sił, inne pieniędzy, inne lokalu na zebrań, inne znów sali wystawowej lub wszystkiego tego na raz. Gliwickie Towarzystwo lokal własny posiada (wynajmowany od NOT), ale nie ma mowy, aby tam urządzić poważniejszą wystawę. Trzeba wyczekiwać na kolejkę w hallu Zakładu Energetycznego, w gmachu Miejskiej Rady Narodowej czy Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki. Urządzenie raz czy parę razy w roku wystawy fotograficznej absolutnie nie zaspokaja ambicji GTF, nie pozwala mu stać się organizacją naprawdę użyteczną społeczeństwu Gliwic, czego przecież zarząd GTF tak bardzo pragnie. A jednak jego staraniem otwarto w ub. r. wystawę o zasięgu ogólnopolskim „Energetyka i jej ludzie”, a w czerwcu br. wystawę doroczną z okazji „Wiosny Gliwickiej”. Cóż z tego, skoro tyle byłoby do wystawienia, zarówno materiału własnego członków Towarzystwa, jak i zestawów z innych miast czy z zagranicy, tak, jak to robi regularnie przez okrągły rok np. Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne.

Brak pieniędzy wiąże się z faktem, że Gliwice, przekraczając pod względem potencjału twórczego w różnych dziedzinach kultury oraz liczby ludności wiele miast wojewódzkich w kraju, jest tylko miastem powiatowym i jako takie nie dysponuje dotacjami równymi innym dużym miastom. Fakt, że GTF spotyka się stale z odmową poważniejszej dotacji, kępnie każdą jego inicjatywę, ogranicza jego oddziaływanie na zewnątrz, urządzenie konkursów, odczytów itp. Miejmy jednak nadzieję, że starania zarządu, tak pełnego poważnych zamierzeń, spowodują, iż MRN doceni użyteczność tej organizacji, iż władze miasta nauczą się korzystać z nadarzającej się i stale aktualnej szansy ożywienia intelektualnego Gliwic. Publiczność dla imprez GTF znalazłaby się z pewnością — miasto jest nasycone ludźmi zainteresowanymi, po-



3

tencjalnymi słuchaczami i widzami, zarówno wśród liczebnej (z racji istnienia Politechniki) inteligencji technicznej jak i pracowników technicznych o naprawdę chłonnych umysłach. A kierunek pracy GTF — zorientowany na nowoczesność — gwarantuje trafny wybór wartości, naprawdę godnych popularyzowania.

Urszula Czartoryska



4

1. * * *, Jan Dybkowski
2. W PODRÓŻY, Hubert Kalka
3. ELEN, Helena Błaszczyk
4. JUWENALIA, Michał Sowiński

Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne jest w skali krajowej zadziwiającym ewenementem, zjawiskiem nieporównywalnym, którego legendę warto publicznie opowiedzieć. Choćby dlatego, że występujące w jego tytule słowo „towarzystwo” – mimo upływu lat, mimo wszystkich zdarzeń i zmian – zachowało, rzecz można, dyskretny odcień „prywatności”, która integruje ludzi, a ich związki zamienia w autentyczne i trwałe przyjaźnie.

Wszystko zaczęło się od powojennej migracji ludności. Przypadek zdecydował, że w Gliwicach osiedliła się grupa ludzi, którzy przed wojną związani byli z lwowskim oddziałem PTF-u. Stamtąd przywieźli kult Jana Bułhaka, rozmiłowanie w miękkim i zwiewnym piktorializmie pejzażowym i, co najważniejsze, styl życia „prawdziwego” towarzystwa fotograficznego.

Gliwicki Oddział PTF powołało do istnienia 33 fotografów w dniu 19 października 1951 roku, a pierwszym jego prezesem został Władysław Dec¹. Siedzibą tej nowej instytucji była maleńka garderoba przylegająca do świetlicy Klubu Pracowników Przemysłu Chemicznego. Wspomnienia: obowiązywał kanon stylistyki fotografii międzywojennej. Wyłącznie. To była właśnie sztuka. Jerzy Lewczyński robi pierwsze zdjęcia. Brakuje sprzętu, więc buduje powiększalnik. Dzięki tej „technice” on i jego rówieśnicy robili zdjęcia przekontrastowane, inne niż W. Dec, Franciszek Hilarowicz² i ich entuzjaści. Równocześnie odbywały się dwa kursy, dla amatorów i zaawansowanych. Spotkania, tak jak dziś, w piątki o godzinie 18. Niekiedy gaszono światło i odbywały się „diaporamy”³ lat pięćdziesiątych, zdjęcia rzucano na ścianę przez epidiaskop.

W 1954 roku prezesem został Tadeusz Maciejko⁴. Był fotografem „kreatywnym” w dzisiejszym znaczeniu tego słowa. Jego zdjęcia opierały się w sensie formalnym na

- 1** WŁADYSŁAW DEC (1902–1972) – pochodził z Glinika Mariampolskiego, gdzie pracował w przemyśle naftowym. Przed II wojną światową był członkiem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, po jej zakończeniu dołączył do GTF. Interesowała go tradycyjna fotografia.
- 2** FRANCISZEK HILAROWICZ (1903–1977) – pochodził ze Lwowa, członek GTF. Jerzy Lewczyński we wspomnieniach podkreśla jego techniczną staranność i systematyczność.
- 3** Diaporama – spektakl audiowizualny, w którym rzutowanym na ekran przezroczom towarzyszy dźwięk (muzyka lub czytany tekst).
- 4** TADEUSZ MACIEJKO (1903–1979) – fotograf, przed 1945 r. pracował w Instytucie Fotografii na Politechnice Lwowskiej. W 1940 r. był asystentem u prof. Neumana. W czasie swojego pobytu w Berlinie w 1936 r. zapoznał się z nurtem Nowej Rzeczowości w fotografii, a także koncepcjami z kręgu Bauhausu. Po wojnie prowadził Gliwicką Agencję Fotograficzną, był współzałożycielem GTF-u, członkiem ZPAF. Jego znajomość aktualnych tendencji artystycznych miała wpływ na członków towarzystwa.

doświadczeniach Bauhausu⁵. To było odkrycie i przewrót. Pewne pęknięcie w szablonowym rozumieniu tworzywa. Zofia Rydet zaczęła wówczas robić reportaże o dzieciach i starych ludziach, Władysław Jasiński, Aleksander Górski i Jerzy Lewczyński fotografowali podwórka, rzeczy „brzydkie”, niefotograficzne (robią to zresztą do tej pory). W 1954 roku Jerzy Lewczyński zaczyna eksperymentować. Nie do pomyslenia – pojawia się odbitka, na której uwidoczniła jest perforacja filmu. Potem przychodzi kolej na zdjęcia wykonane bez aparatu fotograficznego.

Nic więc dziwnego, że w tej sytuacji w Gliwicach w 1958 roku dochodzi do bardzo istotnej w powojennej historii fotografii wystawy – do ekspozycji „Anty-fotografii”, w której poza Jerzym Lewczyńskim brali udział Zdzisław Beksiński i Bronisław Schlabs⁶.

Cóż to były za czasy! Odbywały się wspólne plenery – a jakże, przemysłowe – tyle że nosiły nazwę „wycieczek”. Między kursami, prelekcjami, dyskusjami i wystawami w GTF-ie członkowie wyprawiają imieniny. Kazimiera Dyakowska⁷ piecze słodko wspomniane torty, lecz również realizuje wystawę „Akt” kilka lat wcześniej, zanim pojawiła się krakowska „Venus”⁸. Z tego powodu aferka? Owszem, coś takiego było...

W tamtych latach pięćdziesiątych istniała społeczna potrzeba kontaktu ze sztuką. Trudno to sprecyzować. Na wystawy walały tłumy. Na spotkaniach i prelekcjach ludzie, nie mogąc się pomieścić, stali na schodach.

Jednocześnie prace z nalepką „Gliwice” przyjmowane są w najbardziej ekskluzywnych salonach wystawowych świata. Zajmowała się tym Zofia Rydet. Księga dyplomów, wyróżnień, enuncjacji prasowych, korespondencji jest wielka jak blat stołu. „Australia, Ameryka, Europa – mówi dziś pani Zofia – byliśmy wszędzie. Gliwice to była marka”.

W tamtym czasie Piotr Janik powiedział kiedyś, że nie potrzebuje oświetlenia, by zrobić zdjęcie. I ponoć rzeczywiście, jak chciał, to wystarczała mu zapałka. Sypały się więc nagrody, gliwicka fotografia stawała się coraz głośniejsza, tyle że miejscowe władze były zawsze akurat zaabsorbowane czymś innym. Był to świetny okres. Prezesem w latach 1955–1965 był Aleksander Górski. Po nim przejął to stanowisko Emil Kugler, człowiek z kręgu przyjaciół W. Deca, Adama Sheybala i innych fotografów startujących jeszcze w międzywojennym PTF-ie. Emil Kugler odwoływał się często do niegdysiejszych, pionierskich lat fotografii, którą uprawiano w atmosferze wielkiej życzliwości i powszechnej tolerancji. Można więc powiedzieć, że Emil Kugler kolejnemu już pokoleniu fotografów GTF-u organizował klimat sprzyjający pracy.

Potem zaczęły się trudne momenty. Brakowało pieniędzy i w tym poniekąd dramatycznym momencie prezesem GTF-u został Jerzy Lewczyński (1969–1971). Ten znakomity artysta przede wszystkim uruchomił kontakty zagraniczne i GTF

- 5 BAUHAUS – nowatorska uczelnia artystyczna działająca w Weimarze, Dessau i Berlinie w latach 1919–1933. Utworzona przez architekta Waltera Gropiusa. Jej program dydaktyczny opierał się na zasadzie integracji sztuki i techniki, wspierającej holistyczny rozwój człowieka zgodnie z ideami wolności i egalitaryzmu. Program Bauhausu uwzględniał także fotografię – eksperymentowano z formą i techniką, przede wszystkim pod kierunkiem László Moholy-Nagya i Waltera Peterhansa.
- 6 Na temat „Pokazu zamkniętego”, który Alfred Ligocki określił mianem manifestacji „antyfotografii”, zob. s. 53 tej publikacji.
- 7 KAZIMIERA DYAKOWSKA (1909–1999) z wykształcenia magistra wychowania fizycznego, w latach 1959–1966 członkini Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego. Tworzyła portrety i akty o estetyzującym charakterze, jak również fotografie kwiatów.
- 8 Mowa o wystawie „Venus 70” – pierwszej ekspozycji fotograficznej aktu i portretu kobiecego, która miała miejsce w krakowskim Pałacu Sztuki w maju 1970 r. Wystawa okazała się tyleż popularna, co kontrowersyjna – otworzyła pole do dyskusji nad emancypacyjnym potencjałem kobiecej cielesności i realiami obyczajowości czasów PRL.

gościł fotografów czeskosłowackich (np. Jarosław Vavra⁹), węgierskich i innych. W 1971 roku prezesem GTF-u został ponownie Aleksander Górski, który piastuje tę godność po dzień dzisiejszy. Myślę, że o ile GTF każdemu ze swoich prezesów zawdzięcza niezmiernie dużo, o tyle Aleksandrowi Górskiemu właściwie wszystko – siedzibę, sprzęt, obecną pozycję i dynamikę „instytucjonalnego rozwoju”.

Edward Poloczek¹⁰, prezes Katowickiego Okręgu ZPAF, powiedział w rozmowie ze mną: „Jak sięgnę pamięcią, zawsze ZPAF i GTF łączyły przyjacielskie stosunki”. To przekonanie potwierdzi wielu moich rozmówców.

Mówi Zofia Rydet: „Ani Jerzy Lewczyński, ani ktokolwiek, kto z nas dostał się do Związku, nie myślał o tym, by opuścić GTF. Raczej przeciwnie, jeszcze więcej w nim pracowaliśmy”.

Przyjaciele GTF-u? Było ich wielu i jest w dalszym ciągu. Ilu było członków? Aleksander Górski mówi, że kilka tysięcy. Ludzie przychodzili, odchodzili, wracali, kiedy mieli sobie coś do powiedzenia. Zresztą każdy z sobą coś przynosił. Władysław Jasiński – perfekcyjny warsztat i znajomość środowiska warszawskiego, Piotr Janik – warsztat i orientację w innych środowiskach. GTF to suma temperamentów, charakterów, osobowości. Osobowości nieporównywalnych.

Choćby Stanisław Skoczeń, fotograf, ale i ciekawy świata marynista, autor kilku podróżniczych książek; choćby Michał Sowiński¹¹, fotograf, ale i zasiedziały najautentyczniejszy działacz ruchu fotograficznego. Jest i nowa generacja: grupa ZOOM¹², Czesław Siemianowski¹³ i jeszcze młodsi, ci, którzy czekają na kolejne, należące do gliwickiej tradycji Biennale Młodych¹⁴.

Wspomnienia. Tym razem już moje. W 1976 roku, podczas uroczystego zebrania z okazji 25-lecia GTF-u, Aleksander Górski odczytał pierwszy, historyczny protokół spisany w garderobie, w pokoiku za sceną pełnym kurzu i drabin. Brzmiał zadziwiająco współcześnie.

I tak minęło kilka „epok”. Czaru i magii epidiaskopu i słynnej skrzyńeczki, z której wyjmowano zdjęcia do wyświetlania, epoki jednego zdjęcia, epoki cykli, reportaży, wielkich wystaw, międzynarodowych sukcesów, epoki podróży, jubileuszy, tętniącego życia towarzyskiego. Najważniejsze pozostaje niewymierne. Wymierna jest tylko liczba: 10 członków GTF-u jest dziś w ZPAF.

- 9** Prawdopodobnie chodzi o JAROSŁAVA VÁVRE (1920–1981) – malarza, fotografa i krytyka, związanego z olomuniecką grupą artystyczną DOFO, założoną w 1958 r.
- 10** EDWARD POLOCZEK (1922–1997) – katowicki fotograf, zajmujący się przede wszystkim fotografią dokumentalną i reportażową. Utrwalał krajobraz Górnego Śląska. Inicjator działalności katowickiego oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, a także pierwszy prezes Okręgu Śląskiego ZPAF (w latach 1975–1988).
- 11** MICHAŁ SOWIŃSKI (1934–2009) – fotograf, znany przede wszystkim z aktów o silnie erotyzującym charakterze. W swojej twórczości zajmował się też reportażem – fotografował warstwy społecznie mniej uprzywilejowane. Był członkiem GTF oraz ZPAF. Wykładał fotografię na Uniwersytecie Śląskim.
- 12** ZOOM STUDIO PRÓB FOTOGRAFICZNYCH I FILMOWYCH – grupa artystyczna, której członkowie byli związani z Gliwicami. Aktywna w latach 1972–1979, jej działalność miała eksperymentalny charakter, kontestujący społeczne hierarchie wartości oraz uznane formy sztuki. Członkowie grupy preferowali prace o charakterze procesualnym. Wykorzystywali najczęściej takie media jak fotografia, film i wideo.
- 13** CZESŁAW SIEMIANOWSKI (1937–2021) – fotograf urodzony we Lwowie, członek GTF i uczestnik działań grupy ZOOM. Animator życia fotograficznego, tworzył m.in. kolorowane fotografie i montaż.
- 14** FOTOGRAFICZNE BIENNALE MŁODYCH – organizowana od 1972 r. przez GTF impreza artystyczna będąca ogólnopolskim przeglądem twórczości fotograficznej młodego pokolenia.

- ▼ Zdjęcie grupowe, XXV-lecie GTF, w trzecim rządzie, czwarty od lewej, Jerzy Busza, kolekcja Muzeum w Gliwicach



Prawdziwą pointę do mojej „ballady” o GTF-ie dopisałaby wystawa sumująca ten olbrzymi dorobek. Trzydzieści lat intensywnej, nieprzerwanej na moment działalności bez grosza dotacji, z czynszem za lokal płaconym z prywatnych kieszeni, działalności nieprzerwanej od chwili, gdy najważniejsza była walka o kulturę Ziemi Odzyskanych, a nie o fotografię. Należy mieć nadzieję, że obecne kierownictwo Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Gliwicach stworzy sytuację sprzyjającą takiej wystawie, kontynuując tradycję szczęśliwych „posunięć” szefów wydziału kultury z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Znowu wspomnienia: byli to Jan Gębka¹⁵ i Hubert Grajek.

To już koniec „ballady”. Na moim stole piętrzy się sterta katalogów, zdjęć, zapisków, maszynopisów, kilka magnetofonowych taśm. Raz jeszcze odtwarzam gliwickie rozmowy. Słyszę, jak wszyscy powtarzają: ruch fotografów nieprofesjonalistów czekają wielkie przeobrażenia. Świat idzie naprzód. Postęp jest nieubłagany.

„Po co my to robimy?” – pyta Aleksandra Górskiego Michał Sowiński. I nie czekając na odpowiedź, mówi: „Chodzi o to, by nie zaprzepaścić tradycji, ale najważniejsza jest przyszłość”.

15 JAN GĘBKA – kierownik Wydziału Kultury, przychylny działalności GTF-u.

Jubileuszowa Wystawa Fotografii 1951–1986”

Galeria 6, listopad 1986

Od razu wyznać śpieszę, że GTF powstał, kiedy akurat kończyłem lat cztery, przeto nie interesowałem się GTF-em, a wyłącznie Pałacem Kultury i Nauki w dosłownym tego słowa znaczeniu, gdyż na moich oczach ze śpiewem mury pięły się do góry, a budowla ta, skromna, lecz gustowna, dużo poważniejszym wówczas osobom ode mnie przysłoniła świat na dłuższą chwilę.

Mówię o tym w ten sposób, gdyż przecież plan 6-letni w ogóle nie uwzględniał możliwości powołania do życia GTF-u, przeto fakt jego zaistnienia potwierdza romantyczną tezę, że tędzy jesteśmy w kręceniu biczem z piasku, jak zawsze, na kanwie niewyobrażalnej nigdzie na świecie naszej wiecznej improwizacji.

Krótko mówiąc językiem gazetowych leleweli – w 1951 roku GTF, odgórnie niezaplanowany, powstał z oddolnych marzeń.

O wszystkim – tak sędzę, choć być może w sposób krzywdzący – zdecydował nie ówczesny niedostatek, również tego rodzaju instytucji, lecz przeraźliwa nuda poniemieckiej pipidówki. Nie pęd do wielkiej, snobistycznej kultury artystycznej, lecz świadomość przechowywanej w zakamarkach pamięci tradycji. Jak wiadomo, los zdarzył, że leżące na Ziemiach Odzyskanych Gliwice były miejscem osiedlania się rodaków ze Lwowa i okolic. Ludzie ci do Macierzy, poza koszmarem doświadczeń wojennej katastrofy, przywieźli ze sobą rzecz w zasadzie bezcenną, mianowicie pamięć inteligentnych rytuałów kulturalnej Galicji, gdzie zawsze najwięcej było wolno, więc życie umysłowo-artystyczne mogło rozwijać się tam najbujniej, mając przez Wiedeń furtkę do Europy. Niczego nie musimy dzisiaj niepotrzebnie idealizować, gwoli prawdy warto więc dodać, że światopogląd ten, dość peryferyjny, a także niestety dość anachroniczny, był przeżarty przechowywanym bólem niespełnienia, wiadomo, że zadziornego zuchwalstwa – jak u Grottgera, ale i rzewną, sielską melancholią – jak u Chełmońskiego. Lecz przecież faktem pozostaje, że te, z dzisiejszej perspektywy „pradawne”, czołobitne umizgi polityczne stańczyków gwarantowały kulturalną autonomię. Międzywojnie nieco ten światopogląd przewietrzyło, co w niczym nie zmienia prawdy, że na niwie kultury Lwów niczego nie musiał kleić od początku ani upubliczniać zakonspirowanego. Tam po prostu nieprzerwanie wcielano w życie eleganckie wyobrażenia o świecie w salonach mieszczańsko-ziemiańskiej inteligencji modlącej się zgodnie do różnych Panów Bogów i w różnych świątyniach. Wojna, nawet tak straszliwa, jak ta ostatnia, mogła zniszczyć bezpowrotnie wiele, ale przecież żadnemu tyranowi w dziejach świata nie udało się z podbitego kraju uczynić kulturalnej pustyni, bo nie wynaleziono jeszcze skutecznego sposobu wymazywania z głów ludzkich języka. A to już wystarczy, by kultura istniała w swej rozciągłości i ciągłości. Tedy, po II wojnie światowej,

wystarczyło zaledwie zaadaptować ją do zmienionej politycznie rzeczywistości. A pamiętajmy, że lwowski Klub Miłośników Sztuki Fotograficznej powstał jako pierwszy polski – 27 marca 1891 roku. Trudno o lepszą tradycję.

Krótko mówiąc, była tradycja, do której można się było odnieść, i był pomysł GTF-u, i skoro on istnieje, to wiadomo, że spotkał się z przychylną reakcją władz lokalnych, którym z pewnością leżało na sercu mnożenie instytucji kulturalnych i tworzenie nowej, już swojej tradycji. Nie chodzi więc mi o historyczny sentymentalizm, bo przecież nie mogę Państwa oczarować wiadomością, że GTF „czuł się” po mieczu czy po kądzieli spadkobiercą tamtego pierwszego klubu miłośników. Tak być nie mogło i nie było. Lecz prawdą również pozostaje, że klub lwowski dostarczył wzorca wielu tego rodzaju inicjatywom, ale tylko w Gliwicach – by tak rzec – prawdziwym eksklawiakom, którzy w swoich Gliwicach stworzyli firmę na ogólnopolskiej mapie bezprecedensową, której sława i dorobek z pewnością przeszły wszystkie wyobrażenia członków założycieli.

I tu musi pojawić się istotna chyba sugestia. Kronika GTF-u, ta rzeczywista, urzędowo zinstytucjonalizowana i zapewne faktycznie czarno na białym istniejąca – niewiele nam wyjaśnia. Wszak już Arystoteles pohukiwał w „Retoryce”: „Nikt nie używa pięknego języka, ucząc geometrii”. Kronika ta jest więc zaledwie rodzajem opakowania zastępczego albo osłoną dymną, która kamufluje prawdziwą kronikę ŻYCIA TOWARZYSKIEGO GTF-u. Brzmi to, przyznajmy, że dość wykwintnie i nawet dość snobistycznie, lecz najważniejsze, jest to adekwatne do stanu rzeczy. Skoro tak jest, jak mówię, chciałbym spojrzeć na memuary GTF-u przez pryzmat jego niezobowiązującej prywatności, która zawsze wydawała mi się nieprawdopodobnym fenomenem.

Te minione 35 lat to olbrzymia droga, którą GTF przeszedł wśród pokrętnych meandrów i zmienności losu naszego życia społecznego. Dla ludzi cokolwiek więcej pamiętających z tego okresu czasu – ta prywatna historia, o którą mi chodzi – jawi się pod postacią „żywego wspomnienia”, gdzie przeplatają się incydenty dobre ze złymi, piękne z brzydkimi, a prawdziwe z wydumanymi nonsensami, bo taka właśnie jest natura przepamiętywania człowieczej doli. Za to do najmłodszych uczestników GTF-u, ale i do bezstronnych, oddalonych obserwatorów, takich jak choćby mówiący te słowa, najintensywniej przemawia legenda GTF-u, którą trzeba koniecznie wywlec na światło dzienne. Skąd się biorą legendy? Oczywiście źródłem, z którego wytryskują, jest poprzecinaczona prawda, bo legendy zawdzięczamy plotkarskim skłonnościom opinii publicznej, jej swoistej predylekcji do przesady, do marzycielskiej kreacji rzeczywistości dalece zmitologizowanej.

Co przeszło do legendy? Do legendy przeszły jakieś, z pewnością zakrapiane spotkania, jakieś uroczyste „wieczory przy świecach”, wspólnie obchodzone imieniny, więc uroczystości niby ściśle rodzinne, wycieczki za miasto... Słowem, do legendy przeszło – rzecz dzisiaj już w naszym zatowarowanym społeczeństwie niespotykana – w prawdziwym tego słowa znaczeniu „życie towarzyskie”. By jego rytuały w ogóle mogły być kulturowane, domyślamy się nadto sprawy wręcz niesłychanej. Otóż członkowie GTF-u się lubili. (Mój ojciec zawsze mawiał: kochać cię muszę, ale lubić chciałbym...) Jeżeli tak było, jak tu powiadam, domniemywać musimy trafnie, iż wszyscy GTF-owcy mieli nie anielską cierpliwość w zgodnym a łaskawym przyzwalaniu na własne odmienności, ale posiadli dar tolerancji. Nie konkurowali, lecz kooperowali ze sobą. Dzisiaj nie mamy raczej pojęcia, jakie pokłady kultury osobistej potrafiła wyzwalać aż taka towarzyska lojalność.

Lecz z drugiej strony, bez przesady, nie sędę wcale, by wszystko w tym GTF-owskim światku szło jak z płatka. Wszak Dec czy Hilarowicz byli ślepymi niewolnikami piktorializmu, a Maciejko czy Janik zetknęli się już z inną, „nową fotografią”, a wspomnijmy najzdolniejszą progeniurę – mówiąc językiem piktorialistów właśnie – czyli Zofię Rydet i Jerzego Lewczyńskiego, którzy na fotografii subiektywnej czy „kreatywnej” dorobili się niepodważalnych pozycji i z historii fotografii polskiej są po prostu niewyjmowalni.

Sam się niekiedy zastanawiam, jak to w ogóle mogło być, że ludziom tym własne twórczości nie myliły się z osobami ich autorów, strategie osobistych karier artystycznych i nieodzowny przy tym tupet, a nawet buta nie wyzwały ostracyzmów, jak ma to miejsce dzisiaj, a widocznie wzmagają nielekceważąco serdeczny stosunek do przyjaciół, którzy rękami i nogami trzymali się przecież anachronicznych estetyk, staroświeckich światopoglądów, przebrzmiałych konfiguracji nieodwracalnie zramolałej kultury artystycznej. Ponad generacyjnymi, z natury nieprzejednanymi przekonaniami kwitła aura wspólnotowych interesów. Jest rzeczą dzisiaj nie do pojęcia, że towarzystwo może spełniać rolę spoiwa, czynnika integrującego, czegoś, co wyzwała z ludzi umiejętności, których oni sami nader często u siebie nawet nie podejrzewają.

Ta nieprawdopodobna aura, klimat nieomal nierzeczywistości, to jest właśnie legenda najdawniejszych czasów GTF-u, których szczytowym momentem w 1957 roku, a więc już po „październiku”, była „Wystawa zamknięta”¹ – Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa, wystawa także legendarna i mająca swoje miejsce w dziejach fotografii.

Przyznam się państwu szczerze, że zupełnie sobie nie wyobrażam GTF-u w okresie tzw. gomułkowszczyzny, czyli czasów, które niegdysiejszy gliwiczanie Tadeusz Różewicz nazwał czasami „naszej małej stabilizacji”. W fotografii był to okres wyjątkowo mało ciekawy, z ówczesnych katalogów wieje nudą, eklektyzmem, manierami, myślową stagnacją i potworną banalizacją, czego nie będę tutaj przy święcie objaśniał. GTF z pewnością trwał w swym niezmaczeniu, któremu również warto poświęcić chwilę uwagi.

Myślę, że trudno jest przecenić w Gliwicach instytucję, której klarowny program kulturalnego promieniowania trwałby, z różną oczywiście intensywnością, nieprzerwanie tyle już lat. Rzecz jasna, GTF rósł razem z miastem, borykał się z dylematami, których przez grzeczność nie nazwę, lecz przecież spotykał się z rozumnym podejściem swoich zwierzchności, które pozwoliły mu być sobą. A to naprawdę niemało.

To nawet ciekawe – ile osób przewinęło się przez GTF? Statystyki odnotowały pracusiów i płacących składki, lecz przecież musieli być tu i tacy, którzy cenili sobie status rezydentów-sympatyków. Ilu więc wartościowych ludzi w GTF-ie właśnie uczyło się sztuki zgodnego współdziałania z bliźnimi? Właśnie nie fotografii, bo ta jest tylko dla wybitnych jednostek, a dla reszty jest tylko pretekstem i katapultą przenoszącą ich w jakąś lepszą jakość życia. Rzecz zrozumiała, że wielu po życiowej przygodzie wzięło definitywny rozbrat z fotografią i GTF-em, ale przypuszczam, że przygoda ta nigdy nie była dla nich obojętna i że aurę GTF-u w jakiejś tam mierze odtwarzają w swoim życiu – zawodowym, prywatnym, po prostu społecznym. Nie przesadzę, mniemając, że nie zdziwiłbym się, gdybym spotkał tu drugie, a może i trzecie pokolenie GTF-owców...

¹ Chodzi oczywiście o tzw. „Pokaz zamknięty” z czerwca 1959 r.

I jeszcze jedna rzecz, dość spektakularna, lecz za to o kontekście paradoksalnie politycznym. Nasze życie codzienne, mimo licznych przecież niedostatków, aż tak bardzo by nam nie doskwierało, gdyby nie nader powszechnie odczuwana nuda. Nuda ta bierze się z tego, że dzisiaj współczesny człowiek ma rzeczywiście niewielkie szanse dokonywania znaczących wyborów i nie może wedle swej woli swobodnie sterować swoim losem na wielkiej szachownicy życia, gdyż świat nasz jest uporządkowany, momentami aż do przesady. GTF, cokolwiek byśmy o nim nie mówili, jest ukonstytuowany samorządnie i w szczególności, i w ogóle, *de iure* jest demokratyczny, więc w granicach swych norm przekształcalny. To właśnie sprzeciwia się nudzie, świadomość praktycznej odpowiedzialności za jego los. Lecz nie tylko, bo taka dorosła sytuacja edukuje w trudnej sztuce godzenia interesu publicznego z własnym. Wiedza taka w naszych czasach jest przecież kapitałem niezaprzeczalnym.

Nie znam za blisko tych spraw, ale przypuszczam, że GTF miał szczęście do mądrych i zdroworoządkowych, przytomnie myślących działaczy, odpowiedzialnych za coś więcej niż czubek własnego nosa. Ja, przyznam się, że poznałem dopiero Aleksandra Górskiego, lecz obok Niego kilka osób, także obecnego prezesa Michała Sowińskiego. Nieodżałowanej pamięci Aleksander Górski tak kierował firmą, że widać ją było na ogólnopolskiej scenie. Istnieje w Polsce blisko 30 towarzystw, więc śmiało mogę powiedzieć, że niewielu ludziom to się w Polsce udawało, lecz nie mam wątpliwości, że on Sam niewiele by zdziałał, gdyby nie to, że za jego plecami pracowali często mniej widoczni ludzie, bez których GTF nie byłby tym GTF-em. Autorytet firmy czy człowieka nie jest ani herbem, ani rentą, nikt się z tym nie rodzi i nic nie gwarantuje mu tego dożywotnio. To sprawy finezyjne, lecz warto niekiedy zdawać sobie sprawę z tego, co znaczy w naszych czasach niewolne od licznych utrapień lawirowanie między sugestiami polityki kulturalnej a interesem ZPAF, z którym nigdy, co tu się podkreśla, nie dochodziło do najdrobniejszych kontrowersji, między siatką interesów lokalnych a interesem własnym, między czymś tam a czymś tam. Nawet sceptycy muszą przyznać, że GTF wszelkie zasadzki, rafy i mielizny szczęśliwie omijał.

Przypomnę jeszcze Państwu karnawał szczęśliwych lat siedemdziesiątych, ówczesne jubileusze, spotkania, wizyty w Dzierżnie², przemowy i toasty. Całe to, niewolne od pikanterii życie towarzyskie, jakkolwiek powiem, że *en vogue*, bo każde inne określenie zabrzmiałoby fałszywie, było przecież zaledwie zgrabną oprawą olbrzymiej, bezinteresownej pracy i działalności, momentami nawet znaczącej. Dość przypomnieć karierę grupy ZOOM, w której pracowali Marek Gerstmann³, Andrzej Górski⁴, Jerzy

- 2** W Ośrodku Szkoleniowym Zakładu Energetycznego w Dzierżnie odbywały się Ogólnopolskie Spotkania Młodych Fotografów oraz Fotograficzne Forum Młodych. Do ich organizacji przyczyniła się głównie aktywność Aleksandra Górskiego. Komisarzem większości wydarzeń był Michał Sowiński.
- 3** MAREK GERSTMANN (ur. 1951) – studiował architekturę na Politechnice Śląskiej w Gliwicach. Członek GTF-u oraz ZPAF-u. Od 1974 r. w składzie grupy ZOOM. W latach 1975–1978 wraz z Zofią Rydet prowadził zajęcia z fotografii na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach. Od 1988 r. prowadzi wraz z Jerzym Malinowskim G-M Studio w Warszawie, specjalizujące się w fotografii użytkowej.
- 4** ANDRZEJ GÓRSKI (ur. 1951) – syn Aleksandra Górskiego, studiował architekturę na Politechnice Śląskiej w Gliwicach, a także projektowanie wnętrz i wystawiennictwo na PWSSP w Poznaniu. W latach 1974–1979 współtworzył grupę ZOOM. Pracował w poznańskiej galerii Od Nowa, wykładał na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej, pracował też w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Członek ZPAF.

Malinowski⁵, Maciej Zamorski⁶, ale i pracującego samodzielnie, na uboczu Czesława Siemianowskiego. To tylko niektóre oczywiście osoby, jakie zdołałem zapamiętać. Były wystawy, sympozjony, zdjęcia, potem recenzje, wreszcie dyskusje, które tutaj wszczynane, z Gliwic przenosiły się na inne szerokie forum. Wszystko to prawda, tak jak prawdą pozostaje ciągle ten sam niepowtarzalny klimat i aura, istniejące dla nieobojętnych i dość wrażliwych, mimo tej lapidarnej prozaiki, która tak bardzo nas rozprasza.

Może dlatego ciekaw jestem karier GTF-owców. Z pewnością wielu ludzi, tu nauczysz się fotografii, nieoczekiwanie zdobyło zawód ogromnie atrakcyjny. Gdzie pracują? Czy tylko w rzemiośle? Parę osób wylądowało w ZPAF-ie. Jaka szkoda, że ten śmieszny już w dzisiejszych czasach arystokratyzm fotografii i spraw z nią związanych zablokował drogę ku karierom na szerokich wodach kultury wizualnej, o której praktycznie nie mamy ciągle pojęcia. Przypuszczam, że komputery osobiste i anteny TV satelitarnej zmieniają i w tej mierze naszą powierchowność. To są procesy nieodwracalne. A kariery, by tak rzec, nieformalne? Ileż tu zawarto przyjaźni, które przetrwały wszystkie próby, ileż nawiązano kontaktów osobistych, w kraju i za granicą? Czy są jakieś GTF-owskie małżeństwa? Ze swej strony namawiam: pobierać się trzeba w pracowni, co jest gwarancją racjonalnej i niczym niezakłóconej pracy w ciemni, a i w domu człowiek trawiący pieniądze na fotografię spotyka się ze zrozumieniem. Nie jest to bez znaczenia. Czas jest, proszę Państwa, nieubłagany, a sytuacje i wydarzenia, jakie tutaj miały miejsce, są po prostu niepowtarzalne, bo przecież ciągle zmienia się kontekst i koloryt społeczny, a zmiany te będą nas jeszcze wielokrotnie zdumiewać. Nie tylko GTF, ale my wszyscy jesteśmy starsi, dojrzałsi, roztropniejsi, bardziej doświadczeni, ale czy bardziej odporni? Mówię to w chwili, gdy państwo nasze na kulturę w tym roku przeznaczyło 0,13 jednego procenta dochodu narodowego, co jest w dziejach PRL rekordem powściągliwości, elegancko rzecz nazywając. Nie jest dysonansem wspomnienie i o tym, bo nie zaszkodzi, jeżeli na marginesie tej podniosłej i uroczystej chwili przez sekundę wyrazimy troskę o przyszłość, która tym razem nie rysuje się ani prosto, ani oczywiście. Nie chodzi mi przy tym tylko o przetrwanie, ale o pomysł na niebanalną i niemarudną egzystencję. Ja osobiście wierzę, a wiarę tę, myślę, dzielają wszyscy, że aczkolwiek wielu niezłomnych i wspaniałych członków GTF-u już nie ma pośród nas, bo zmarli albo zmienili adresy czy gust, to nadejdzie ogromna fala Wunderkinder, by zadość się stało generacyjnej sztafecie.

Zacząłem swój esej od westchnienia nad tradycją lwowską, na niej też zakończę. Otóż dzięki niej właśnie raptem za pięć lat obchodzić będziemy stulecie zorganizowanego ruchu fotografów. Ironia naszego zbiorowego losu zadecydowała, że bardzo niewiele inicjatyw społecznych wyszło cało ze wszystkich burz dziejowych. Ten wielki jubileusz polski, w którym GTF ma swoje miejsce, będzie jednocześnie czterdziestolecie GTF. Umówmy się zatem za pięć lat. Życie uczy, że GTF-owi nigdy nie brakowało

- 5 JERZY MALINOWSKI (ur. 1949) – studiował na Wydziale Mechaniczno-Energetycznym Politechniki Śląskiej w Gliwicach. Członek Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego. W latach 1974–1979 działał w ramach grupy ZOOM. Pracował jako fotoreporter dla Krajowej Agencji Wydawniczej (1977–1986). Od 1988 r. prowadzi wraz z Markiem Gerstmannem G-M Studio w Warszawie, specjalizuje się w fotografii użytkowej.
- 6 JAN MACIEJ ZAMORSKI (ur. 1950) – studiował na Wydziale Budownictwa Politechniki Śląskiej w Gliwicach. Od 1972 r. realizował filmy eksperymentalne jako członek grupy ZOOM, do 1979 r. brał udział w akcjach tej grupy. Na przełomie lat 70. i 80. prowadził pracownię fotografii na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej. W latach 1985–2022 mieszkał w USA.

osób z bujnie wykrystalizowaną osobowością. Poszczególne osobowości – zdaje się, że to już tylko sugestywnie do nas przemawia. Indywidualizm niebędący fatamorganą czy złudzeniem zupełnie wystarczy, by nie przeoczyć kultury swoich czasów i by zająć w jej labiryntach znaczące miejsce. GTF na nie z pewnością zasługuje, więc dzisiejszemu jubilatowi, a Państwu w szczególności, życzę usytuowania się w takim właśnie miejscu, które będzie po prostu widoczne.

Sprzecznych uczuć doznawałam, przeglądając olbrzymi materiał nadesłany na X Ogólnopolską Wystawę Fotografii Amatorskiej zorganizowaną w Gliwicach przez PTF. Z pełną satysfakcją wyszukiwałam zdjęcia wartościowe, piękne, nowatorskie, cieszyłam się, kiedy mój sąd pokrywał się z decyzją jury, kiedy zarysowywały się przede mną ciekawe indywidualności, jak Zofia Rydet czy inni. Porównywałam w myślach poziom obecnej wystawy z poziomem poprzedniej, odnotowałam w pamięci zjawisko dojrzewania jednostek (Andrzej Artur Mroczek, Włodzimierz Martin, Tomasz Zydler¹), podniesienia się przeciętnej.

Ale nie mogłam zapomnieć... odrzuconych dwu tysięcy dwustu zdjęć, które, zdaniem jury, ustępowały dwustu wybranym. I sądzę, że warto im poświęcić nieco uwagi nie po to, żeby żałować poszczególnych zdjęć (choć to się zdarza), ale żeby objąć je myślą jako problem. Fotografia amatorska, nowa dziedzina życia, która od kilkudziesięciu lat powołuje do istnienia setki wytwórni, tysiące placówek usługowych, milionową sieć punktów handlowych. Nowa dziedzina techniki, cudownie zatrzymująca naturalne zacieranie się w pamięci bliskich twarzy, pięknych miejsc, ciekawych zdarzeń, akumulująca nieprzebrane zapasy zapału, dostarczająca satysfakcji, poszerzająca wiedzę, wzbogacająca doświadczenie i wyrobienie estetyczne, podnosząca autorytet jednostki wśród najbliższego otoczenia. Ta fotografia prywatna, zabierająca przecież mnóstwo czasu i dużą ilość pieniędzy, może czasem naiwna, nieświadoma swoich możliwości, szczerza i wierna – nie tyle może w stosunku do powierzchowności modelu, ile do zainteresowań i umysłowości fotografującego, atmosfery środowiska i czasu. Dokument – przypuszczam, że mówiący przyszłym pokoleniom o nas o wiele więcej, niż sobie wyobrażamy i niż chcielibyśmy, aby o nas wiedziały (czyż nie zdarzyło się nam wymieniać niedyskretnych uwag przy przeglądaniu albumów starszych generacji i czy wobec tego nie należy się spodziewać tego samego po naszych następcach?).

I ta fotografia – zachęcona naraz apelem organizatorów ogólnopolskich wystaw – wychodzi nagle z albumu czy pudełek po pralinkach, zostaje poddana życzliwej ocenie przyjaciół autora, olbrzymieje do formatu 30×40, wyzbywa się ząbkowanych rąbków, matowieje i... wyrusza w podróż. Wreszcie zostaje przedstawiona jurorom, którzy bezlitośnie odkładają ją na rosnący szybko stos nieprzyjętych na wystawę.

1 ANDRZEJ ARTUR MROCZEK (ur. 1936) – warszawski fotograf, fotoreporter (pracował między innymi dla dziennika „Słowo Powszechne”, tygodnika „Kierunki”) i konstruktor lotniczy. Od 1993 r. członek ZPAF.

WŁODZIMIERZ MARTIN (1935–2008) – gdański fotograf, autor zdjęć z koncertów jazzowych w latach 50. i 60.; współpracował wówczas także z redakcją „Kroniki Studenckiej” Politechniki Gdańskiej.

TOMASZ ZYDLER (ur. 1940) – gdyński fotograf, anglista, żeglarz oceaniczny, autor wielu artykułów o tematyce żeglarskiej i przewodników żeglarskich.

Tak jest w Polsce i za granicą, bo taka jest konieczność. Nie wiem nawet, czy to dobrze, czy źle. Co zważcie: owe zdjęcia rzeczywiście są może gorzej skomponowane czy gorzej naświetlone lub wywołane, może są za bardzo prywatne i nie wytrzymują konkurencji zdjęć ludzi bardziej doświadczonych, które zrobiono z myślą o wystawie. To jeden z możliwych punktów widzenia, potwierdzający słusność ostrej selekcji. Ale istnieje drugi: przecież to one, zdjęcia swojego domu, swojej rodziny, swojego motocykla na wycieczce po swojej okolicy – one są autentyczną, żywą, szczerą fotografią amatorską, one są tym świadectwem sytuacji demograficznej, obyczajowości, zainteresowań i standardu życiowego, bodźcem do – ubocznych może, nieprzewidzianych przez autora – dociekań dla kogoś, komu wpadną do ręki, a kto szczerze interesuje się życiem nieznanym ludzi, na nich uwiecznionych.

Fotografia amatorska, choćby przez to samo, że każdego lata mnoży się w miliony, że z roku na rok towarzyszy ludziom w ich wzajemnych uczuciach, ich powodzeniach i stratach, ich przywiązaniu do przyrody i miasta, w stopniowym rozwoju intelektualnym, budzeniu się wzruszeń estetycznych czy innych zainteresowań – stanowi jakąś niezmierną potęgę, rządzoną własnymi prawami, właściwymi dla żywiołu.

Chciałabym więc zwrócić uwagę na nieporozumienie wynikające ze stosowania wobec tej „fotografii prywatnej”, tak jednocześnie ogólnoludzkiej – określonych kryteriów formalnych, obowiązujących w fotografii wystawianej na salonach. Chciałabym jakby umocnić tych, do których zdjęcia wracają niewystawione, niereprodukowane w katalogach i czasopismach i którzy może wobec tego ulegają chwilowemu zniechęceniu: to, że oni fotografują dla siebie, jest równie istotne i ważne, jak to, że inni za pomocą tego samego sprzętu robią to dla publiczności. To są po prostu dwa różne zjawiska, choć jednostki nierzadko przekraczają dzielącą je granicę. Zresztą... prawdziwe hobby nie boi się niepowodzeń, tkwi bowiem w głębszej sferze psychiki człowieka, niż nam się zdaje, w tej sferze, gdzie panują wszystkie trwałe, bezinteresowne i szczerze zamiłowania.

2.

ANTYFOTOGRAFIA

„Pokaz zamknięty” był prezentacją prac trzech artystów: Jerzego Lewczyńskiego, Bronisława Schlabsa i Zdzisława Beksińskiego. Odbył się 20 czerwca 1959 roku w sali zebrań Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego przy ul. Górnych Wałów 25 w Gliwicach. Prezentowane na nim dzieła miały neoawangardowy charakter. W pokazie mogły wziąć udział tylko zaproszone osoby. Pozwoliło to uniknąć ingerencji cenzury w zawartość ekspozycji. Jak pisał Adam Sobota w katalogu wystawy „Antyfotografia i ciąg dalszy”: „na nieoficjalne otwarcie przybyło ok. 25 zaproszonych gości, fotografów, sympatyków (w tym dwóch psychiatrów) i krytyków (Urszula Czartoryska i Alfred Ligocki). Każdy z artystów wystawił po kilkanaście prac”. Zdzisław Beksiński i Jerzy Lewczyński zaprezentowali fotografie zestawione w tryptyki i polptyki. Sekwencyjne połączenia umożliwiały powstawanie nowych znaczeń poprzez odwołania do asocjacji i wyobraźni odbiorcy. Bronisław Schlabs pokazał abstrakcyjne fotogramy wykonane metodą bezkamerową. Zabieg artysty polegał na rysowaniu na negatywach, rozprowadzaniu na nich różnych substancji i polewaniu ich cieczami.

Maria Franecka

Kasandra musiała pewnie Trojan nie tylko irytować, lecz także nudzić. Kiedy zaś okazało się, że miała rację, było już za późno na rehabilitację nudziarki. Kiedy więc i na mnie przyszedł moment przybrania postawy kasandrycznej w stosunku do fotografii artystycznej, pomny smutnego losu trojańskiej królowny, postanowiłem na jej temat milczeć. Trudno jednak wytrwać w tym milczeniu. Raz po raz pojawiają się fakty, które pozwalają obudzić się nieśmiałej nadziei, że może jednak fotografia uniknie losu Troi, i wówczas nie można się już powstrzymać od zabrania głosu.

Przypadek chce, że już po raz drugi wrywają mnie z milczenia eksperymenty tych samych osób: Zdzisława Beksińskiego z Sanoka i Bronisława Schlabsa z Poznania, do których ostatnio dołączył się Jerzy Lewczyński z Gliwic. Mam tu na myśli zamknięty pokaz fotografii, urządony przez nich w dniu 20 czerwca 1959 r. w gliwickim PTF.

O co tym razem chodzi? By odpowiedzieć na to pytanie, konieczne jest zgłębienie dna kryzysu, w jakim znalazła się obecnie fotografia artystyczna, i to nie tylko w Polsce. Dla dokonania tego trzeba niestety zacząć od pieca. Co to jest fotografia? Jest to dokonywane za pomocą zespołu procesów fizycznych, chemicznych i mechanicznych utrwalenie potocznie postrzeganego wyglądu przedmiotów, w wyniku którego otrzymujemy płaszczyznę pokrytą w pewien sposób uporządkowanymi plamami barwnymi. Sposób tego uporządkowania wywołuje u widza iluzję postrzegania trójwymiarowych przedmiotów w przestrzeni (zdjęcia mikroskopowe, teleskopowe pomijam jako niezwiązane bezpośrednio z naszym problemem).

Nie potrzeba chyba wielkiej wnikliwości, by spostrzec, że w wyniku fotografo-
wania otrzymujemy przedmiot bardzo podobny do malowidła lub dzieła grafiki. Nic dziwnego zatem, że pierwsze próby przewyciężenia czystej użyteczności fotografii i nadania jej wartości estetycznych rozpoczęły się od generalnego naśladowania wspomnianych gałęzi plastyki. Było to tym bardziej naturalne, że w owym czasie (koniec XIX wieku) malarstwo było jeszcze przedmiotowe i przedstawiające. Już wkrótce jednak okazało się, że pozycja fotografii jako utrzymanki malarstwa i grafiki została gruntownie zachwiana. Te ostatnie zerwały bowiem radykalnie z iluzjonistycznym przedstawianiem potocznie postrzeganego wyglądu natury, stanowiącym istotną cechę tworzywa fotografii. Łączyła je z fotografią już tylko jedna rzecz: fakt operowania zorganizowanym układem plam barwnych na płaszczyźnie. Wszystko inne znajdowało się już na terenie niedostępnym dla fotografii. Możliwość dalszych pożyczek zatem znikła, kredyt umarł – trzeba było iść na własny garnuszek pod groźą beznadziejnego utknięcia w martwej, jałowej i anachronicznej konwencji, całkowicie obcej dążeniom i odkryciom współczesnej plastyki. Pojawiło się zatem zagadnienie swoistości fotograficznych środków formalnych, postulat „czystej fotografii”. Prąd Nowej Rzeczowości w fotografii artystycznej czeka jeszcze na gruntowną analizę i obiektywną ocenę, ale już teraz można o nim powiedzieć

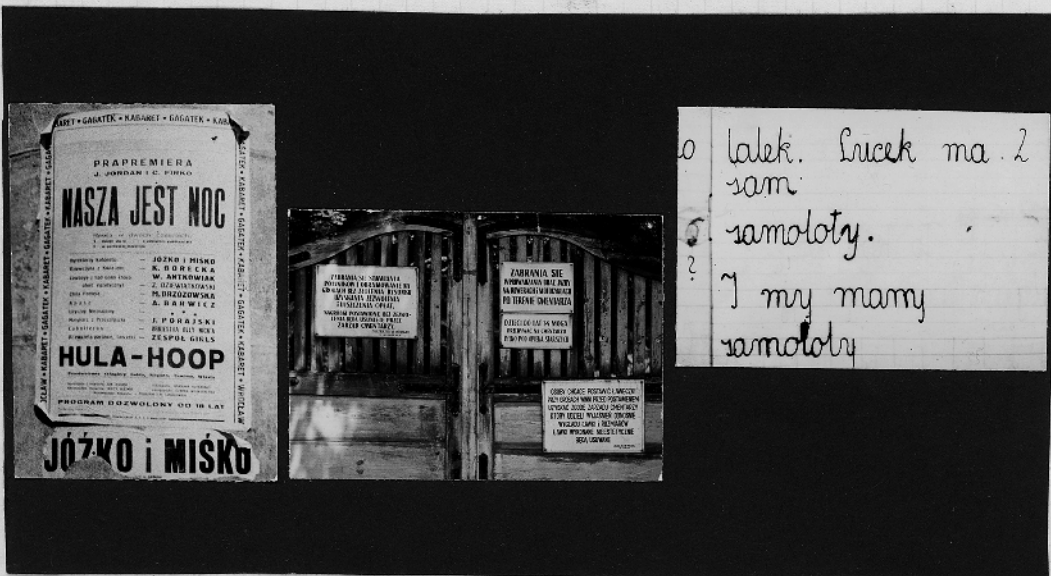
jedno: pokazał on drogę prowadzącą na własny obszar fotografii jako samodzielnej gałęzi sztuk plastycznych. Obecnie fotografia już ten obszar zajęła i częściowo zagospodarowała. Jakie są jego granice?

Gdyby fotografię upersonifikować i kazać jej napisać uzasadnienie roszczeń do tego obszaru, brzmiałoby ono mniej więcej tak: „Wiem, że dzięki procesowi, który mnie rodzi, jestem bez ratunku skazana na przedstawianie natury. Mogę oczywiście przedstawiać nie tylko jej potoczny wygląd, ale wygląd nigdy przez człowieka niepostrzegany gołym okiem, np. przy zdjęciach mikroskopowych. Tutaj jednak, choć mogę dziesiątkami bezspornych dokumentów udowodnić, że jest to przedstawienie fragmentu natury, widz będzie to zdjęcie traktował jako abstrakcyjne i oceniał jego wartość estetyczną według zasad przyjętych przy ocenie malarstwa lub grafiki abstrakcyjnej. Choć zatem prawnie i faktycznie będę się znajdowała na terenie własnym – z punktu widzenia estetycznego, a o to mi tu przede wszystkim chodzi, będę trwała ciągle jeszcze na ziemi cudzej. Szukając własnego terenu, nie mogę się więc oddalić zbyt daleko od przedstawiania potocznego wyglądu natury. Nie mogę oczywiście trzymać się zasad budowania obrazu ściśle podporządkowanych temu przedstawianiu, bo nie tylko nie pozbędę się zależności od malarstwa, ale w dodatku ugrzęznę na jego ślepych torze. Malarstwo, porzucając iluzjonistyczne przedstawianie, bynajmniej nie porzuciło całkowicie przedmiotu, jednakże już go nie przedstawia, lecz przekształca, konstruuje od nowa, czyni z nim to, co się powszechnie określa jako deformację. Ja także potrafię deformować potocznie postrzegany wygląd natury. Wystarczy mi ująć go z niezwykłego punktu widzenia, utrwalić w ruchu, zastosować grube ziarno itp. Jednak moja deformacja nie wynika ze »stworzycielskiego« kształtowania, dla którego przedmiot jest tylko punktem wyjścia, ale zawsze wynika z pewnego sposobu przedstawiania tego przedmiotu. Nawet bowiem dla mistrza niezwykłych ujęć fotograficznych to przedstawianie z rzadkich punktów widzenia nie będzie nigdy tak elastycznym i posłusznym narzędziem wyobraźni plastycznej, jak dla malarza jego własna ręka uzbrojona w pędzel lub ołówek.

W tej sytuacji widzę tylko jedną drogę do uzyskania własnego bezspornego terenu. Przyjmuję, że posiadam z malarstwem i grafiką jeden problem wspólny – wszystkie operujemy płaszczyzną pokrytą uporządkowanymi plamami barwnymi. Przy tym uporządkowaniu nie wyrzekam się iluzjonistycznego przedstawiania przedmiotów, ale ograniczam je tylko do przedmiotów, a nie do ich układu. Układ ten tworzę niezależnie od funkcji przedstawiania, wyzyskując zdobycze plastyki współczesnej, a zwłaszcza kubizmu i abstrakcji geometrycznej. Nie rezygnuję np. ze ściśle »fotograficznego« utrwalenia wyglądu ludzi na plaży, ale poszczególne postacie ujmuję w długie, poziome pasy, które tworzą abstrakcyjną konstrukcję obrazu. Jednym słowem, tworzę sobie tylko właściwą dialektykę abstrakcji i konkretności, możliwą tylko w granicach procesu fotografowania. Dlatego obszar takiego sposobu budowania obrazów uważam za swą bezsporną własność”.

Rozumowanie to jest urzekająco logiczne i z początku uległem mu całkowicie, wychwalając ten sposób fotograficznego obrazowania. W miarę jednak, jak oglądałem coraz więcej wystaw międzynarodowych oraz katalogów i czasopism fotograficznych, coraz rzadziej otwierałem usta do okrzyków zachwytu, a coraz częściej do ziewania. Ów bezsporny teren nie okazał się bowiem ani urodzajnym czarnoziemem, ani nie ukrywał pod swą powierzchnią bogactw mineralnych, ale przypominał raczej kamieniste pole górskie, na którym z trudem udaje się nędzny owies i trochę gruli. Obecnie widać już wyraźnie, że fotografia, zająwszy ten teren, zaciągnęła jednocześnie

Jedenczynski.
bez tytułu, 2 stron rękopiśm.
Autyfotoexin, 1953

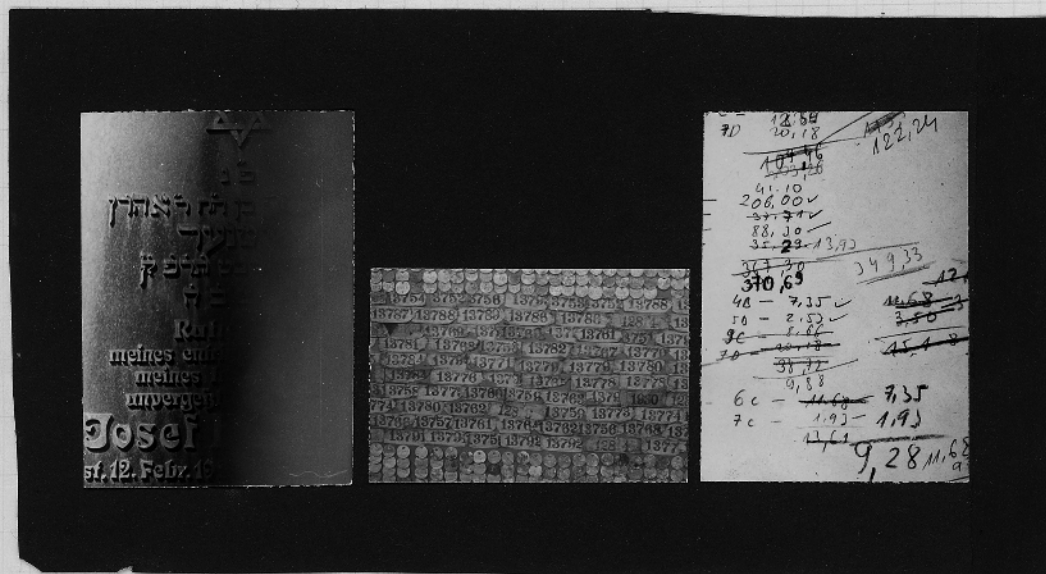


↑
85 m/m
↓

17

MIESIECZNIK
"FOTOGRAFIA"
Redakcja

J. Lewczyński



↑
85 w/cm
↓

16

MIESIĘCZNIK
„FOTOGRAFIA”
Redakcja

◀ Jerzy Lewczyński, wglądówki do zestawu bez tytułu z „Antyfotografii” (służyły do napisania tekstu przez Alfreda Ligockiego), kolekcja Muzeum w Gliwicach, zakupiono dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Narodowa Kolekcja Sztuki Współczesnej 2022

u malarstwa i grafiki długi wcale nie mniejszy niż za czasów Misonne'a¹, tyle tylko, że operacja ta nastąpiła mniej jawnie niż wówczas. Dzieło fotografii stało się niejednorodne. Fotograficzny jest tylko ów szczegółowy opis przedmiotów przedstawionych, ale zasady organizowania całego obrazu, wiązania jego architektury zrodziły się przy kształtowaniu innego materiału za pomocą innych środków. Dlatego są one w tym dziele ciałem obcym, rodzajem protezy, która choćby była jak najrzęczniejsze wykonana, nigdy nie wrośnie w żywy organizm. A przecież ta właśnie proteza, a nie naturalistyczny opis plastyczny poszczególnych przedmiotów, łączy ten rodzaj fotografii z problematyką i poszukiwaniami plastyki współczesnej. Użycie malarskich i graficznych zasad budowania obrazów jako protezy dla obrazów fotograficznych nie jest na pewno najlepszym sposobem wykorzystania tkwiących w tych zasadach możliwości kreacyjnych. Nic więc dziwnego, że u wielu myślących artystów fotografów rodzi się zrozumienie, że naprawdę swobodnie i twórczo można się nimi posługiwać tylko w tej dziedzinie, w której powstały, rodzi się tęsknota do kraju tych wszystkich środków, które fotografię artystyczną, traktowaną tylko jako obraz, łączą z plastyką współczesną, tęsknota do malarstwa i grafiki.

Ci zaś, którzy, robiąc dobrą minę do złej gry, dalej uprawiają to jałowe poletko, produkują coraz powszechniej efektowną galanterię. Ta galanteria zdobywa sobie nagrody międzynarodowe, ma swoich mistrzów fetowanych w FIAP², zapełnia większość szpałt wielkich magazynów fotograficznych – słowem, rości sobie pretensję do wyłącznego reprezentowania fotografii artystycznej.

Zanim wspomnę o próbach wydostania się z tej pułapki, wymienię inną grupę poszukiwaczy własnego terenu fotografii. Są to fotografowie, których nie interesuje fakt, że w wyniku procesu fotografowania otrzymujemy płaszczyznę obrazu pokrytą zorganizowanymi plamami barwnymi, którzy zatem obracają się plecami do wszystkich stosunków łączących fotografię z malarstwem i grafiką. Oni wcale nie dążą do stworzenia obrazu. Wychodzą oni z założenia, że fotografia musi przedstawiać, a jeśli tak, to nie może pominąć tego, co jest z tym przedstawianiem nierozłącznie związane, a mianowicie warstwy znaczeń i skojarzeń, jakie wiążemy z przedstawianymi przedmiotami. Innymi słowy, zaczęli oni budować swe dzieła z dwóch materii różnych co do rodzaju, lecz wchodzących w sam rdzeń i sens procesu fotografowania: z materii pozaplastycznej, którą nazwać można nieściśle literacką, i z materii plastycznej. Zaczęli po prostu za pomocą swoich obrazów opisywać świat i chwytać na gorąco jego zjawiska. Tę gałąź fotografii nazywa się pospolicie reportażem fotograficznym. Przyznać trzeba, że ten teren nie jest ugiem, lecz urodzajną rolę. To tutaj w grupie Magnum³ i wśród jej zwolenników we wszystkich krajach świata rodzą się najżywsze i najbardziej odkrywcze dzieła sztuki

- 1** LÉONARD MISONNE (1870–1943) – belgijski fotograf piktorialista, uprawiający przede wszystkim fotografię krajobrazową. Ceniący prace Misonne'a Jan Buthak nazywał go „królem pejzażu”.
- 2** FIAP (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DE L'ART PHOTOGRAPHIQUE) – Międzynarodowa Federacja Sztuki Fotograficznej. Organizacja założona w 1946 r., uznawana przez UNESCO. Nadaje zrzeszonym w niej fotografom tytuły artystyczne – AFIAP (artysty), EFIAP (wybitnego artysty) oraz MFIAP (mistrza), a także honorowe – ESFIAP (zasłużonego działacza na rzecz FIAP) i HonEFIAP (najwyższe honorowe wyróżnienie dla zasłużonego działacza). To ostatnie – wraz z tytułem EFIAP – posiadali tacy polscy wybitni fotografowie, jak Tadeusz Cyprian, Edward Hartwig czy Zbigniew Łagocki.
- 3** MAGNUM – agencja fotograficzna założona w 1947 r. przez Roberta Capę, Henriego Cartiera-Bressona, George'a Rodgera i Davida „Chima” Seymoura. Jej celem było uprawianie zaangażowanego fotoreportażu o wysokich walorach artystycznych, czego warunkiem miało być m.in. uzyskanie niezależności od polityki wydawniczej wielkich czasopism ilustrowanych.

fotograficznej i nic nie zwiastuje rychłego wyjałowienia tej roli. Ale i tutaj nie jest aż tak dobrze, jak by można przypuszczać. Grozi tu niebezpieczeństwo monokultury, zbyt jednostronnej uprawy. Fotografia taka jest poza tym dostępna tylko dla określonego typu twórców, dla spostrzegawczych myśliwych, trochę awanturników i koczowników, ale zamknięta jest dla analitycznych badaczy, poetów, no i tych, co przede wszystkim myślą kategoriami plastycznymi. Dlatego też ten jedynie urodzajny własny teren fotografii artystycznej nie może jej wystarczać.

Teraz można nareszcie wrócić do owej gliwickiej wystawy, która stała się bezpośrednim impulsem dla tych rozważań. Znalazłem tam dwie postawy, które skojarzyły mi się od razu z pewnymi zjawiskami w najnowszej literaturze francuskiej, z tzw. antypowieścią⁴. Jest to atak przypuszczony przez grupę młodych powieściopisarzy, jak [Alain] Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute i Michel Butor, na te ośrodki formalne i konwencje tradycyjnej powieści XIX-wiecznej, które ostały się przed skutkami przewrotu dokonanego w powieści przez Prousta, Joyce'a, Kafkę i innych rewolucjonistów pierwszej połowy naszego wieku. Otóż na tej wystawie spotkałem dwa kierunki natarcia na dotychczasową fotografię artystyczną: jeden reprezentuje Schlabs, a drugi Beksiński i Lewczyński. Dlatego ciśnie mi się pod pióro nazwanie tych prób antyfotografią.

Dzieła Schlabsa, który w swych próbach posiada zresztą licznych towarzyszy w kraju i za granicą, nie są właściwie antyfotografią w ścisłym tego słowa znaczeniu. Zwraca się on oczywiście przeciw owej „galanteryjnej” fotografii, ale z nią nie walczy. Zachowuje się on raczej jak góral, który widząc jałowość swego poletka, emigruje do Ameryki, skąd po kilku latach, o ile mu się powiedzie, będzie swym ziomkom przysyłał ciuchy. Schlabs wyemigrował zdecydowanie do kraju malarstwa i grafiki, zabrawszy ze sobą jedynie kilka narzędzi stosowanych przy procesie fotografowania (ciekawe, że nie zabrał samego aparatu). O tym, że jego piękne obrazy (nota bene jedyne polskie fotografie, które dostały się do Museum of Modern Art w Nowym Jorku) podpadają pod jurysdykcję malarstwa, wspomniałem już powyżej i uzasadniłem szerzej w artykule „Rozwieść fotografię artystyczną z fotografią”⁵. Nic więc dziwnego, że na wspomnianym pokazie były one na głowę swym wysokim poziomem artystycznym eksperymenty drugiej grupy antyfotografików.

Ta druga grupa dzieł, w gruncie rzeczy bardziej ambitna, zasługuje dopiero w pełni na miano antyfotografii, uderza bowiem w to, co się w fotografii artystycznej uważa za najświętsze: w plastyczną wartość uporządkowania plam barwnych na płaszczyźnie, w samoistność zdjęcia, no i w jego własne wykonanie, gdyż np. Beksiński posługuje się często zdjęciami obcymi.

Jak więc wyglądają te obrazy? Beksiński tworzy obraz „Kołysanka”, złożony z trzech fotografii: ze zdjęcia encyklopedycznego rysunku płodu, z typowej fotografii dziewczynki po pierwszej komunii św. i ze zdjęcia nagiego trupa rozstrzelanego mężczyzny. Poszczególne fotografie nie posiadają tu samodzielności, decydującą rolę w organizowaniu przeżyć odbiorcy gra ich sąsiedztwo i spięcia pomiędzy skojarzeniami,

4 Ligocki miał na myśli awangardowy styl w powieści francuskiej lat 50. XX w., charakteryzujący się przede wszystkim odejściem od opisowości, koncentracją na „kolażowej” konstrukcji i strukturze tekstu, autotematyzmem, intelektualną aktywizacją czytelnika, który skłaniany jest do budowania własnej narracji. Termin „antypowieść” wprowadził Jean-Paul Sartre. Nurt ten był również określany mianem nowej powieści, powieści obiektywnej, powieści fenomenologicznej. Reprezentantami nurtu byli, jak podaje krytyk, m.in. Alain Robbe-Grillet (1922–2008), Nathalie Sarraute (1900–1999), Michel Butor (1926–2016).

5 Zob. Alfred Ligocki, „Rozwieść fotografię artystyczną z fotografią”, „Fotografia” 1958, nr 11.

jakie budzą poszczególne zdjęcia i ich zespół. Walory plastyczne tła i samych zdjęć są tu ściśle podporządkowane temu, by to sąsiedztwo jak najmocniej „zagrało”.

Na podobnych zasadach buduje Lewczyński zespół złożony z kartki z zeszytu szkolnego pokrytego cyframi i ze zdjęć różnych przedmiotów noszących cyfry, jak żetony, numerki z szatni itp., lub zespół z kartki z napisami wykonanymi dzieciinną ręką oraz ze zdjęć napisów na nagrobkach, wywieszkach firmowych itp.

Punkt wyjścia jest w tych poszukiwaniach podobny do punktu wyjścia reportażu artystycznego. Chodzi tu o wyzyskanie warstwy znaczeń i skojarzeń związanych z przedmiotami przedstawionymi oraz możliwości ekspresyjnych tkwiących w grupowych układach kilku zdjęć. Najlepszym dotąd przykładem tych dążeń była wystawa „Rodzina człowiecza”. Różnica zaś polega na tym, że reportażyści wykorzystują tę warstwę znaczeń prawie wyłącznie do narracji, podczas gdy Beksiński i Lewczyński dążą do zaskakujących i mobilizujących wyobraźnię i intelekt spięć tych znaczeń i skojarzeń, co zbliża ich do surrealizmu oraz do zasad obrazowania poezji współczesnej. Ich próby mają dużo wspólnego z montażem filmowym i ze scenariuszami plansz problemowych na wystawach. Wydaje się, że otwierają one przed fotografią niezwykle ciekawe perspektywy. Otwierają, ale jeszcze nie realizują. Przyznać bowiem trzeba, że są one jeszcze bardzo prymitywne, a ich wartość estetyczna raczej skromna. Przyjęte zostały na ogół ze zgorszeniem, co już jest dobrym prognostykiem. Jeśli więc owa impreza gliwicka kusi mnie do zdjęcia szat Kasandry, to bynajmniej nie z powodu znakomitych abstrakcji Schlabsa, ale właśnie z powodu tych topornych prób. Nie tylko dlatego, że zdają się zapowiadać odkrycie dla fotografii nowych łądów (które mogą się co prawda równie dobrze okazać fatamorganą), ale również dlatego, że są tak brutalne i że zachowują się w stosunku do oficjalnej fotografii jak słoń w składzie porcelany. Komu jak komu, ale fotografii najbardziej potrzeba pełnego temperamentu słońca, który by potłukł zagradzające ją bibelociki i cacuszka, inne może w kształcie od tych z czasów Bułhaka i Wańskiego⁶, ale równie nieznośne, z których wiele zaczyna się zamieniać w fetysze.

⁶ Mowa o JANIE BUŁHAKU (1876–1950) – nestorze polskiej fotografii oraz TADEUSZU WAŃSKIM (1894–1958) – poznańskim fotografe, członku ugrupowania Trójlistek. Obaj byli wybitnymi przedstawicielami polskiego piktorializmu.

3.

O JERZYM LEWCZYŃSKIM

Przywiązanie Lewczyńskiego do fotografii nie polega na zainteresowaniach formalnych. Źródłem jego jest przekonanie, że fotografia jest w stanie i powinna być środkiem wypowiedzenia siebie, swoich myśli o życiu. Lewczyński zajmuje się człowiekiem, ale śledzi go mniej bezpośrednio. Obserwuje go nie „oko w oko” jako jednostkę ludzką, lecz poprzez wszystko, na czym znać piętno jego działalności, co istnieje wokół niego poprzez wytwory jego rąk, począwszy od śladów zabaw dziecińczych, na dokumentacji zbrodni skończywszy. W przedmiotach, które nas otaczają, odnajduje już nie „zapoznane piękno”, jak to robi fotografia dziś już nieco tradycyjna, ale załączek dramatu, punkt wyjścia skojarzeń myślowych. Lewczyński nie aranżuje sytuacji w sposób wyszukany – prostotę i dokumentalność zdjęć czyni swoimi sojusznikami w poszukiwaniu siły wyrazu. Uważa, że ów dramat tkwi w każdej rzeczy powołanej przez człowieka do istnienia. Dla Lewczyńskiego nie ma przedmiotu „jednoznacznego”. W tak wielu z nich odnajduje ukrytą tajemnicę. Niekiedy potrafi on ciągnąć jakby długie łańcuchy złożone ze swych kolejnych zdjęć, gdzie treść jednego z nich pociąga za sobą, poprzez skojarzenia pojęciowe, obecność zdjęć dalszych. Nieużyteczne byłyby tu próby doszukiwania się związków treści potocznych. A jednak trafność sugestii i autentyczność przeżyć Lewczyńskiego jest tak przekonywająca i jasna dla każdego z nas.

LEWCZYŃSKI JERZY. Twórczość jego jest nie tylko bogata i różnorodna, ale niejednokrotnie prekursorska w stosunku do niektórych nurtów współczesnej awangardy. Od swych najwcześniejszych prac obracał się w granicach czysto fotograficznych środków obrazowania, opartych na wysublimowanej dokumentacji wizualnej i [wysuwał na czoło problematykę artystyczną] organizowania warstwy znaczeń w fotografii opartej na odkrywczej obserwacji rzeczywistości. Przy tym organizowaniu inspirował się często surrealizmem i dadaizmem.

Pierwszą manifestacją tego sposobu tworzenia był urządzony wspólnie ze Zdzisławem Beksińskim zamknięty pokaz fotograficzny w Gliwicach w 1959 roku.

Artyści dokonali tu jednocześnie dwóch operacji surrealistycznych: zaskakujących spięć przedmiotów i ich znaczeń oraz posługiwania się „przedmiotami znalezionymi” i „wyobcowanymi”. Poszczególne fotografie nie mają cech artystycznych, są to fotografie „znalezione” – stereotypowo zdjęcia rodzinne lub zdjęcia milicyjne – i same w sobie nie mają samodzielności. Decydującą rolę w organizowaniu przeżyć odbiorcy gra ich sąsiedztwo i łańcuch skojarzeń, jakie budzą. Ponadto fotografie zostały tu zestawione z konkretnymi przedmiotami, np. kartki z zeszytów szkolnych pokryte cyframi Lewczyński zestawiał ze zdjęciami różnych przedmiotów noszących cyfry, jak żetony, numerki z szatni itp. Podobne eksperymenty zaczęto w Polsce przeprowadzać równie dziesięć lat później na wystawie fotografów poszukujących, i to z inspiracji zagranicznej. „Przedmiotami znalezionymi” posługiwał się Lewczyński także później, jak np. w zestawie „Portret znaleziony na strychu” z 1971 roku czy w „Fotografii naiwnej” prezentowanej w Gorzowie w 1977 roku.

Surrealistyczne spięcie semantyczne stosował Lewczyński również w zdjęciach przedmiotów zniszczonych. Ulubionym motywem była tu ściana pokryta podartymi plakatami i afiszami. Resztki napisów tworzyły osobliwy absurdalny ciąg semantyczny budzący niezwykle skojarzenia. Czasami pojawiał się tu złośliwy dowcip, jak w zdjęciu robotnika, któremu twarz całkowicie zasłania łopata. Dużą ekspresję „Manifestacji” z 1968 roku nadaje nałożenie obrazu pomnika na Górze św. Anny na manifestujący tłum. Swoista poezja przedmiotów zniszczonych i opuszczonych fascynuje często artystę. Najpełniejszy wyraz znalazła ta fascynacja w cyklu „Cimiteria” prezentowanym w Krakowie w 1976 roku. Przedstawia on fragmenty starego zapuszczonego cmentarza z uszkodzonymi figurami nagrobnymi i kratami.

Z bardzo odkrywczym dziełem wystąpił Lewczyński na wystawie „Fotografów poszukujących” w 1971 roku¹. Jest to zestaw zdjęć, którego ośrodek stanowi fotografia

1 „Fotografowie poszukujący” – wystawa mająca miejsce w Galerii Współczesnej w Warszawie w 1971 r., zorganizowana przez Zbigniewa Dłubaka i Zbigniewa Łagockiego. Jej wyjątkowy dla historii polskiej fotografii status polegał na włączeniu fotografii w ramy eksperymentów neoawangardowych, konceptualnych, przełamaniu autonomicznej funkcji odbitki w kierunku

pociągu wiozącego przesiedleńców na Ziemię Odzyskane. Ludzie siedzą na dachach, szturmują wejścia, wchodzi oknami. To ogólne zdjęcie skonfrontowane zostało ze zdjęciami jego powiększonych fragmentów ukazujących poszczególne sceny. Powstał w ten sposób zespół o wyjątkowo bogatej warstwie znaczeń. Można tę pracę uznać za oryginalną próbę rozszerzenia możliwości fotografii *life*².

Jerzy Lewczyński uprawia również publicystykę, pisząc artykuły na tematy fotograficzne. M.in. zamieścił 5 artykułów w czasopiśmie „Fotografia”³. Nawet tak wrywkowy przegląd koncepcji Jerzego Lewczyńskiego może nam uzmysłowić wielkie bogactwo jego innowacji. Wiele z jego artystycznych prób i realizacji wzbogaca fotografię polską o nowe istotne wartości.

realizacji environment, instalacji i fotoobektów. Na temat wystawy zob. Urszula Czartoryska, „Czego fotografowie poszukują?”, „Fotografia” 1971, nr 6.

- 2** Fotografia *life* – termin używany przez Alfreda Ligockiego na określenie fotografii reportażowej (od „Life” – tytułu amerykańskiego magazynu ilustrowanego lub Life-Photographie – pojęcia stosowanego przez austriacko-niemieckiego teoretyka fotografii Karla Pawka).
- 3** Jerzy Lewczyński był autorem większej liczby tekstów w „Fotografii”, niż podał Ligocki. Opublikował: „Notatki z wycieczki do ZSRR”, „Fotografia” 1960, nr 11; „Adam Sheybal”, „Fotografia” 1966, nr 5; „Co robić?”, „Fotografia” 1967, nr 8; „Wystawa fotografii węgierskiej”, „Fotografia” 1968, nr 1; „O wystawie Grupy Zero-61”, „Fotografia” 1969, nr 1; „Paweł Trocha”, „Fotografia” 1971, nr 4; „Neusüss”, „Fotografia” 1974, nr 4; „Zamieniłem życie na fotografię”, „Fotografia” 1980, nr 3.

Każdy, kto nieszablonowo zajmował się jakimś nurtującym go problemem, wie, że prędzej czy później musiał stać się niewolnikiem własnej namiętności poznawczej. Namiętności, o czym dorośli dobrze wiedzą, mają naturę narkotyku. Wyplatać się z nich po prostu nie sposób. Piszący te słowa również miał to osobliwe szczęście dać się pochłonąć pasjonującemu go bez reszty problemowi. Było to tak...

Moja babka miała ciotkę, która na przełomie wieków odbywała dalekie podróże, włócząc się po świecie z mężem. Z tych podróży ciotka mojej babki słała swej młodej wówczas siostrzenicy, czyli mojej babce, fotografie. Niewielkie, sztywne kartoniki naświetlonego papieru. Z tyłu, na odwrocie, widniały podpisy: Odessa, Triest, Paryż... i daty. Były w tej kolekcji również zdjęcia z miejsc, których nikt nie potrafił zlokalizować. Wiadomo było, że są to miejsca podwójnie egzotyczne – raz, że geograficznie odległe od Polski, której moja babka nigdy, na dzień nawet, nie opuściła, dwa, że uwidocznione na nich widoki pochodzą sprzed wielu lat. Z któregoś kolejnego wojażu ciotka nie powróciła i wszelki ślad po niej i jej mężu zaginął. Mijały lata, co najmniej pół wieku. W czasach, kiedy wraz z rówieśnikami pragnąłem zostać strażakiem, generałem lub kimś w tym rodzaju, babka pokazywała mi zdjęcia i – jak się domyślam – fantazjowała, opowiadając mi niezliczoną ilość zabawnych dykteryjek o ludziach i miejscach z fotografii, czego nie mogła znać ani pamiętać. Po prostu dlatego, że zdjęcia dotyczyły spraw z okresu jej dzieciństwa, po drugie: wydarzenia te geograficznie były zbyt odległe. Po trzecie wreszcie: ciotka była dla mojej babki dalszą krewną, ja w każdym razie nie pamiętam, by najbardziej sędziwe osoby poprawnie mogły ją z nią kojarzyć. Poprawnie, tzn. zgodnie z relacją mojej babki, która, jak mówiłem, wyposażała swą ciotkę w skrzęcy się cudownościami, bajeczny życiorys. Po wielu latach elementy jej barwnego życia, ku swemu zdumieniu, odnajdywałem w wątkach powieści, które prędzej czy później wpadały mi w ręce. Kamuflaż mojej babki erudytki powoli ujawniał słabe punkty... I to właśnie stało się powodem najpierw rozgoryczenia, potem iście archiwistycznej pasji rekonstrukcji prawdy ze zdjęć pożółkłych ze starości.

Mniejsza o szczegóły, dość, że z moich młodzieńczych, amatorskich „badań” nie wynikło nic. Gdyby kobieta będąca przedmiotem moich zainteresowań była tylko w jednej setnej zbliżona do pierwowzoru z opowieści – jej nazwisko winno pojawiać się w kronikach policyjnych, żurnalach mód, nie wspominając o pierwszych stronach głośnych dzienników. Tymczasem pojawiała się, lecz wyłącznie na kilku zdjęciach, których zostałem jedynym właścicielem.

Do głowy by mi nie przyszło, by publicznie wywlekać bądź co bądź sprawy prywatne. Ale los zdarzył, że to, co było przedmiotem mojej młodzieńczej pasji, ktoś inny uczynił głównym problemem własnej praktyki artystycznej. Myślę oczywiście o jednym z najoryginalniejszych polskich fotografów – Jerzym Lewczyńskim, z którego

z górą dwudziestoletniego dorobku twórczego chciałbym ukazać tylko jeden, lecz – jak myślę – najistotniejszy wątek.

Wątek ów jest więc – by tak rzec – bez reszty zorientowany na problemy starej fotografii. Chodzi po prostu o to, że stara fotografia, zwłaszcza ta ukazująca rzeczywistość, której nie możemy pamiętać, staje się dla swego odbiorcy bardzo szczególnym komunikatem. „Mówi” bowiem, jak zawsze, „wiarygodnie”, lecz o świecie, który przynależy już wyłącznie do tej kultury – jak pisał Jurij Łotman – która jest pamięcią lub, inaczej mówiąc, zapisem w pamięci minionych przeżyć społeczeństwa, jest więc z konieczności związana z minionym doświadczeniem historycznym.

W latach 60. prace Jerzego Lewczyńskiego stały się rodzajem wyzwania, które zmuszało odbiorców do mimowolnej rekonstrukcji czasów i zdarzeń bezpowrotnie minionych i coraz bardziej zapadających się w otchłaniach przeszłości. Zdjęcia przywoływały te momenty, z sugestywnością swej retoryki odwoływały się do pamięci wzorców kultury poznawanych już tylko z lektur i różnorodnych innych przekazów współczesnych. Pamięć ludzka niczym łuk łączyła dwa momenty, chwilę powstania zdjęcia i chwilę jego odczytu. Z konieczności więc artysta posługiwał się cudzymi, anonimowymi pracami fotografów odeszłych, zapomnianych generacji. Taką pracą był choćby fenomenalny „Tryptyk znaleziony na strychu” – autentyczne znalezisko, zdjęcie kobiety, o której nic pewnego nie wiadomo. Jedyne więc, co pozostaje, to „ubieranie” ezoterycznej damy z portretu w fakty i zdarzenia prawdopodobne, mniej lub bardziej odległe od dziejów powszechnych społeczeństwa, pedantycznie spisanych przez historyków.

Z górą dziesięć lat temu pojawiły się stare, autentyczne negatywy. Jerzy Lewczyński nie wystawiał już prac fotograficznych w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Wyłącznie negatywy, gdyż one były jedynymi, niekwestionowanymi „świadkami” osób uwiecznionych na ich chemicznej emulsji. Negatyw fotograficzny jako „świadek”, będąc martwym przedmiotem, nie zeznawał, rzecz rozumiała, „prawdy, całej prawdy i tylko prawdy”. Pozostawała więc magiczna wiara wydana na łup skoków pamięci, przypuszczeń, hipotez niedających się do końca ustalić czy weryfikować. Odbiorca stawał więc twarzą w twarz wobec kolejnej, nie wolnej od nostalgii niemożliwości. W rozterce pomiędzy „wątpliwą pewnością” a „pewną wątpliwością” budował w swej wyobraźni świat bohaterów negatywów z jedyne go dostępnego mu tworzywa – z domysłów.

Dziś, kiedy o tym myślę, mimowolnie przypominam sobie moją babkę i jej wysrane z palca, pełne wdzięku, urocze anegdoty, będące w końcu kwintesencją jej, pobudzającej moją niegdysiejszą ciekawość, wyobraźni. Przypuszczam, że byłaby wspaniałym odbiorcą twórczości znakomitego artysty, jakim niewątpliwie jest Jerzy Lewczyński. Jest, ponieważ jego sztuka to ciągle zdumiewająca w swym wyrazie gra i uobecnianie żywych mitologii przeszłości, bez których nasza terażniejszość traci jakikolwiek sens.

w: „Wobec fotografii”, wyd. COMUK, Warszawa 1983

„Trudno mi mówić o credo, raczej o pewnych zainteresowaniach artystycznych, fotograficznych, które mam wyraźnie sprecyzowane. Twierdzą przy tym, że to, co uważamy za istotne w sztuce, wcale nie musi być tylko tym, co sami uprawiamy. Konkretnie moje zainteresowania artystyczne koncentrują się wokół fotografii realistycznej. Rejestrowanie rzeczywistości jest istotą aparatu fotograficznego. Fotografia po to została powołana, aby ten świat odtwarzać. Wydaje mi się, że to, co obserwujemy, to, co otacza nas – cała rzeczywistość składająca się z wielu znaków, obrazów – może być wyjściem do wzbogaconej wypowiedzi o świecie. Twórca bierze pewne elementy i tworzy z nich nową rzeczywistość, również realną”.

(Jerzy Lewczyński – fragment wywiadu, kwiecień 1977 r.)

Twórczość znanego gliwickiego fotografa Jerzego Lewczyńskiego konsekwentnie, od bez mała dwudziestu lat obejmuje tę sferę sztuki, której wyrażaną treścią są różnorodne problemy relacji człowiek–jednostka, [i] mglisty świat zbiorowych pojęć, mniej lub bardziej abstrakcyjnych idei i przede wszystkim przedmiotów. Przedmiotów martwych i nieodzwonnych świadków, a jednocześnie przecież uczestników ludzkiego bytu. Dopatrując się w tej twórczości aż tak maksymalistycznych założeń, które ze zrozumiałą powściągliwością wypowiada Jerzy Lewczyński w cytowanym motto, winien jestem parę informacji. Oto one:

Pierwsza – Jerzy Lewczyński nigdy nie zrezygnował ze świadomości kompetencji, w jakie wyposaża go status fotografa, w pełnym znaczeniu tego słowa.

Druga – jego twórczość daleka jest od głośnych obecnie fascynacji nurtu awangardowego, podejmującego głęboką analizę fotomedium, fotożyżki, fotosztuki etc.¹ Artysta skupia uwagę wyłącznie na rozległej skali treści, które fotograficzne medium jest w stanie zrelacjonować.

I trzecia, poniekąd wynikająca z drugiej – prace Jerzego Lewczyńskiego nie noszą w sobie znamion zainteresowań sferą ekspresyjno-estetyczną sztuki. Ich umowna, wewnętrzna „wartość artystyczna” jest w każdym przypadku konsekwencją określonej orientacji poznawczej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że dorobek artystyczny Jerzego Lewczyńskiego, w różnych zresztą płaszczyznach, jest skomplikowanym na miarę sztuki systemem pytań odwołujących się do szerokiego kontekstu doświadczeń egzystencjalnych, do potocznej świadomości społecznej.

Z licznych komentarzy jego twórczości warto zacytować ogromnie trafne spostrzeżenie Urszuli Czartoryskiej ze wstępu do katalogu jednej z wystaw organizowanych w 1959 roku w Republice Federalnej Niemiec: „Przywiązanie J. Lewczyńskiego do fotografii – pisze – nie polega na zainteresowaniach formalnych, źródłem jego

¹ Jerzy Busza miał zapewne na myśli postawę charakterystyczną dla artystów konceptualnych, zainteresowanych analizą komunikatu medialnego i strukturą wypowiedzi artystycznej.

przekonań jest przeświadczenie, że fotografia jest w stanie i powinna być środkiem wypowiedzenia siebie, swoich myśli o życiu”.

Mimo upływu dwudziestu lat od wypowiedzenia tej myśli diagnoza zachowuje swą niezmienną aktualność. Od razu nieodparcie nasuwa się pytanie, czy przypadkiem Jerzy Lewczyński nie tworzy niezliczonych wariantów jednej na dobrą sprawę i tej samej pracy? Oczywiście, że nie. Twierdzenie takie byłoby grubym nadużyciem lub po prostu ewidentnym fałszem. A jednak, gdyby Jerzy Lewczyński zdecydował się kiedyś zrobić retrospektywną wystawę swoich prac – skojarzenie takie mogłoby powstać. Łatwo znaleźć dla niego usprawiedliwienie, bowiem artysta ten, z godną pozazdrosczenia konsekwencją uprawia twórczość „monoproblemową” – w fotografii szukając przede wszystkim ekwiwalentów wyrażających jego własne, prywatne fascynacje. Fascynacje, które wytycza miara pojęcia „współczesnego człowieka”, nieformułowanego wprost, bezpośrednio poprzez czytelny wizerunek czy portret, lecz poprzez szukanie śladów jego dokonań w świecie fizycznej materii. Wynika to, jak sądzę, z przekonania, że właśnie otoczenie rzeczy powołane przez człowieka do współistnienia, będąc dla niego nieodzownym tłem i środowiskiem, rozrasta się, komplikuje, przytłacza wreszcie, „żyjąc własnym życiem”.

„Człowiek współczesny – pisał w »Nowym wieku« H. Van Lier – dąży do bycia razem z rzeczami i społecznościami, które są i sobą, i nim”. Dramat, jaki kreuje fotografia Jerzego Lewczyńskiego, tkwi w nieustannym ukazywaniu granicy nieprzekraczalnej, między żywym i martwym, między człowiekiem a światem rzeczy mu najbliższych, które zawsze, nawet w przelotnych tylko kontaktach obdarzamy własnym, indywidualnym i niepowtarzalnym charakterem. Stąd właśnie serie zdjęć będących wiernym odfotografowaniem ludzkiego śladu: zdjęcie dziecięcych bazgrołów z kajetu pierwszoklasisty; zdjęcie torsu mężczyzny z jarmarcznym tatuażem – nieporadnym, prymitywnym rysunkiem ludzkiego szczęścia, całującej się pary; zdjęcie kartki zaikowanego, ukrywającego treść tekstu, maszynopisu; fotografia miejskiego płotu ze strzępami dawno nieaktualnych afiszy czy zdjęcie porozrzucanych na gazecie kartek z notatnika – wiarygodnego świadka prozaicznych, codziennych uwikłań właściciela w kontekście gazety będącej zapisem wielkiej, ponadindywidualnej problematyki. I wreszcie na koniec praca pt. „Nieznany” – przedstawiająca portret robotnika, którego twarz zakrywa trzymana w dłoniach łopata.

Wszystkie zdjęcia układają się w nieefektowną, lecz głęboką, prawdziwą relację doniosłości ludzkich usiłowań, w obrazowy pamiętnik zmagania, w przejmującą kronikę aktywności, będącą odbiciem codziennych nawyków i pasji istnienia. Obrazy te są także, a może przede wszystkim, fotograficzną notatką „powszechnej” historii burzącej ludzką autonomię, historii, wobec której jednostka zagubiona pośród milionów jej podobnych odczuwa wszechogarniającą bezradność i znikome możliwości osobistego kształtowania świata.

Nie sądzę, aby między tymi zdjęciami istniał jakiś łatwo czytelny, potocznie uchwytany związek, poza tym oczywiście, że każde z nich uzależnia obraz człowieka od elementów pozornie nieistotnych i drugorzędnych. Wszystkie te fotorejestracje budzą przekonanie, że rzeczy wielkie, brzemienne nie są możliwe do ogarnięcia bez dostrzeżenia wielu spraw małych, a pełne zrozumienie świata uzależnione jest od stopnia wyjaśnienia sensu spraw drobnych. Staje się to tym czytelniejsze, im bardziej treść fotodokumentów nakłada się na potoczną wiedzę społeczno-historyczną, którą Jerzy Lewczyński dostrzega poszczególnymi, niełączącymi się w logiczną całość zdjęciami. Kolejne ujęcia – sterty butów więźniów oświęcimskich, fragment grobu „bezbronnoego żołnierza wrześnie” czy zdjęcie płotu ze zniszczonymi, wypłowiałymi plakatami, odezwaniami, obwieszczeniami,

zarządzeniami, które mijający czas dezaktualizuje i unieważnia. Jest to więc fotograficzna, utrwalająca „po wszystkie czasy” notatka papierów, które przestały być jakimkolwiek argumentem, a nie stały się jeszcze makulaturą. Notatka między światem natury a światem człowieka. „W tych granicach konkretności – pisał wspomniany już H. Van Lier – nie ma już tego, co naturalne, ani tego, co sztuczne, lecz niezwykła i zaskakująca synteza, którą można by nazwać sztuczną naturą lub naturalnym artefaktem”.

W tych wszystkich pracach Jerzy Lewczyński bezbłędnie wykorzystuje charakter fotograficznego tworzywa, które posługując się wyrazistym konkretem, nie przestaje być ekwiwalentem pojęć z natury wieloznacznych. Dezintegracja świata podejmowanego przez sztukę jest, jak się okazuje, wielkim pozorem, za którym Jerzy Lewczyński ukrywa prawdziwą względność pojęć scalających świat. Jego sztuka bowiem jest nie tylko wiernym odbiciem struktur rzeczywistości. Wiernie kopiuje względność zasad, którymi rządzi się rzeczywistość. Rzeczywistość, która dla fotografa jest panoramą kłócących się i wzajemnie pogodzonych, nakładających się na siebie obrazów.

Pasja „archiwizowania” obrazów nasunęła J. Lewczyńskiemu we wrześniu 1974 roku pomysł zrealizowania akcji „Jeden dzień w Polsce”², która miała stać się wielką dokumentacją życia kraju w wykonaniu wszystkich potrafiących fotografować amatorów, zawodowców, rzemieślników, twórców etc. Zamierzenie gigantyczne, należy więc żałować, że skończyło się na koncepcji.

Omówione tu prace wiążą się z wystawą w Galerii Sztuki Nowoczesnej przy Staromiejskim Domu Kultury w Warszawie; z wystawą, która miała miejsce w 1958 roku, a w której poza J. Lewczyńskim brali udział Zdzisław Beksiński i Bronisław Schlabs, a także grupa „Podwórko”³. Prace zdradzające podobne zainteresowania i wykonane „podobną techniką postrzegania świata” Jerzy Lewczyński pokazał w 1968 roku na słynnej wystawie „Fotografii subiektywnej”. Jednakże prawdziwą rewelacją stała się jego praca „Nasze powiększenie – Nysa 1945” pokazana w 1971 roku na wystawie „Fotografów poszukujących”.

Jerzy Lewczyński posłużył się zdjęciem cudzym, wykonanym przez p. Rękośląskiego w sierpniu 1945 roku, kiedy dworzec w Nysie był jedną z bram powrotu do ojczyzny dla wielu rozrzuconych po świecie Polaków. Zdjęcie rejestruje zatłoczony do granic niemożliwości pociąg. U góry i na dole fotogramu Jerzy Lewczyński umieścił powiększone, wybrane sylwetki podróżnych. Procesowi cytowania cudzej fotografii towarzyszyła prostota chwytu – demonstracyjne zwrócenie uwagi na wybrane, wykreowane szczegóły.

„Ale jest tu też uderzająco współczesna koncepcja fotografii – pisała Urszula Czaratoryska na łamach »Fotografii« – świadoma jakby »na drugim planie« przemian plastyki i literatury. Literatury niefikcyjnej i nieozdobnej, takiej, jaką reprezentuje np. »Pamiętnik z powstania warszawskiego« Mirona Białoszewskiego, szczegółowy i wyrazisty zapis każdej minuty strachu i zapobiegliwych starań o przeżycie. Co do stosunku Lewczyńskiego do plastyki, to znać w nim równoległość do tych doświadczeń – choćby takich jak Warhola

- 2 Jerzy Busza prawdopodobnie pomylił datę, ponieważ już w 1961 r. Jerzy Lewczyński wystosował pismo do warszawskiego ZPAF-u z propozycją urządzenia wystawy fotograficznej „Jeden dzień Polski”. W myśl opisu: „Wystawa taka winna obejmować przekrój wydarzeń i sytuacji, które zdarzyły się w jakimś codziennym dniu”. Wydarzenie nie doszło do skutku w skali ogólnopolskiej, ale w Gliwicach w 1962 r. zorganizowano akcję, a potem wystawę pt. „Jeden dzień Gliwic”. Pomysł na taką wystawę powstał prawdopodobnie pod wrażeniem ekspozycji „Rodzina człowieka”.
- 3 „Podwórko” – grupa artystyczna założona w 1957 r. we Wrocławiu. W jej skład wchodził fotografowie: Bożena Michalik, Wadim Jurkiewicz, Zbigniew Staniewski, Edmund Witecki, interesujący się przede wszystkim nowoczesną fotografią abstrakcyjną. Mowa o wystawie w Galerii Klubu „Krzywe Koło” przy Staromiejskim Domu Kultury w Warszawie.

i Jacqueta⁴ – które w autentyku, jego wycinku i zbliżeniu, w jego powieleniu, a przede wszystkim trafnym wyborze, widzą całą godność kreacji. Przecież twórca mec-art, Alain Jacquet, który wystawiał zresztą w Polsce, też w zdjęciu fotograficznym, w wybranych zeń detalach (»Śniadanie na trawie«), widzi ślad rzeczywistości, która zapisuje się sama”. Świadom tych dokonań na terenie plastyki, Lewczyński pozostaje na swym miejscu, na miejscu mądrego fotografa. Już nawet trudno byłoby go dziś nazwać scenarzystą, co narzucało się, gdy wykonywał swoje składanki z różnych obrazków wzajemnie obcych. Nie jest scenarzystą, bo dokonał swej „kreacji” jakby jednym tylko prostym działaniem.

Ostatnie swoje prace Jerzy Lewczyński montuje wyłącznie z dokumentów w różny sposób odnoszących się do przyszłości. Przykładem tego może być choćby praca „Horoskop” czy „Tryptyk znaleziony na strychu”, któremu poświęcam osobny szkic.

„Horoskop” – to fotokopia autentycznego horoskopu kreślonego odręcznie przez astrologa Jerzego Oriona. Na środku zapisanego odręcznie dokumentu widnieje zdjęcie do legitymacji kobiety. Zarówno sam horoskop, jak i zdjęcie pochodzą z dwudziestolecia międzywojennego. Odbiorca tej pracy zostaje uwikłany w siatkę pytań: kim był Jerzy Orion?, kim była kobieta ze zdjęcia?, czy jej życie potoczyło się tak, jak to zostało uwiecznione na kartce papieru? Pytań tych istnieje oczywiście nieskończona ilość. Nie sposób dzisiaj udzielić na nie miarodajnej odpowiedzi. Jedynym „tworzywem”, jakim dysponuje odbiorca, są wyłącznie domysły...

Podczas X „Konfrontacji fotograficznych” w Gorzowie⁵ Jerzy Lewczyński pokazał zdjęcia „Architektury maszyn lat 50.”. W katalogu „X Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne (6–30 maja 1979 roku)” zamieścił taką informację:

„...człowiek, budując narzędzie, zostawia w nim ślad swojej wyobraźni. Wyobraźnia ta jest wypadkową warunków i czasu powstania narzędzia – maszyny. Warto spojrzeć i przypomnieć czasy budowania maszyn w latach 50. Nie trzeba porównać, by stwierdzić, jak bardzo człowiek zmienia swoją wyobraźnię!”

W pracach Jerzego Lewczyńskiego koncentruje się wiele problemów istotnych dla fotografii, której kontekstem odbioru jest sztuka. Jest to bowiem twórczość bogata i różnorodna w tej samej mierze co spójna i jednolita. Jest, jak sądzę, próbą sprowadzenia świata rzeczywistego, jego bezładu i niepokoju do jednej nieosiągalnej w praktyce logicznej całości. Stąd musi się ona realizować w destrukcji, w niepomowanym rozpadzie świata na jego elementy pierwsze i drugorzędne, będące tłem, zapomnianym, nieistotnym zdjęciem, absurdalną notatką, daleką od podstawowych, współczesnych problemów.

- 4 ANDY WARHOL był reprezentantem amerykańskiego pop-artu, a ALAIN JACQUET – francuskiego nowego realizmu. Jacquet uchodzi za twórcę pojęcia mec artu (mechanical artu) – stylu opartego na transferze obrazów fotograficznych na płótno pokryte emulsją światłoczułą, który – w przeciwieństwie do amerykańskiego pop-artu – operował obrazami zaczerpniętymi z historii malarstwa.
- 5 KONFRONTACJE FOTOGRAFICZNE W GORZOWIE WIELKOPOLSKIM – impreza organizowana od 1969 r. przez Federację Stowarzyszeń Fotograficznych w Warszawie, której trzonem początkowo były wystawy towarzystw fotograficznych ziem zachodnich i północnych oraz klubów fotograficznych z NRD, a od 1972 r. – ogólnopolska wystawa „Konfrontacje”. Inicjatywa wspierana była także przez Zakłady Włókien Chemicznych „Stilon”, producenta taśm magnetofonowych, tzw. stilonek. Kolejnym edycjom imprezy towarzyszyły referaty fotografów i krytyków, m.in. Krystyny Łyczywek, Stefana Wojneckiego, Jerzego Olka, Jerzego Buszy, Urszuli Czartoryskiej, Alfreda Ligockiego, Alicji Kępińskiej, Adama Soboty. Od 1977 r. do końca lat 80. miały one postać szerszych sympozjów naukowych, powiązanych z tematyką wystaw, np. „Przestrzeń społeczna fotografii” (1979) czy „Moralna odpowiedzialność sztuki” (1981). Komisarzem programowym sympozjów był Stefan Wojnecki. Niektóre wygłoszone referaty były publikowane w pracach zbiorowych lub czasopiśmie.

w: „Wobec fotografii”, wyd. COMUK, Warszawa 1983

„Przy tego trunku płomiennej podniecie
Helenę ujrzysz wnet w każdej kobiecie”

J.W. Goethe, „Faust”, cz. I, przeł. Wł. Kościelski

Jeśli wierzyć tytułowi, reprodukowany tryptyk przedstawiający portret młodej i, jak sądzę, bardzo pięknej kobiety Jerzy Lewczyński znalazł na strychu. Ów tryptyk to trzy złączone ze sobą negatywy. Nie wiadomo, kto uwiecznił tę czarującą nieznaną, aczkolwiek w niedawno otrzymanym liście Jerzy Lewczyński napisał do mnie: „Sprawa tej pani wygląda tak – były to zdjęcia aptekarza z Sanoka mieszkającego w domu p. Beksińskich. Na kliszy tej pięknej pani jest nawet data: 7 IV 1918 i nieczytelny napis »Eisenbach« czy coś w tym rodzaju”. Poza przypuszczeniami brak jakichkolwiek sprawdzalnych informacji. Można więc już tylko snuć niezobowiązujące przypuszczenia – kim była, w jaki sposób negatyw zdjęcia znalazł się na strychu, by z górą pół wieku czekać na swoje odkrycie... Trzeba talentu archiwisty-szperacza, którego piszący te słowa z pewnością nie posiada, by rozwikłać wszystkie narzucające się pytania.

Pomińmy je i zadowolmy się stwierdzeniem, że moda na retrofotografię przywędrowała do nas i trwa. I pomyśleć, trzeba było aż międzynarodowej mody, by z powrotem zainteresować się wspaniałymi portretami Janiny Mierzeckiej¹, portretami i reportażami Benedykta Jerzego Dorysa², by „Stara Galeria ZPAF” w Warszawie zrobiła monumentalną jak na jej możliwości wystawę „Portretu polskiego 1840–1939”.

Coś się jednak w tej dziedzinie dzieje, skoro do nielicznego grona publikujących historyków fotografii przyłączyły się Krystyna Lejko i Jolanta Niklewska³, wydając bardzo potrzebną książkę „Warszawa na starej fotografii” (PWN, W-wa 1978 r.). Jednakże każda moda posiada tę naturalną właściwość, że prędzej czy później mija.

- 1** JANINA MIERZECKA (1896–1987) – fotografka i graficzka związana ze Lwowem, a w okresie powojennym z Wrocławiem i Warszawą. Uczennica Henryka Mikolascha, następnie jego współpracowniczka. Członkini zarządu Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego. Po wojnie jedna z założycielek ZPAF oraz prezeska wrocławskiego oddziału PTF. W tymże mieście prowadziła pracownie fotograficzne w Akademii Medycznej oraz w Muzeum Narodowym. Zajmowała się fotografią dokumentalną, zwłaszcza fotografią architektury. Autorka wielu publikacji o tematyce fotograficznej, w tym wspomnień „Całe życie z fotografią” (1981). Jej córką była historyczka fotografii i kuratorka wystaw fotograficznych Aleksandra Mierzecka-Garlicka.
- 2** BENEDYKT JERZY DORYS, właśc. ROTENBERG (1901–1990) – fotograf specjalizujący się w fotografii mody i portrecie. Od końca lat 20. do połowy lat 80. XX w. prowadził popularny warszawski zakład fotograficzny „Foto Dorys”. Autor dokumentacji życia polsko-żydowskiej społeczności Kazimierza Dolnego, uznawanej za pierwszy polski fotoreportaż (1931–1932).
- 3** KRYSZYNA WARDZIŃSKA-LEJKO (ur. 1933), JOLANTA NIKLEWSKA-KREUTZINGER (ur. 1948) – muzealnicy związane z Muzeum Historycznym m.st. Warszawy, dziś Muzeum Warszawy. Krystyna Wardzińska-Lejko, kustoszka Działu Ikonografii, była jedną z inicjatorek badań nad dawną fotografią warszawską i historią zakładów fotograficznych.

Wywołuje powierzchowne zainteresowania, które na koniec trywializuje, by wreszcie przedmiot masowego kultu rzucić w zbiorową niepamięć. I to w chwili, gdy masowy odbiorca kultury ulega już fascynacjom innej, nowej mody, najczęściej niemającej zbyt wiele wspólnego z poprzednią. Toteż Jerzy Lewczyński swoją pracą w jakimś sensie zrehabilitował strych dla fotografii. Warto więc penetrować strychy, bo stara fotografia jest przede wszystkim niezastąpionym źródłem wiedzy o czasie minionym, po drugie jest doskonałym przedmiotem kolekcjonerskim (lokata kapitału nawet), a po trzecie wreszcie świadomość jakości dawnej fotografii pozwala nam spojrzeć na jej współczesne oblicza z perspektywy historycznego rozwoju.

Po raz pierwszy „Tryptyk znaleziony na strychu” zobaczyłem na wystawie towarzyszącej katowickiemu sympozjum „Stany graniczne fotografii” w marcu 1977 roku⁴. Jerzy Lewczyński pokazał go „za szkłem”; nie zdjęcia, ale właśnie same znalezione negatywy (właściwie negatyw, bowiem znalazł jeden). Do nich dołączył tekst, który w całości cytuję:

„Istnieje granica niwelująca różnicę między negatywem a pozytywem. Fotografia będąca przekazem spraw minionych posiada cechy dokumentu bezpośrednio uczestniczącego w wydarzeniach. W procesie szukania prawd absolutnych negatyw staje się pierwszym i wiarygodnym świadkiem. Kontakt z przeszłością materializuje się”.

Negatyw został znaleziony, a nie wykonany przez autora dzieła. Posługiwanie się przez twórców nie swoim dziełem, lecz cytatem jest oczywiście procederem doskonale znanym. Jerzy Lewczyński łamie jednak reguły starej gry. Zamiast bowiem cudzego zdjęcia – dzieła fotograficznego – pokazuje jego negatyw. Nadto w odautorskim komentarzu z góry zakłada „niemożliwość” pokonania bariery czasu przez proceder współczesnego kopiowania. Z jednej strony posługuje się powszechnie znanym modelem sytuacji komunikacyjnej (cytat cudzej „wypowiedzi” fotograficznej), a z drugiej jego zaprzeczeniem (pokazuje negatyw cytatu fotograficznego), by w rezultacie zaproponować system zupełnie nowy. System, który zawiera element magicznego uczestnictwa w poznawaniu materialnego i „wiarygodnego świadka”, czyli negatywu „pamiętającego” tajemniczą kobietę. Negatywu, przypomnijmy, na którym widnieje przecież jej wizerunek. Dla pełnej już jasności dodajmy: negatyw rzeczywiście „może pamiętać” uwiecznionego modelu, był obecny w czasie fotografowania, ukryty w skrzynce aparatu. Tu przy okazji należy od razu wyjaśnić, że „Tryptyk znaleziony na strychu” jest tytułem tyle prawdziwym, co mylącym. Dzieło Jerzego Lewczyńskiego składa się z trzech reprodukowanych w jednym ciągu negatywowych obrazów, pochodzących wyłącznie z jednego, przypadkiem, jak mówiłem, odnalezionego negatywu.

Przypatrzmy się jednak reprodukowanym kliszom tej pani o łagodnym spojrzeniu. Zdjęcia w swej stylistyce noszą wszelkie znamiona i charakter fotografii prywatnej. Są jak gdyby nasycone klimatem i aurą domowego albumu, toteż mimowolnie ciągną ku kolejnym sekwencjom zdjęć podobnych, wcześniejszych i późniejszych, jej

⁴ Ogólnopolskie sympozjum „Stany graniczne fotografii” odbyło się w Katowicach w dniach 11–13 marca 1977 r. i miało stanowić krytyczne podsumowanie najnowszych tendencji w teorii i praktyce fotograficznej. Wzięli w nim udział najważniejsi krytycy i artyści, w tym m.in. Urszula Czartoryska, Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski. Sympozjum towarzyszył program wystaw, m.in. Anny Chojnackiej, Jerzego Lewczyńskiego i Zofii Rydet. Za redakcję programową sympozjum odpowiadał Jerzy Olek, a komisarzem imprezy był Ireneusz Kulik. Kontynuacją zapoczątkowanej dyskusji było sympozjum „Fotografia medium sztuki”, zorganizowane we Wrocławiu w dniach 22–24 kwietnia tego samego roku.

samej czy osób z kręgu jej bliskich. Na wystawie to „trzyklatkowe” dzieło w sposób radykalny i oczywisty przeczyło swej albumowej funkcji. Po pierwsze dlatego, że „Tryptyk znaleziony na strychu” jest negatywem, a album zdjęć domowych jest zbiorem odbitek – pozytywów. Po drugie, że został zademonstrowany publicznie. Pełny odbiór albumu rodzinnego wymaga odbioru choćby w minimalnym stopniu wtajemniczonego w prywatne życie bohaterów zdjęć. Tymczasem dla Jerzego Lewczyńskiego odbiorcą jego dzieła mógł być każdy. Lecz zarówno koncepcja pierwszego (wtajemniczonego) odbiorcy, jak i drugiego (z zewnątrz) nie jest najszcześniejsza. Pierwszy miast z partyturą albumu rodzinnego spotyka się z jego swoistym ćwierć- czy półproduktem, bo zaledwie z negatywem. Typ odbioru drugiego orientuje sztuka, zatem zespół reguł właściwych temu dziełu, które jednak samo w sobie jak gdyby „nie chce” być sztuką. Na przekór działaniom i intencjom autora skłania odbiorcę do intymnego kontaktu.

Ujawnienie tych sprzeczności pozwala nam sprecyzować pierwszy wniosek. Oto autor „Tryptyku”, nawiązując do jednego z najlepiej nam znanych ze społecznej (albumowo-domowej) praktyki szablonów komunikacyjnych, ukazuje jego działanie w obrębie sztuki. Nikogo nie trzeba przekonywać, że tekst zdjęcia z rodzinnego albumu istnieje poza sztuką. Zatem tutaj, w obrębie sztuki kompromitując sztukę, wnosi w nią te wartości, które potocznie nie wydają się wystarczająco „artystyczne”.

„Tryptyk” został wykonany z jednego negatywu, a jest trzema obrazami negatywowymi. Trzy kolejne obrazy nie są identyczne. Łatwo dostrzec, że autor inaczej je naświetla, a tym samym wydobywa inne szczegóły portretu nieznajomej. Zabieg taki bez wątpienia nosi charakter badawczy. Jest więc artystyczną analizą materiału wizualnego. Dlatego warto jest zwrócić uwagę na całą koncepcję autora. Otóż istnieje ona nie tylko na zewnątrz tekstu fotograficznego, podobnie jak fotograf portrecista naszej ezoterycznej nieznajomej, lecz przede wszystkim staje się wewnętrzną konstrukcją dzieła. Autor bowiem jest najwyższą instancją organizującą wewnętrzną porządek wystawionej pracy. Ów fotograf, który rzeczywiście fotografował nieznajomą, miał znikomy wpływ na organizację przestrzeni fotografowanej. Po prostu, nacisnął spust migawki utrwalając to, co znajdowało się w polu widzenia przy dość ograniczonej możliwości ingerencji w to pole. I stąd kolejne spostrzeżenie – fakt cytowania przez Jerzego Lewczyńskiego cudzej pracy przesądza o tym, że w płaszczyźnie odbioru na zespół istniejących już reguł interpretacyjnych, narzuconych jak gdyby przez „prawdziwego fotografa”, nadbuduje inne, nowe, będące efektem właśnie cytowania w swym dziele pracy cudzej.

„Tryptyk” pod każdym względem przeczy potocznym wyobrażeniom, jakie kojarzą się z fotografią, która tak zastosowana nie jest naturalnym, lustrzanym odbiciem rzeczywistości. W tym miejscu komplikuje się odbiór dzieła, które nie sposób jest odczytywać tak, jak powiedzmy zdjęcia z łamów gazety. Spróbujmy jednak „Tryptyk” odczytać, nie poprzestając na wrażeniach, skojarzeniach, które mogą przywołać na myśl choćby abstrakcje figuratywne.

„Można mówić o »odczytywaniu« obrazu fotograficznego – pisał coraz bardziej popularny w Polsce wykładowca Uniwersytetu Michigan, Rudolf Arnheim w eseju »Co to jest fotografia?« na łamach »Dialogue-USA« (nr 2, r. 6, 1977) – ale to ryzykowne, bo na myśl przychodzi natychmiast porównanie z językiem słownym, wszelkie zaś analogie lingwistyczne, chociaż modne, komplikują zrozumienie istoty postrzeżeń. Stwierdziwszy więc, i słusznie, że treści przekazywanej przez zdjęcia nie można zredukować do roli języka znaków, musimy poszukać innych sposobów na jej odczytanie”. (R. Arnheim znany jest z wydanej książki „Sztuka i percepcja wzrokowa”, WAiF, 1978, W-wa. Jego dorobek został

omówiony w książce: Zbigniew Czebot-Gawrak, „Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945”, Ossolineum, Wyd. PAN, 1977).

Takie, na poły abstrakcyjne, a zarazem intelektualne traktowanie dzieł sztuki posiada swoje odniesienia w pewnych koncepcjach filozoficznych. Daleko nie szukając, Henri Bergson, przyznając sztuce olbrzymią rolę poznawczą, wychodził wręcz z założenia, iż rzeczywistości nie można wyrazić za pomocą samego pojęcia, nieodzowną okazuje się intuicja, którą posługuje się sztuka. Podobnie angielski estetyk Herbert Read traktował sztukę jako domenę instynktu i intuicji, zarówno artyści, jak i odbiorcy. „Okres, cywilizacja nadaje formę – pisał w »Sztuce i społeczeństwie« – nawet dyktuje treść dzieła sztuki; ale o sile, która stapia formę z treścią i podnosi je na wyżyny genialności, rozstrzyga tylko psychika samego artysty”. Otóż rezygnacja z naturalnej zasady naśladownictwa rzeczywistości, tworzenia w dziele fabuły czy odejście od precyzyjnie formułowanego tematu dzieła powodują przemieszczanie się punktu ciężkości z tego, co dzieło przedstawia, na rzecz tego, w jaki sposób. I tu możemy już stwierdzić, że irracjonalistyczne filozofie odkrywają przed nami otchłań podświadomości, przyznając sztuce szczególną rolę w procesie poznania prawd metafizycznych. Dychotomię bytu realnego i artystycznego materializacji idealizacji opisał w eseju „Dwa źródła idealności” Stanisław Cichowicz („Teksty” nr 2(32), 1977). „Prawda bytu upostaciowanego realnie – pisał – ukazuje w jego istnieniu to, przez co jest sobą, sam przez się raz jedyny. Prawda bytu upostaciowanego idealnie ukazuje w jego istocie to, co może się powtórzyć jako tożsame i stałe, rozpoznawalne i oczywiste w swoim zrównaniu z sobą. Przejście od postaci realnej do postaci idealnej, które w każdym bycie pokrywają się w swojej treści, odsłonięcie sensu, który bywa obecny na oba sposoby, jest możliwe dzięki przyporządkowaniu dwóch zdarzeń do siebie, przyporządkowaniu zwanemu ekspresją (podkr. J.B.): oto coś stało się kiedyś i coś zostało wypowiedziane wtedy między jednym zdarzeniem, które jest niezastąpione i niepowtarzalne, a drugim, które otwiera ciąg zastępstw i powtórzeń, następuje transpozycja i promocja sensu, przekroczenie skończonego wymiaru istnienia. W porywie ekspresji kończącej się inskrypcją sens oderwany od swojej źródłowej obecności, która w jakimś »tu« przebiegała i w jakimś »teraz« zostaje wyniesiony na wyżyny idealności i obiektywności, podniebne wyżyny utopii i achronii, z których spoza wszystkich »gdzieś« i »kiedyś« wyziera jako archetyp ciągu zbieżnych z nim powtórzeń, upostaciowanych, w pełni umiejscowionych i uczasowionych zdarzeń”.

Raz więc jeszcze spójrzmy uważnie na co najmniej smutny w potocznym odczuciu, idealny wizerunek twarzy tej nieznanym kobiecie. Ma zamglone oczy, plamy i defekty charakterystyczne dla starej, „zleżałej” fotografii. Jej twarz jest nieomal „nieczytelna”, przez to, paradoksalnie, tym bardziej agresywnie przyciąga wzrok widza. Chyba tak bardzo, jak owo słynne, z 1961 roku, reklamowe zdjęcie Volkswagena „garbusa” w pełnym pędzie, z rozmytymi konturami; gdzie każdy mógł zobaczyć wyłącznie to, co pragnął ujrzeć...

Zamglone oczy nieznanym kobiecie zachowują się więc tak, jak gdyby „nie chciały” się skonkretyzować, być oczami tylko jednej kobiety. Przywodzą raczej na myśl plejady niegdysiejszych kobiet znanych z anegdot i literatury. Posługując się frazeologią Georges’a Pouleta, można powiedzieć, że trwanie bohaterki tryptyku „oparte jest na uczuciowej pamięci”.

Urszula Czartoryska na łamach tygodnika „Literatura” (nr 18, 1977), komentując własną wystawę „Sygnały mijającej teraźniejszości”, pisała: „Tym, co łączy moje aktualne zainteresowania fotografią pojawiającą się w tej formie na pograniczu sztuki

z doświadczeniem podjętym przez paru artystów, jest spostrzeżenie, jak magiczny, pełen znaczeń jest »głos«, którym ona przemawia, i jak nośny jest intersubiektywny kontekst jej odbioru. Mówiąc konkretniej, ulegliśmy fascynacji wieloznacznością. Wspomnień o tym, co ucieka w przestrzeń, wieloznacznością, która nieodwracalnie wiąże się z fotografiami”.

Tezę Urszuli Czartoryskiej uzupełnijmy parafrazą tekstu „X muzy” Karola Irzykowskiego. Otóż według niego w obrazie tym, czyli w tryptyku, uczestniczymy w „odczłowieczeniu człowieka”, który staje się „rodzajem materii”. Nota bene Jean Epstein, na którego K. Irzykowski również się powołuje, używa wyrażenia „orografia twarzy drga”, co dla Karola Irzykowskiego „jest czymś więcej niż przenośnią” (termin „orografia” został tu użyty metaforycznie, w rzeczywistości oznacza dział geomorfologii zajmujący się charakterystyką form rzeźby powierzchni ziemi).

Fotografia więc odgrywa tu rolę medium, za pomocą którego odbywa się swoista „materializacja kontaktu z przeszłością”, o którym pisze Jerzy Lewczyński w cytowanym fragmencie jego odautorskiej wypowiedzi. To ona bowiem pozwala nam postrzegać poza „byt upostaciowany realnie”, dzięki ludzkiej pamięci i słusznie sugerowanym przez Urszulę Czartoryską wspomnieniom. Tu pojawia się nowy kłopot, bo jakże wspominać nieznajomą z portretu? W końcu tylko i wyłącznie bohaterkę dzieła sztuki... „Do jakiego tła obrazu nieświadomości zbiorowej sprowadzić można obraz rozwinięty w dziele sztuki? [...] Za przykład wziąłem tu symboliczne dzieło sztuki, a ponadto takie, którego źródeł nie należy szukać w osobowej podświadomości autora, lecz w owej sferze nieświadomej mitologii, której praobrazy są wspólnym dobrem ludzkości. Dlatego też sferę tę nazwałem nieświadomością zbiorową” (Carl Gustaw Jung, „Archetypy i symbole”, Czytelnik, Warszawa 1976).

A zatem „Tryptyk znaleziony na strychu” jawi nam się w aurze i klimacie swej nieujawnionej do końca magii i mitologii. Nasza nieznajoma, żyjąc w idealnej konkretyzacji dzieła sztuki, staje się symbolem. A mając w pamięci, choćby tylko z terenu sztuki, kobiety jej podobne, można powiedzieć, że nie jest „mitem zdegradowanym” – jak Mircea Eliade określał te symboliczne obrazy, które utraciły rację bycia w kulturze, nie są więc przeżywane i upowszechniane jako istotna przestrzeń rzeczywistości społecznej. Odczytując wielowarstwowy tekst tryptyku, trudno więc nie oprzeć się wrażeniu, iż w procesie interpretacji ze szczególną imaginacją, wręcz sugestywnością dochodzą do głosu informacje potencjalne, informacje będące w gruncie rzeczy wypadkową, w równej mierze intelektualnej refleksji odbiorcy, co i gry jego „nieświadomości” i „świadomości”. Tym samym więc również informacje istniejące poza fotograficznym tekstem tryptyku.

Tu wkraczamy w obszar języka symbolicznego, o którym jeden z głośniejszych jego badaczy, Erich Fromm, pisał w „Zapomnianym języku” (PIW, Warszawa 1977), iż „jest językiem posiadającym własne prawa, a w rzeczywistości jest jedynym powszechnym językiem, jaki rodzaj ludzki kiedykolwiek rozwinął!”. Co więcej, Erich Fromm dowodzi, że „mit, podobnie jak sen, przedstawia jakąś historię dziejącą się w przestrzeni i czasie, fabułę wyrażającą językiem symbolicznym [...] idee i przeżycia [...]. Jeżeli nie uchwycimy jego prawdziwego sensu, staniemy w obliczu następującej alternatywy: albo mit jest przednaukowym, naiwnym obrazem świata i dziejów, a w najlepszym razie wytworem świetnej poetyckiej wyobraźni, albo też – a jest to stanowisko wierzącego ortodoksa – jawna fabuła mitu jest prawdziwa i trzeba dawać jej wiarę jako poprawnej realizacji z wydarzeń”. Teraz przynajmniej wiadomo, co nas czeka, gdy nie uchwycimy prawdziwego sensu mitu nieznajomej z tryptyku. Pozostanie nam, przynajmniej, wiara,

iż jest ona wyssaną z palca, naiwną, poetycką historyjką, której nie trzeba wcale dawać wiary, lub przeciwnie, należy świadomie wmówić to sobie i uwierzyć.

Na przekór wszystkiemu uchwycimy jednak „prawdziwy sens” mitu zawartego w obrazie nieznanym. Roland Barthes proponuje trzy różne typy odbioru w zależności od tego:

- Czy będziemy rozumieć mit naszej nieznanym z perspektywy autora, który zna pojęcie i z premedytacją wyszukał dla niego odpowiednią formę, czyli wszelkie wartości plastyczne „Tryptyku”. W tym przypadku obraz nieznanym będzie „przykładem” damy z początku naszego wieku.

- Czy też zdemistyfikujemy mit zawarty w obrazie „Tryptyku”. Odczytując go, będziemy świadomi wszelkich zniekształceń. Z perspektywy rozumienia funkcji perswazyjnej mitu obraz naszej nieznanym będzie swoistym „alibi” owych niegdyś żyjących pań.

- Czy wreszcie odczytamy mit „naiwnie”, zgodnie z istotnym celem jego struktury.

Dama z „Tryptyku” przemówi do nas swoją „obecnością”. Głęboko wierząc w tę obecność, będziemy ją przeżywać jako wartość prawdziwą, a jednocześnie nierealną.

Prawdziwy więc sens mitu to dwa pierwsze typy odbioru. Pierwszy pozostaje w gestii decydenta-autora, drugi znamionuje odbiorcę burzącego strukturę mitu w imię prawdy „odmitologizowanej”. Ostatni, trzeci typ odbioru zawiera daleki od prawdziwego sensu mitu – pozostawmy go odbiorcy „naiwnemu”, odbiorcy reagującemu na dzieło sztuki jak dziecko, które nie rozróżnia rzeczywistości iluzorycznej od prawdziwej. Jest to często odbiorca znakomity chociażby dlatego, że ufnie wierzy w proponowane mu w dziełach sztuki wizje świata. Mówiąc prościej, pozwala autorowi dzieła manipulować jego własnym procesem odbioru.

W książce pod znamienym tytułem „Humanistyka: poznanie i terapia” Maria Janion przytacza fragment „Dwóch twarzy losu” Ewy Bieńkowskiej: „[...] na powszechny kryzys kultury należy odpowiedzieć wskrzeszeniem symbolów, obudzeniem życia i twórczości symbolicznej”. Chodzi o restytucję teraźniejszości sztuki związanej z przekazem mitycznym, sztuki sięgającej najgłębiej w istotę ludzkiej świadomości i kształtowanej przez wieki kultury. „Ta nadzieja jest oczywiście nadzieją na ozdrowienie, na wydobywanie się z kryzysu” – konkluduje powyższy cytat Maria Janion. Kryzys ten Sławomir Magala⁵ w eseju „Sztuka jako pretekst” upatruje w nadmiernym przeteoretyzowaniu sztuki współczesnej z trzech powodów, które wymienia w następującej kolejności: fragmentaryzacja doświadczeń społecznych jednostki, homogenizacja produktów kulturalnych spożywanych masowo i najważniejsze: z powodu uprzywilejowania pozycji nauki w stosunku do sztuki w hierarchii form świadomości społecznej. Kwestią otwartą oczywiście pozostaje, czy ów kryzys, o którym tak chętnie wszyscy mówimy, jest rzeczywiście kryzysem czy zaledwie symptomem sztuki obecnej...

Mit w każdym razie zdominowany przez racjonalne systemy epistemologiczne traci siłę poznawczą. Jest jak gdyby objawieniem rozpoetyzowanego fantazjowania w rękach artystów. To oczywiście nie przekreśla jego zalet jako swoistej „wiedzy

5 SŁAWOMIR MAGALA (ur. 1950) – anglista, filozof kultury i socjolog nauki. Profesor Uniwersytetu Erazma w Rotterdamie. W drugiej połowie lat 80. był jednym z redaktorów pisma „Obscura” założonego przez Jerzego Buszę. Autor wielu tekstów z zakresu estetyki fotografii, w tym książek „Fotografia w kulturze współczesnej” (1982) i „Szkoła widzenia” (2000). Przełożył na język polski eseje o fotografii Susan Sontag.

rudymen tarnej” w warsztatach uczoney. Trudno się więc dziwić, że współcześnie tak niewielu twórców swoimi pracami wyraża wiarę w sugerowaną przez Jerzego Lewczyńskiego możliwość dzieła spełniającego magiczny postulat jego sztuki – „materializacji kontaktów z przeszłością”.

Sztuka „mitotwórcza” usiłuje dotrzeć do prawd, w które wyposażyla nas kultura, a którymi nie zawnładnęła jeszcze systematyczna wiedza. Nie potrafię odpowiedzieć, czy ucieczka artysty w jednostkowy świat ułudy od stresów codzienności jest reakcją na sztukę współczesnej cywilizacji, próbą psychicznej rekompensaty.

Nasz świat jest taki, jaki jest, jednym z jego znamion pozostaje to, że żyjemy w rzeczywistości ujednoliconych replikacji, w której oryginał posiada wartość szczególną. George Kubler w książce „Kształt czasu” pisał: „Replikacja wypełnia historię, faktycznie przedłuża stabilność chwil już minionych i pozwala widzieć prawidłowość i sens wszędzie, gdzie tylko spojrzymy. Ta trwałość nie jest jednak doskonała. Repliki dokonane ludzką ręką różnią się w drobnych i niezaplanowanych szczegółach od modeli, które mają odwzorować. Efekt ten kumuluje się, z wolna unosząc coraz dalej kolejne repliki od ich pierwotnego wzoru”.

„Tryptyk znaleziony na strychu” jest próbą ukazania jednej z wielu realnych niemożliwości sztuki, mianowicie pełnej rekonstrukcji „pierwotnego wzoru”.

„Istnieje granica niwelująca różnicę między negatywem a pozytywem. Fotografia będąca przekazem spraw minionych posiada cechy dokumentu bezpośrednio uczestniczącego w wydarzeniach. W procesie szukania prawd absolutnych negatyw staje się pierwszym i wiarygodnym świadkiem. Kontakt z przeszłością materializuje się”.

Jerzy Lewczyński, Sympozjum „Stany graniczne fotografii”, Katowice 1977

Jerzy Lewczyński w światku polskiej fotografii należy do wyjątków, nie może miarowo uskarżać się na brak zainteresowania ze strony krytyki. Jego fotograficzna twórczość, właściwie od zarania, jest podziwiana i komentowana. I słusznie, skoro od blisko trzydziestu lat nie było w Polsce poważniejszej wystawy bez jego znaczącej obecności. Ja sam w „Wobec fotografii” (COK, Warszawa 1983) poświęciłem mu dwa obszernie i wyczerpujące, jak sądzę, rozdziały. I prawdopodobnie nieprędko bym już do jego dokonań powracał, gdyby nie to, że Jerzy Lewczyński od lat nieomal dziesięciu, więc w sposób chyba permanentny zaczął uprawiać nie tyle „twórczość fotograficzną”, co specyficzny rodzaj „działalności” wartej chwili głębszej refleksji.

Jerzy Lewczyński po prostu – kolekcjonuje i wystawia stare negatywy. Nie jest to już – jak by za Johnem Barthem powiedział Marcin Giżycki¹ – „fotografia wyczerpana”, ale krok następny, wymowny, a nawet przejmujący gest „uświadomionej bezsilności”.

O tym, że nie sposób już poszukiwać nowych form ekspresji „plastycznej” fotografii w sferze jej stylistyk, wiadomo od dawna.

Potencjalna sfera informacyjna fotografii też ulega definitywnemu wyczerpaniu. Wszystko już wiemy i staliśmy się posiadaczami narastającego poczucia dawniejszych i dzisiejszych niespełnień. Panujemy doskonale nad grą dokumentu, potrafimy wszak sytuować go we wszystkich kontekstach, nie wyłączając oczywiście ściśle artystycznych, z tym tylko, że każdy taki proceder pociąga za sobą świadomość uprawiania czynności zaledwie symbolizujących prawdziwą i w pełni oryginalną „działalność artystyczną”. I co? I nic. Nic bowiem nie zapowiada, jak na razie przynajmniej, by kolejno poznawane przez wcale niemałe gremia twórcze eksperymenty miały przynieść w efekcie „rewolucję” idei sztuki, wedle reguł, które ambitnej fotografii narzuciła tradycja naszej awangardy.

Jeszcze w 1977 roku, podczas katowickiego sympozjum „Stany graniczne fotografii” Jerzy Lewczyński, pokazując swój niewątpliwie głośny „Tryptyk znaleziony na strychu”, dokonywał na nim „operacji artystycznych”, w których dominowała bardzo czytelna, metaforyczna intencja „badacza”². Teraz już i z tego rezygnuje na rzecz czystej i nieskalanie idealistycznej wiary, którą kiedyś wyznał publicznie i której pozostał niezłomnie wierny. To wyznanie to raptem trzy zdania, które tutaj pomieściłem w motto.

¹ Marcin Giżycki, „Fotografia wyczerpania”, „Projekt” 1983, nr 2 (151).

² Jerzy Busza, „Wobec fotografii”, COK, Warszawa 1983, s. 103–173.

W marcu 1984 roku w „Małej Galerii ZPAF”³ otwiera wystawę, która w jego przypadku w żadnej mierze nie mogła być dla nikogo zaskoczeniem. Wystawa nosiła znamieny tytuł: „Negatywy – ciąg dalszy”.

Na wystawie Jerzy Lewczyński zgromadził rzeczywiście sporą ilość „starych” negatywów. Dalece jednak ciekawszy okazał się katalog, gdzie autor pomieścił dwa teksty. Pierwszy – nazwijmy go literackim, drugi – quasi-teoretycznym. Obydwa warto tutaj w całości zaprezentować.

„Jest ciepły ranek 6 września 1979 roku. Wychodzę z Domu Artysty przy ul. Bethune w Nowym Jorku, gdzie mieszczą się pracownie Fundacji Kościuszkowskiej. Po przejściu progu widzę przed sobą na ulicy stertę śmieci złożoną z przeróżnych materiałów. Od razu zauważam jakieś porozrzucane fotografie, koperty i papiery. Tłumiąc zażenowanie, podchodzę bliżej i, oglądając zdjęcia, widzę również pełno kopert z negatywami. Mój przyjaciel, znając moje zainteresowania, zachęca mnie do zabrania znaleziska. »To normalne, znowu kogoś wyrzucają, czyjeś zdjęcie«, mówi z uśmiechem. Pakuję do torby i idę w stronę metra. W domu pobieżnie przeglądam negatywy i widzę rzeczywiście kawałek prywatnej Ameryki. Nie mam czasu na refleksję, ale cieszy mnie posiadanie tak cennego skarbu. To nowy krok w uprawianej przeze mnie »Znalezionej fotografii!»

Trudno zorientować się w okresie powstania negatywów, przypuszczam, że pochodzą z lat 1975–79. Większość była robiona gdzieś na zapleczu jakiegoś teatryku czy pracowni oraz w czasie podróży po Europie.

Bohaterami są młodzi ludzie, chyba amatorzy próbujący swoich artystycznych umiejętności. Jeden chłopiec o wyraźnych rysach nie daje mi spokoju. Jest on fotografowany stale w sytuacjach ekshibicyjnych na granicy pornografii. Część klitek pochodzi z Europy. Czyżby bohaterowie szukali dalszych przygód na innych kontynentach? A może odwrotnie, właśnie po nie przyjechali do Ameryki?

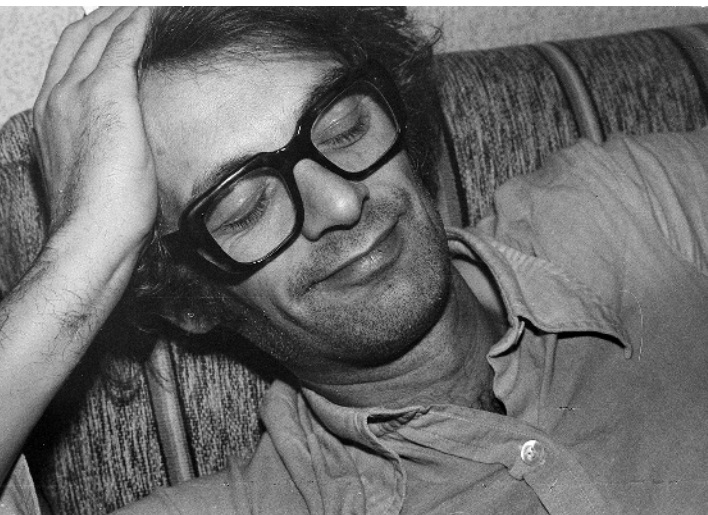
Prywatność i intymność tych sytuacji jest dla mnie najpełniejszym obrazem tamtego dziwnego świata, gdzie wszystko może się zdarzyć. Nic tak dla mnie nie stanowi istoty Ameryki, jak te przypadkowo znalezione negatywy z opisaniem ludzkich sytuacji. Staram się stale znaleźć bliższe dane o przedstawionych bohaterach. Wymaga to kolosalnego wysiłku, ale wierzę w mistyczną siłę fotografii, mam nadzieję na dowiedzenie się dalszej prawdy. Wtedy pokażę Państwu – Negatywów ciąg dalszy i dalszy”.

Po tym opowiadaniu kolej na quasi-teoretyczną lirykę.

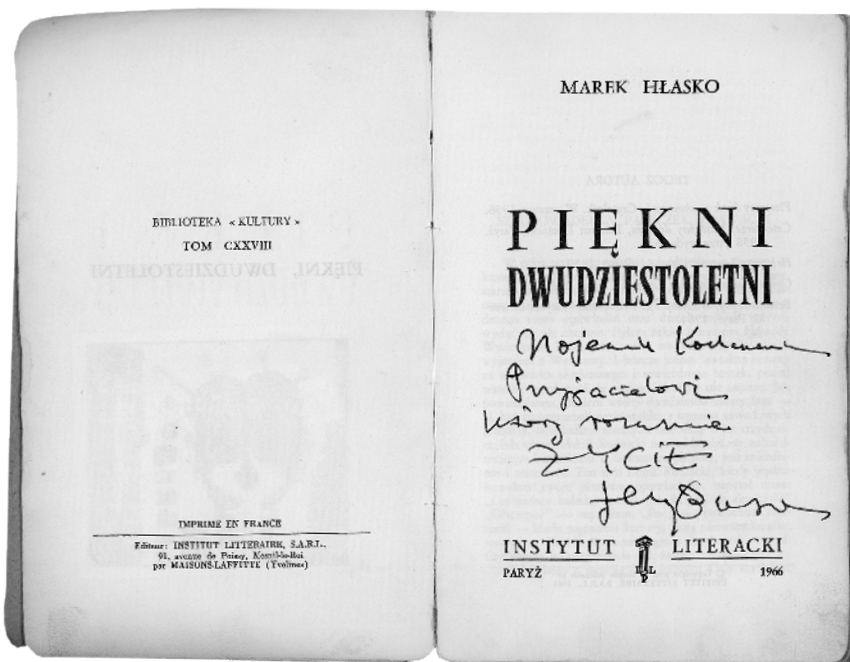
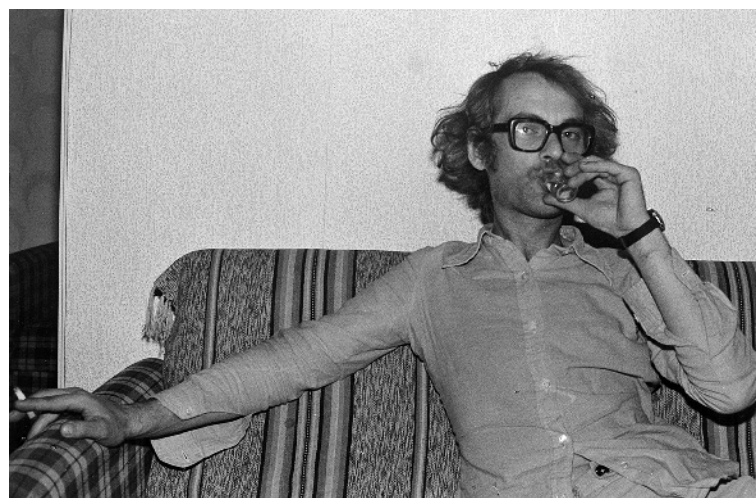
„Pragnę odejść od traktowania negatywu jako jednego z etapów prowadzącego do fotografii. Wydaje mi się, że istnieje granica czasu, poza którą negatyw nabiera magicznej wartości.

Obcowanie z fotografią wyrabia u wrażliwego widza rodzaj kultury obrazu fotograficznego, na który składają się możliwości percepcji całego procesu powstawania fotografii. W tym procesie negatyw stanowi dla mnie źródło wiadomości dotychczas niedocenianych.

3 MAŁA GALERIA ZPAF – galeria fotografii działająca w latach 1977–2006 przy placu Zamkowym w Warszawie. Program galerii nawiązywał do fotomedialnego nurtu sztuki konceptualnej oraz idei promowanych w środowisku artystów związanych wcześniej z Galerią Remont. Ważną postacią był tu zwłaszcza Zbigniew Dłubak i skupione wokół niego grono tzw. fotografów poszukujących. Pierwszym dyrektorem artystycznym galerii został Andrzej Jórczak, a od 1983 r. aż do zakończenia działalności funkcję tę pełnił Marek Grygiel. W galerii prezentowano nie tylko wystawy, realizowano happeningi i performanse, ale także organizowano liczne spotkania i dyskusje teoretyczne. Od 1990 r. galeria współprowadzona była przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Od 1992 r. zespół galerii wydawał pismo „Fototapeta”, funkcjonujące później wyłącznie w przestrzeni internetowej. W galerii tej bardzo często bywał Jerzy Busza.



▲ Jerzy Lewczyński, zespół portretów
Jerzego Buszy, Gliwice, 1983, kolekcja
Leszka Golca



◀ Dedykacja Jerzego Buszy dla
Jerzego Lewczyńskiego na stronie
tytułowej „Pięknych dwudziestoletnich”
Marka Hłaski wydanych w Instytucie
Literackim w Paryżu w 1966 roku,
archiwum Jerzego Lewczyńskiego,
dar Kazimierzy Lewczyńskiej

W określaniu fotografii jako medium negatyw stanowi wartość zasadniczą.

Negatyw staje się informacją podstawową, potencjalnie przenoszącą poprzez czas materialną strukturę fotografii.

Historyczne określenie fotografii jako »rysowania światłem« można zamienić na wielowymiarowe modelowanie.

Zagłębienie się w makrostrukturę negatywu pozwala na odkrycie nowych obszarów poszukiwań fotograficznej przeszłości.

Negatyw staje się wiarygodnym świadkiem minionych wydarzeń!

Współczesna sztuka często burzy przeszłość, uważając ją wręcz za przeszkodę na drodze rozwoju.

Mimo szacunku dla współczesności proszę o zachowanie starych negatywów!

W miarę rozwoju sztuki i fotografii negatyw stanowić będzie wartość bezcenną.

Niech refleksja odbiorcy przekracza granice dotychczasowego pojmowania fotografii!”

Opowiadanie amerykańskie – to beletrystyczna relacja z przygody. W tym tekście mniej ważne są oczywiście kolejne przypadki, skądinąd sympatycznie czytająca się fabuła. Istotne jest usytuowanie podmiotu relacjonującego, czyli zawarty w strukturze tekstu projekt autora.

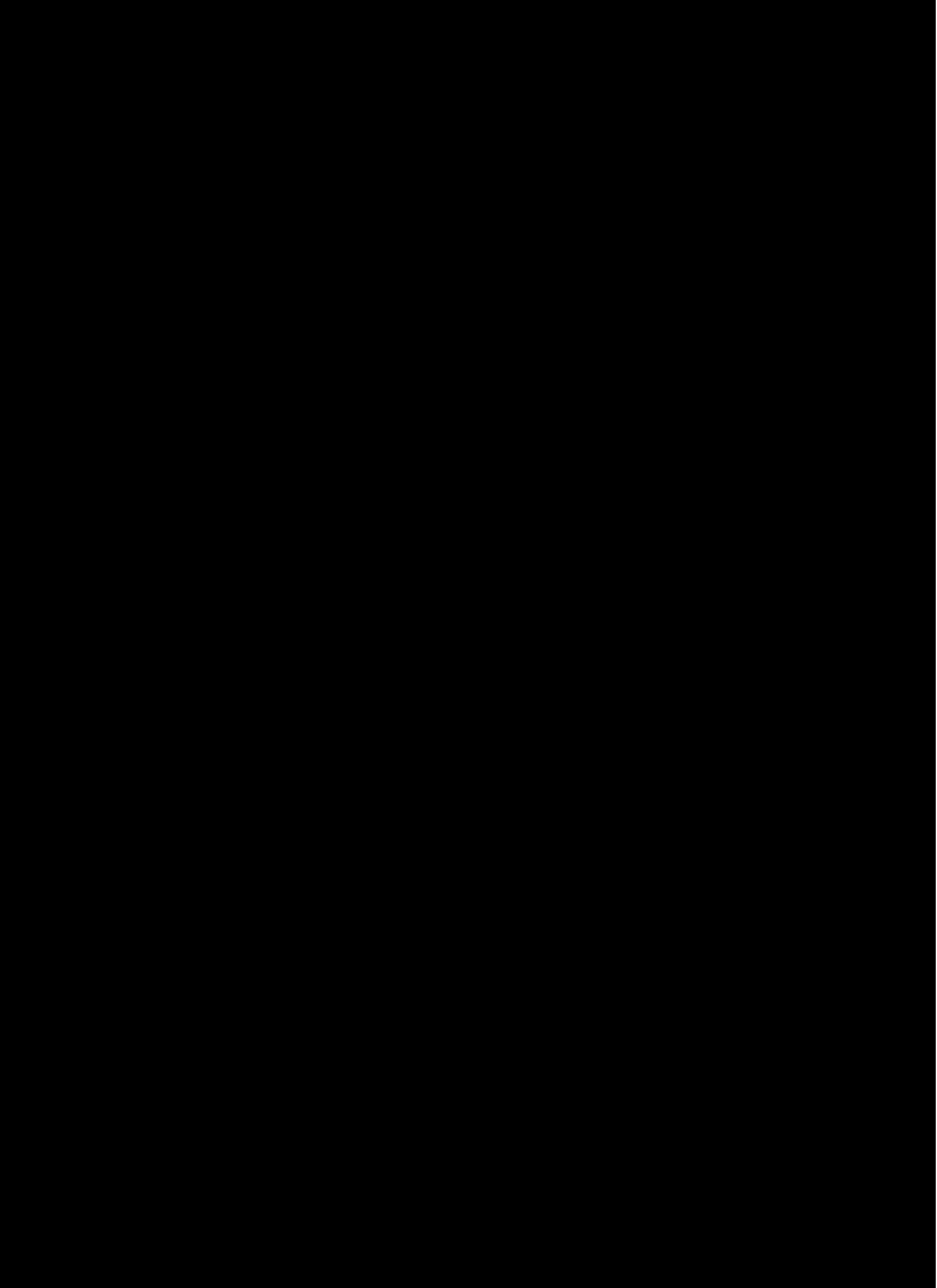
Powiedzmy to sobie otwarcie: Jerzy Lewczyński demonstruje siebie w roli „wścibskiego-ciekawskiego”, obsesyjnego szperacza i „podglądacza”, który, za cenę co prawda zażenowania, plądrując nowojorskie śmietniki, świadomie i wyrafinowanie nie chce uszanować usankcjonowanej w naszej obyczajowości i codziennej kulturze reguły – prawa anonimowego człowieka do „intymności”. Jerzy Lewczyński demaskuje, dekonspiruje swoich „bohaterów”, ale też dodać trzeba, iż pozytywne wykonanie tej pracy wymaga od niego wręcz detektywistycznego poświęcenia. Na koniec bobrowanie po kubłach ze śmieciem okazuje się zabawną anegdotą, która swoje głębokie uzasadnienie posiada w systemie „artystycznych” przekonań autora. Te ostatnie zostały jasno i jednoznacznie wyrażone w tekście drugim, w quasi-teoretycznej liryce.

Apel czy też kategoryczna prośba Jerzego Lewczyńskiego, by nie niszczyć starych negatywów – brzmi więcej niż szlachetnie, podobnie jak i ostatnie zdanie rozpoczynające się od sławetnego słowa „niech”, a zakończone wykrzyknikiem. Lecz przecież nie retoryka sugestii, sloganów, zaklęć i apeli jest istotą omawianej ekspozycji. Są nimi pokazane publicznie negatywy. Także zapowiedź ich „ciągu dalszego i dalszego”, co – gdyby potraktować to dosłownie – mogłoby być wizją apokaliptyczną, gdyż negatywów wartych ujawnienia istnieją miliony.

Tylko co dalej? Co dalej po kolejnych wystawach?

Oto dlaczego wystawę „Negatywy – ciąg dalszy” określam mianem „gestu uświadomionej bezsilności”. I temu gestowi nie nadaję wcale znaczenia pejoratywnego. Wręcz przeciwnie. To symptom sytuacji ambitnej fotografii w aktualnej współczesności. Ta sytuacja nie mogła oczywiście ominąć i Jerzego Lewczyńskiego.

W świecie tak dalece zdeintegrowanych i zdewaluowanych wartości, w świecie, w którym odpowiedzialny artysta jest zupełnie zbędny, wydaje się, że każde działanie twórcze i każdy świadomy, twórczy wybór należy ocalić – niezależnie od tego, jak daleko dzieje się to wszystko od mitologii artysty i mitologii sztuki. Takie „gesty uświadomionej bezsilności” otaczają nas zewsząd i najczęściej zachowujemy w stosunku do nich dystans i chłód. Zniecierpliwieni nie pamiętamy nie tylko o konieczności rozumienia, ale nawet o pokorze wobec ekspresji i potrzeb duchowych porozumień innych ludzi.



4.

**KORRESPONDENCJA
JERZEGO LEWCZYŃSKIEGO**

Gliwice, dnia 8.11.1960 r.

Droga Pani Urszulo!

Od dawna miałem zamiar napisać do Pani parę słów, a ostatnio otrzymana kartka z redakcji gwałtownie mi o tym przypomniała.

Zdaje się, że wie Pani o mojej od czerwca trwającej chorobie, która praktycznie do dzisiaj nie pozwala na pełne zajęcie się pracą. Operowano mi wyrostek robaczkowy tak szczęśliwie, że do dziś mam jeszcze wyciek ropny. Ostatnio czuję się już dobrze i mam nadzieję, że w najbliższym czasie zabiorę się do normalnej pracy.

W czerwcu byłem w ZSRR, wycieczka bardzo ciekawa, dla mnie wręcz cudowne były wrażenia odbierane przy oglądaniu ikon kremlofskich i innych. Stopień wewnętrznego zaangażowania się ówczesnych artystów wydaje się o wiele większy niż to, [co] widzimy dziś w malarstwie współczesnym.

Ciekawa jest również ich architektura starocerkiewna. Staralem się również dowiedzieć czegoś o fotografii, kapitalnie wygląda zebranie, gdzie na początku przypomina się o zbliżającym plenum partii, a po tym apeluje o wykonywanie zdjęć mogących być pomocnymi w tematyce plenum.

Wszystkie inne ciekawostki napisałem w swojej notatce z wycieczki w okropnym zresztą stylu, gdyż pisać nie umiem.

W lipcu odwiedził mnie Beksiński, jest tak zajęty malowaniem, że na fotografię nie ma czasu. Zastanawiamy się nad możliwością zrobienia wystawy w ZSRR. Zawarłem tam szereg znajomości i ewentualność taka istnieje, trzeba tylko zrezygnować z pewnych subiektywnych tendencji. Czy warto, jeszcze nie wiemy, ale wystawę chyba jednak zrobimy. W czasie zjazdu krytyków sztuki w Krakowie Beksiński ze Schlabsem mieli tam swoją wystawę¹. Zdych zdaje się odniósł duży sukces, bo obiecano mu wystawę w Paryżu i zakupiono 2 prace. Schlabsowi również coś kupiono, jednak jesteśmy zgodni z Beksińskim, że nie powinien on malować.

W Gliwicach jak wszędzie panuje spokój, w PTF-ie nic się nie dzieje. Prezesem został ponownie Górski, lecz nie przejawia już dawnej prężności organizacyjnej. Zosia Rydetowa, Janik i inni wysyłają masowo fotogramy na wystawy zagraniczne i mają chyba po kilkadziesiąt wystaw. Ligocki jak co jesieni rozpoczął serię prelekcji o malarstwie i tylko patrzeć, jak zaczniesz domagać się wykładu w PTF-ie, a tu nikt nie ma forsy na jego opłacenie. Sekcja artystyczna w ogóle nie pracuje i panują raczej wsteczne stosunki. Katowicki ZPAF organizuje wystawę „Śląsk”², zapatrzony w Warszawę, po wystawie „Polska w fotografii artystycznej”³. Będzie to (według mnie) niesamowita chała, zupełnie zamazująca prawdziwy obraz Śląska. Szkoda, że tak bajeczny temat nie może być bardziej nowoczesnie rozwiązany. Otwarcie wystawy odbędzie się zdaje się 15.11 br., będę starał się namówić ich na wysłanie zaproszenia do Redakcji dla Pani.

- ¹ Działające w Krakowie Stowarzyszenie Miłośników Sztuki Nowoczesnej urządziło z okazji Kongresu AICA, odbywającego się w dniach 6–14 września 1960 r., pokaz prac młodych plastyków: Zdzisława Beksińskiego, Zbigniewa Makowskiego, Marka Piaseckiego i Bronisława Schlabsa. Wystawę zorganizował Janusz Bogucki.
- ² Prawdopodobnie chodzi o wystawę pt. „Śląsk w obrazach” zorganizowaną w sali CBWA w Katowicach przez lokalny ZPAF w związku z Dniem Górnika.
- ³ Chodzi najprawdopodobniej o wystawę „Polska w fotografii artystycznej”, zorganizowaną przez ZPAF we współpracy z Centralnym Biurem Wystaw Artystycznych „Zachęta” w auli Politechniki Warszawskiej w sierpniu–wrześniu 1960 r. Urszula Czartoryska opublikowała recenzję tego wydarzenia: U. Czartoryska, „Polska w fotografii artystycznej”, „Fotografia” 1960, nr 11.

Wpadł mi w ręce nr 1 „Świata fotografii” z 1947 roku. Jest tam doskonały artykuł prof. Stanisława Sheybała⁴ (brata naszego p. Adama) o kryzysie w fotografii. Jego tytuł brzmi: „Niedorozwój artystyczny fotografiki i jego przyczyny”. Jest rzeczą zastanawiającą, od jak dawna rozsądniejsi ludzie widzą konieczność zmian w twórczości fotograficznej i jak ciągle prawie nic się nie zmienia. Przecież na wszystkie artykuły Ligockiego i innych nie było zdaje się żadnego protestu, a mimo to wszędzie aż cuchnie „jeleniem”. Czasami mam ochotę wydać wojnę takiej postawie, ale szybko mi to przechodzi, gdy widzę i inne dziedziny naszego życia.

Na wystawę ogólnopolską ZPAF⁵ posłałem 4 prace, z czego, jak przewidywałem, przyjęto mi jedną, i to szczęśliwie nie najgorszą. Wysłałem zestaw pt. „Wrzesień”, posyłam go i Pani do wglądu. Jestem ciekaw, jak wypadnie ta wystawa, ale nie ma cudów i nie może być inna od zeszłorocznej lub jakiejś np. z Londynu. Może namówię katowiczankę, to urządzimy wystawę bez komisji, tak że każdy będzie mógł pokazać swoje oblicze, ze względu na specyfikę środowiska będzie to świetna zabawa i musi Pani wtedy koniecznie przyjechać. Do naszej trójki (Beksiński, Schlabs, ja) dojdzie zdaje się Mareczek Piasecki⁶, ale to na razie jeszcze plany Zdzicha niezrealizowane.

Przez okres choroby popełniłem kilka przeciętnych zdjęć, ale ciągle brak mi sił i ochoty na solidniejszą pracę. Noszę się z niewyjawionym jeszcze zamiarem urządzenia wystawy w kordegardzie w Warszawie, ale zdaję sobie sprawę z trudności, może na wiosnę co z tego wyjdzie.

Kończę to plotkowanie i przepraszam za zanudzenie.

Łączę serdeczne pozdrowienia,

J. Lewczyński

P.S. W „kołach” fotograficznych w ZSRR panuje straszna opinia o naszej „Fotografii” (piśmie)⁷, uważają, że tendencje formalne są zachodniego pochodzenia i my, fotoamatorzy, powinniśmy z Wami skończyć. Miałem z sobą parę numerów z artykułem o naszym pokazie w Gliwicach (z reprodukcją „kołysanki”)⁸, to tylko rozdawałem, gdyż bardzo byli zainteresowani. Są jednostki o bardzo dobrym rozeznaniu, ale po „zagajeniu” zaraz milkną.

źródło: IS PAN

-
- 4** STANISŁAW SHEYBAL (1891–1976) – fotograf. W okresie międzywojennym związany z Krzemieńcem, gdzie uczył rysunku oraz prowadził pracownię fotografii w Liceum Krzemienieckim. W 1930 r. założył tamże Krzemienieckie Towarzystwo Fotograficzne. W czasie okupacji pracował w zakładach fotograficznych, najpierw w Krzemieńcu, a później w Warszawie. Po wojnie zatrudniony w Ministerstwie Kultury i Sztuki, a także w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Warszawie. Specjalizował się w tzw. technikach szlachetnych. Starszy brat Adama Sheybała – fotografa i lotnika, współzałożyciela Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego.
 - 5** Jerzy Lewczyński miał zapewne na myśli X Ogólnopolską Wystawę Fotografiki w CBWA Zachęta, która odbywała się od 16 listopada do 6 grudnia 1960 r. Jej komisarzem był Tadeusz Bukowski.
 - 6** MAREK PIASECKI (1935–2011) – wybitny fotograf, twórca instalacji i asamblaży. Od 1957 r. był członkiem II Grupy Krakowskiej, jednak związany był także z warszawskim środowiskiem artystycznym – w latach 50. oraz na początku lat 60. głównie z Teatrem na Tarczyńskiej Mirona Białoszewskiego. Przyjaźnił się z Jerzym Lewczyńskim i Zdzisławem Beksińskim, z którymi korespondował.
 - 7** Chodzi o wydawany w Warszawie miesięcznik „Fotografia”, którego redaktorem naczelnym był wówczas Zbigniew Dłubak. Urszula Czartoryska pełniła funkcję sekretarza redakcji tego pisma. „Fotografia” od 1976 r. ukazywała się jako kwartalnik pod redakcją Wiesława Prażucha.
 - 8** Mowa o pokazie zamkniętym z czerwca 1959 r. Wspomniany artykuł to zapewne tekst „Antyfotografia” Alfreda Ligockiego z wrześniowego numeru „Fotografii” (1959), przedrukowany w niniejszej książce.

Gliwice, dnia 4.04.1977

Droga Pani Urszulo!

Zgodnie z ostatnią rozmową przesyłam wglądówkę do katalogu organizowanej przez Panią wystawy w Zagrzebiu¹. Chcę tam pokazać tylko jedną pracę. Gotowe powiększenia mam aktualnie w domu i na wezwanie prześlę pod wskazany adres. Oczywiście proszę działać zupełnie swobodnie i jeśli nie mieści się to w Pani planach ekspozycyjnych, nic się nie stanie, jak nie będzie mnie na wystawie.

Odpoczywamy po sympozjum²! Wszyscy wydają się być zadowoleni, ale na wystawie nie było psa z kulawą nogą! Przeglądałem przypadkiem stare „Camery”³ i spotkałem dużo pierwowzorów tego, co było na wystawie. Jak czas pozwoli, zrobię reprodukcje, aby porównać „dzieła”.

Z Łagockim⁴ omawialiśmy projekt wystawy „Współczesna Fotografia Polska '78”⁵. Proponujemy termin I kw. 1978 r. Pisma złożone w ZPAF-ie z podaniem możliwości konsultacji całości materiałów przez Panią. Na pamiątkę posyłam zdjęcia z Sopotu, życząc jednocześnie spokojnych Świąt dla Pani i Rodziny.

J. Lewczyński

źródło: MS

- 1** Mowa o wystawie fotografii polskiej w Zagrzebiu zorganizowanej przez Urszulę Czartoryską w 1977 r. we współpracy z Galerija Grada Zagreba, Galerija Suvremene Umjetnosti. Wystawa trwała od 9 września do 15 października.
- 2** Chodzi zapewne o ogólnopolskie sympozjum „Stany graniczne fotografii”, które miało miejsce w Katowicach w dniach 11–13 marca 1977 r. W założeniu miało ono stanowić krytyczne podsumowanie najnowszych tendencji w teorii i praktyce fotograficznej. Urszula Czartoryska brała udział w dyskusjach – obok m.in. Zbigniewa Dłubaka czy Józefa Robakowskiego. Imprezie towarzyszył program wystawienniczy, w tym ekspozycje prac Zofii Rydet i Jerzego Lewczyńskiego.
- 3** Prawdopodobnie chodzi o czasopismo „Creative Camera” ukazujące się w Anglii w latach 1968–2000.
- 4** ZBIGNIEW ŁAGOCKI (1927–2009) – fotograf, pedagog. Organizator wystaw fotograficznych, w tym – wraz ze Zbigniewem Dłubakiem – pokazów „Fotografia subiektywna” (1968) i „Fotografowie poszukujący” (1971). Od 1977 r. wykładał fotografię w krakowskiej ASP, od 1990 r. kierował Katedrą Fotografii Wydziału Grafiki tejże uczelni. Uprawiał fotografię kreatywną, eksperymentalną, specjalizował się w akcie i portrecie; wcześniej zajmował się także fotografią reportażową o humanistycznym zabarwieniu. Związany z Piwnicą pod Baranami.
- 5** Być może wzmianka ma związek z wystawą „Fotografia polska 1839–1979”, przygotowywaną dla International Center of Photography w Nowym Jorku i Museum of Contemporary Art w Chicago. Ekspozycja pokazywana była w Stanach Zjednoczonych w 1979 r., a w warszawskiej Zachęcie w lutym 1980 r. Jedną z jej komisarzek, wyłonioną przez ZPAF, była Urszula Czartoryska. Projekt mógł także dotyczyć organizacji wystawy „Polska Współczesna Fotografia Artystyczna”, pokazanej ostatecznie w 1984 r. w warszawskiej Zachęcie, a w roku następnym w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Autorem wyboru prac na tę wystawę oraz tekstu do jej katalogu był historyk fotografii Adam Sobota, jednak w organizacji przedsięwzięcia brał udział również ZPAF. Jerzy Lewczyński był wówczas przewodniczącym Rady Artystycznej tej organizacji.

Gliwice, dnia 28.11.1977 r.

Droga Pani Urszulo!

Dziękuję za propozycję zakupów! Tylko dzięki Pani staje się fotografia w Polsce sztuką, co trafia do muzeów! Paczkę z pracami właśnie wysłałem. Oczywiście upoważniam Panią do wszelkich manipulacji związanych z zakupami i zgadzam się na wszystkie propozycje. Wybrałem te prace, które wydają mi się ciekawe do skonfrontowania z przyszłością. Co zostanie z tego, cośmy czuli i myśleli, za 100 lat!

Prace z lat 1956–1959 były nagradzane medalami na wystawach i objeżdżyły pół świata, historycznie stanowiły jak gdyby moje wejście w fotografię. Ale nie upieram się przy ich innej ocenie. Dobrze się złożyło, bo otrzymałem ze ZPAF-u zwroty prac z różnych objazdów i stąd mogłem posłać większość montażu. Tytuły obce wynikają właśnie z ich ekspozycji za granicą. Cen proponować nie umiem! Ocenilem to jako fotografie, a nie jak dzieła sztuki. Proszę rozważyć i ew. skorygować. Jeśli zakupy nie mogą być zrealizowane w całości, pozostałe prace proszę zostawić do dyspozycji Muzeum jako mój depozyt lub dar. Tam chyba będą najpewniejsze!

Muszę jeszcze dorobić fragmenty montażu z wystawy w Krakowie w 1968 r.¹ („Dzieciństwo”) oraz z pokazu zamkniętego w Gliwicach w 1959 r. Jeśli również mogę je złożyć w przyszłości, to proszę o informację.

Jak wiem, Beksiński ofiarował wszystkie swoje prace z lat 1950–60 do Muzeum we Wrocławiu. Na pewno ma negatywy, ale chyba nie zechce mu się robić nowych odbitek. Może uda się Pani wyciągnąć je z Wrocławia.

Ja też obiecałem Panu Sobocie², że prześlę mu swoje prace z lat 50. (miałem taką wystawę autorską w Krakowie³), prace podobne do „Ukrzyżowania”, ten okres miał dużo amatorszczyzny i nie wiem, czy to Panią interesuje. Na razie jeszcze do Wrocławia nic nie posłałem. Proszę uprzejmie o wiadomość. W Warszawie będę na otwarciu wystawy Neusüssa 9.12⁴.

J. Lewczyński

źródło: MS

- 1** Prawdopodobnie chodzi o wystawę „Fotografia subiektywna”, zorganizowaną w 1968 r. w Krakowie przez Zbigniewa Dłubaka i Zbigniewa Łagockiego. Wystawa miała nawiązywać do idei „subjektive fotografie” niemieckiego fotografa OTTONA STEINERTA (1915–1978), opartej na tradycji międzywojennej awangardy i eksperymentach z aranżacją różnorodnych stylistycznie odbitek. Dla Steinerta najważniejszy był gest wyboru dokonywany przez fotografa.
- 2** Mowa o ADAMIE SOBOCIE – historyku fotografii, wieloletnim kuratorze zbiorów fotografii w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, a w latach 80. jednym ze współredaktorów pisma „Obscura”.
- 3** Być może chodzi o którąś z dwóch wystaw indywidualnych Jerzego Lewczyńskiego w BWA w Krakowie – w 1960 lub 1967 r.
- 4** Mowa o wystawie „Photography as Art. Art as Photography”, której drugą część przywiózł do Warszawy niemiecki fotograf FLORIS MICHAEL NEUSÜSS (1937–2020).

Łódź, 27.07.1978

Pan
Jerzy Lewczyński
ul. PKWN 21/9
44-100 Gliwice

Szanowny Panie!

Pragnęlibyśmy sfinalizować zakup Pana prac.

W tym celu prosimy o potwierdzenie kilku danych oraz o kilka nowych odbitek.

Sprawy dotyczą:

„Nysa 1945” (cena 3000,-) – mamy przedstawiony nam oryginał trzymetrowy na kartonie, mamy też wersję ok. chyba 120 cm, która była w Zagrzebiu¹. Urządza nas raczej ten format mniejszy ze względu na wymogi wystaw, ale nie tylko, bo oryginał z „Poszukujących” ma znaczenie historyczne². Prosimy o wypowiedź dotyczącą tego, czy mamy trzymać oba egz. w cenie 3000,- płaconej jedynie za jeden, czy też drugi – duży chce Pan mieć w domu.

„Dziwny jest ten świat” – zwrócimy

„Drzwi chcemy kupić” (1500) – kupimy

„Epitafia” (1500) – chcemy kupić i kupimy

„Nieznany” – zwrócimy

„Ukrzyżowanie” – zwrócimy

„Zagubione słowa” – zwrócimy

„Portret znaleziony na strychu” (300) – kupimy, ale prosimy o nową odbitkę, najlepiej 30×40 cm lub 50×60 cm, bez kartonu i bez napisów na wierzchu

„Negatyw znaleziony na ulicy” (450) – kupimy, jak wyżej – format 50×60 lub 30×40 cm

Zatem – dla jasności – chcemy kupić „Nysę”, „Drzwi”, „Epitafia”, „Negatyw” i „Portret”. Odeślemy Panu zdjęcia niewykorzystane oraz odbitki pierwsze tych, które Pan dla nas na nowo odbije. Prosimy o wyraźnie brzmiący rachunek aktualny. Na ceny Muzeum zgadza się oczywiście.

Dziękuję bardzo za zdjęcia od p. Jezierskiej z Katowic [nieczytelne] – były one nadane zbyt późno jak na tamtą publikację – ilustrację poezji polskiej. Ale bardzo jestem wdzięczna za dokumentację, niestety nie mam sposobu zapłacić.

Wystawa w Mediolanie wywołała entuzjastyczną recenzję w „Fotografia Italiana”, przysłaną mi z opóźnieniem, przedrukowuję ją w „Fotografii” na jesieni³. Nysa zawsze wzbudzała wielkie zainteresowanie, a tam wisiała w centrum przy wejściu.

- 1 Chodzi o wystawę fotografii polskiej w Zagrzebiu zorganizowaną przez Urszulę Czartoryską we współpracy z Galerija Grada Zagreba, Galerija Suvremene Umjetnosti jesienią 1977 r.
- 2 Mowa o pracy eksponowanej na wystawie „Fotografowie poszukujący”, która miała miejsce w warszawskiej Galerii Współczesnej w 1971 r.
- 3 Urszula Czartoryska pisała o wystawie fotografii polskiej w mediolańskiej galerii Il Diaframma przy via Brera 10, prowadzonej przez fotografa Lanfranco Colombo. Ekspozycja była prezentowana od 8 do 26 listopada 1978 r. Galeria, działająca w latach 1967–1996, była pierwszą w Europie poświęconą wyłącznie sztuce fotograficznej. Artykuł nie ukazał się w kwartalniku „Fotografia” w 1978 r.

Zrobiłam też polską wystawę na Spotkaniach Arles '78⁴ w lipcu, byłam tam. Wystawa to były działy: fotomontaże przedwojenne, Witkacy jako fotograf, Krzywobłocki⁵ – dużo nieznanych oraz grupowa, wybór, który nazwałam „Identyfikacje”. „Identyfikacje” – jako dalszy ciąg autoportretów Witkacego, rozważania na temat twarzy – „Nysa”, Beksiński, Pawłowski, Holzman, Szperl (z Kantora teatru), Pierzgalski, Różycki oraz Dłubak i Robakowski⁶. Bardzo się podobała jako spójna, logiczna, a nie wszystkiego po trochu, jak inne kraje wystawiały, powiesiłam też tekst komentarza. Poza tem zrobiłam wieczór polskich przezroczy reporterów (od Powstania oraz Sempolińskiego ruin do Biegańskiego itp., oraz Jałosiński – jako problem fotografii na łamach „Kultury”⁷), ponadto przezrocza Pierzgalskiego jako sekwencja (i dwaj ostatni byli tam obecni). Pierzgalskiemu obiecali lolak na przezrocza non-stop, ale nie dali w rezultacie. Miałam też wykład o historii, głównie najnowszej fotografii polskiej w gronie specjalistów, oraz pokazałam filmy Borowczyka, Warsztatu i Dziworskiego⁸. Nasz udział w Arles polegał też na spotkaniach z dziennikarzami (zresztą w większości dość ograniczonymi w myśleniu o fotografii), ale byli też i inteligentni ludzie, np. wykładowcy szkół plastycznych, wydziałów fotografii. Może kiedyś opowiem szczegółowo.

Pozdrawiam serdecznie
Ucz

źródło: MS

- 4** Mowa o LES RECONTRES D'ARLES (wcześniej: Rencontres internationales de la photographie d'Arles) – spotkaniach fotograficznych organizowanych corocznie, od 1970 r. w prowansalskim Arles. Założycielami festiwalu byli fotograf LUCIEN CLERGUE (1934–2014), pisarz MICHEL TOURNIER (1924–2016) oraz historyk JEAN-MAURICE ROUQUETTE (1931–2019). Podczas tej międzynarodowej imprezy, trwającej zwykle od początku lipca do końca września, odbywają się liczne wystawy, warsztaty fotograficzne, spotkania.
- 5** Mowa o ALEKSANDRZE KRZYWOBŁOCKIM (1901–1979) – wybitnym fotografie awangardowym, współzałożycielu lwowskiej grupy ARTES (1929–1935).
- 6** Urszula Czartoryska odwołała się do pracy Jerzego Lewczyńskiego „Nysa – nasze powiększenie”. Wymieniła także takich fotografów i artystów, jak Zdzisław Beksiński, Andrzej Pawłowski, Marek Holzman, Ireneusz Pierzgalski, Andrzej Różycki, Zbigniew Dłubak, Józef Robakowski.
- 7** Mowa tu o dwóch wybitnych fotoreporterach, BOGUSŁAWIE „SŁAWKU” BIEGAŃSKIM (1932–1994) – związanym m.in. z „Polską”, „itd.”, „Perspektywami”, „Na Przełaj” oraz ALEKSANDRZE JAŁOSIŃSKIM (1931–2014) – pracującym m.in. dla „Ekspresu Wieczornego”, „Polski”, „Sztandaru Młodych”, „Kultury”, „Szpilek”.
- 8** Chodzi o WALERIANA BOROWCZYKA (1923–2006) – artystę plastyka i reżysera filmów animowanych oraz fabularnych, WARSZTAT FORMY FILMOWEJ – neoawangardową grupę artystyczną działającą przy łódzkiej szkole filmowej w latach 1970–1977 oraz BOGDANA DZIWORSKIEGO (ur. 1941) – fotoreportera i reżysera filmów dokumentalnych.

Gliwice, dnia 3.08.1978 r.

Szanowna Pani!

Bardzo dziękuję za list! Wiem teraz dokładnie, jakie prace muszę dosłać. Proszę o prolongatę terminu gdzieś na 15.09. Jestem bardzo zmęczony i jadę właśnie na urlop. Zaraz po powrocie zabiorę się do roboty!

Cieszę mnie informację o naszych „występkach” za granicą. Byłem też w RFN i poznałem kilku ciekawych ludzi. Ogólnie jednak sędzę, że zainteresowanie naszą fotografią maleje ze względu na brak komplementarnych wystaw z naszej strony. W Związku sytuacja jest trudna i nie ma planu wymiany wystaw.

Osobiście liczę na galerie okręgowe, ale jeśli chodzi o Katowice, to dopiero w 1979 r. Mam nadzieję na jesienne spotkanie i dłuższą rozmowę! Lansuję w ZPAF konieczność analizy bieżącej sytuacji w fotografii światowej, co powinno odbywać się okresowo, oczywiście z udziałem Pani. Może jesienią to zrobimy!

Zaczynam nazywać te swoje różne działania „archeologią fotografii”. Dotyczy to ekspozycji „Negatywy” i podobnych. Bardzo brakuje mi rozmowy z kimś czującym zagadnienie! Z góry zapraszamy Panią na jesienną prelekcję do Katowic i Gliwic właśnie o wrażeniach z zagranicy!

Zaraz po powrocie wysyłam rachunek i zdjęcia! Przepraszam.

Łączę serdeczne ukłony
[Jerzy Lewczyński]

źródło: MS

- ▶ Portret Urszuli Czartoryskiej, Jerzego Lewczyńskiego
i Aleksandra Górskiego, archiwum Jerzego Lewczyńskiego,
kolekcja Muzeum w Gliwicach
- ▶ Portret Urszuli Czartoryskiej, 1970, archiwum Jerzego
Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach



JERZY LEWCZYŃSKI
czł. Związku Polskich Fotografów
ul. ...
Kopie

Gliwice dnia 3.10.1978 r.

86

Muzeum Sztuki w Łodzi

Przepraszając za zwłokę w realizacji zakupu w/g poprzednich ustaleń,
przesyłam dodatkowe prace: 1/"Portret znaleziony na strychu" - 300 zł
2/"Negatyw znaleziony na ulicy" - 450 zł

Akceptuję poprzednie ustalenia dotyczące zakupu i ceny:

3/"Drzwi" /są w Muzeum/	- 1500 zł
4/"Epitafia" "	-1500 zł
5/"Nysa 1945" "	- 3000 zł
razem	6750 zł

Jak już poprzednio wspominałem prace które odpowiadają celom wystawie-
niczym a nie mogą być kupione przez Muzeum mogą zostać w depozycie Muzeum
Te natomiast, które nie są potrzebne proszę mi odesłać gdyż może kiedyś
znajdą się na mojej indywidualnej wystawie.

Jeszcze jedna prośba! Należność najchętniej odebrałbym na początku 1979 r.
T.zn.przelew do ZPAF /PKO Warszawa nr.1531-2798-132 /mógłby pójść n.p.
28 lub 30.12.1978 r. Oczywiście to tylko prośba!

Jeśli potrzebny jest mój rachunek na osobnym blankiecie to proszę o wia-
domość a zaraz go prześlę.

Łączę najlepsze pozdrowienia

Drogi Pan Ursula!
Dziękuję za list i wiadomości. Muszę zbierać m
z Panem i dziećmi poromalice! Niestety nie mogli
być w tym roku w Umiejęcie. Będę miał 20-21/10.
u Wernarce. Przedtem pozwolił sobie do Panu w
dzwonić i gdyby Pan jechał tam byłoby u Wernarce
to możliwym poromalice! Chodzi mi o sprawy
polityki artyst. ZPAF i sprawy naszej reprezentacji
z prawicy. Zbliża się Wątek Zand i te sprawy chciał
naszukać po Panu myśli. Wszelki
Przepraszam za formę depiszki.

Gliwice, 3.10.1978 r.

Przepraszając za zwłokę w realizacji zakupu wg poprzednich ustaleń, przesyłam dodatkowe prace:

- 1) „Portret znaleziony na strychu” – 300 zł
- 2) „Negatyw znaleziony na ulicy” – 450 zł

Akceptuję poprzednie ustalenia dotyczące zakupu i ceny:

- 3) „Drzwi” (są w Muzeum) – 1500 zł
- 4) „Epitafia” – 1500 zł
- 5) „Nysa 1945” – 3000 zł

razem 6750 zł

Jak poprzednio wspominałem, prace, które odpowiadają celom wystawienniczym, a nie mogą być kupione przez Muzeum, mogą zostać w depozycie Muzeum. Te natomiast, które nie są potrzebne, proszę mi odesłać, gdyż może kiedyś znajdą się na mojej indywidualnej wystawie. Jeszcze jedna prośba! Należność najchętniej odebrałbym na początku 1979 r. Tzn. przelew do ZPAF (PKO Warszawa nr 1531-2798-132) mógłby pójść np. 28 lub 30.12.1978 r. Oczywiście to tylko prośba! Jeśli potrzebny jest mój rachunek na osobnym blankiecie, to proszę o wiadomość, a zaraz go prześlę.

Łączę najlepsze pozdrowienia

Droga Pani Urszulo!

Dziękuję za listy i wiadomości! Muszę zobaczyć się z Panią i dużo porozmawiać! Niestety nie mogę być w tym roku w Uniejowie¹. Będę natomiast 20–21.10 w Warszawie. Przed tym pozwolę sobie do Pani zadzwonić i gdyby Pani jak raz była w Warszawie, to moglibyśmy porozmawiać! Chodzi mi o sprawy polityki artyst. ZPAF i sprawy naszego reprezentowania za granicą. Zbliża się Walny Zjazd i te sprawy chciałbym naświetlić po Pani myśli.

Przepraszam za formę dopisku!

Rączki całuję
Lewczyński

źródło: MS

¹ Mowa o ogólnopolskich spotkaniach Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Uniejowie, podczas których środowiska fotoamatorów miały okazję debatować z krytykami i teoretykami fotografii. Spotkania miały charakter tematyczny, m.in. „Fotografika na styku innych dyscyplin sztuki” (1975), „Sztuka reportażu fotograficznego” (1981) i odbywały się do 1983 r.

Gliwice, 4.11.1979

Droga Pani Urszulo!

Na pamiątkę wspólnego pobytu w NY posyłam śmieszne zdjęcie z amerykańskiego [śniadania] Polaków.

Posyłam też ksero recenzji z naszej wystawy (nie przez dumę, lecz dla informacji)¹. Studenci z Wrocławia na czele z Kazikiem Helebrandtem² urządzają z końcem listopada w Szklarskiej Porębie 3-dniowe sympozjum poświęcone fotografii dokumentalnej. Proszę mnie o protekcję u Pani. Serdecznie za nimi proszę!

Ja tam też będę i może porozmawiamy obszernie o bieżącej naszej sytuacji, która jest ciekawa i dziwna (mam na myśli naszą fotografię).

Jestem rzecznikiem zrobienia dużej naszej wystawy polskiej fotografii po 1945 r. Nie wiem, czy Pani nie myśli też o czymś podobnym.

Łączę serdeczne ukłony, mając nadzieję na spotkanie.

Witkacego obejrzę we Wrocławiu.

Lewczyński

Posyłam też katalog mojej wystawy z Legnicy!³

źródło: MS

- ¹ Mowa najprawdopodobniej o ekspozycji „Fotografia polska 1839–1979”, prezentowanej w 1979 r. w Nowym Jorku, współorganizowanej przez ZPAF. Urszula Czartoryska była jedną z komisarek tej wystawy. W katalogu towarzyszącym polskiej odsłonie ekspozycji w Zachęcie (1980) znalazły się fragmenty recenzji z amerykańskiej prasy.
- ² Chodzi o KAZIMIERZA ALOJZEGO HELEBRANDTA (ur. 1940) – wrocławskiego fotografa, wykładowcę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu i wieloletniego kierownika galerii fotografii w Ośrodku Kultury i Sztuki we Wrocławiu.
- ³ Mowa o katalogu wystawy „Fotografie, zestawy, zbiory”, organizowanej przez Wojewódzki Klub Fotograficzny przy Wojewódzkim Domu Kultury w Legnicy i Muzeum Miedzi w Legnicy (1979).

Gliwice, dnia 7.01.1980 r.

Droga Pani Urszulo!

Wszystkiego najlepszego w Nowym (oby) Roku 1980!

Zgodnie z rozmową posyłam reprodukcje materiałów otrzymanych od P. Kuźnickiej (nazwisko panięskie Wyszomirska)¹. Bardzo proszę o ich zwrot! Jeśli potrzebne będą jakieś powiększenia, chętnie zrobię, proszę tylko dobrze oznaczyć wymiary itp. W Warszawie będę od 15 (wieczorem) do 18.01.1980 w południe. Zadzwońię do Pani, wyjeżdżając z Gliwic. Jest to spotkanie twórców z Warszawą na zaproszenie prezydenta Majewskiego². Mieszkam w hotelu Polonia albo Metropol.

W Łodzi też będę, ale nie wiem dokładnie kiedy. Też zadzwonię. Chciałbym się z Panią zobaczyć i porozmawiać o wielu sprawach dotyczących fotografii u nas. Już słyszałem określenie „getto fotograficzne”! Może to trochę za wcześnie! W każdym razie chcę znać Pani opinie o tym, co się dzieje. Planujemy w Kom. Art. spotkania otwarte dla publiczności Warszawy, np. w niedzielę w południe z krytykami i historykami fotografii. Szukamy odpowiedniego lokalu, jak np. Muzeum Narodowe. Po prostu trzeba głośno i wyraźnie mówić o fotografii. Liczymy na Pani pomoc. Chcemy zaprosić znanych ludzi, którzy ściągną liczną publiczność. Może Stefan Morawski³, może inni. Jak się spotkamy, to wyjaśnię szczegóły.

Posyłam: 2 reprodukcje 18×24; 15 szt. reprodukcji fotografii 12×18 cm i 10 szt. reprodukcji korespondencji. Przypuszczam, że może jedna lub 2 szt. gdzieś się zapodziały, ale robiąc powiększenie, mogę na to wpaść.

Nieśmiała prośba o sprawdzenie, co z moim rachunkiem za sprzedane prace do Muzeum. Teraz chętnie poprzez ZPAF mogę przyjąć należność.

Oraz prośba o katalog Witkacego z Łodzi⁴!

Łączę serdeczne ukłony!

J. Lewczyński

Reprodukcje są „robocze” i złe technicznie!

źródło: MS

- 1 Chodzi najprawdopodobniej o EUGENIĘ WYSZOMIRSKĄ-KUŹNICKĄ, modelkę serii portretów (z lat 1933–1939) Witkacego, którą artysta nazywał „asymetryczną damą”. Po wojnie mieszkała w Katowicach, gdzie prowadziła zakład fotograficzny.
- 2 Mowa najpewniej o JERZYM TADEUSZU MAJEWSKIM (1925–2019), prezydencie Warszawy w latach 1973–1982.
- 3 STEFAN MORAWSKI (1921–2004) – filozof i historyk estetyki, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Usunięty z uniwersytetu po wydarzeniach marcowych, następnie związany z Instytutem Sztuki PAN. Jego zainteresowania estetyką marksistowską, kulturą masową, a później postmodernizmem miały znaczenie dla refleksji teoretycznej także w obszarze fotografii. Urszula Czartoryska w latach 80. brała udział w seminariach prowadzonych przez Morawskiego na Uniwersytecie Łódzkim.
- 4 Chodzi zapewne o katalog „S.I. Witkiewicz. Fotografie” w opracowaniu Grzegorza Musiała, ze wstępem Urszuli Czartoryskiej. Katalog towarzyszył wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi, która była prezentowana od czerwca do września 1979 r.



"Museum Sztuki"

Wł. u. Crantorjuka

Zodź

ul. Wiszkowskiego 36

ozn. kod. poczta

fol. Jan Fleischmann

GLIWICE 21.5.90

Drogi Pan Ursula!

o niedawną rozmowę tel. zopomniem o najważniejszej sprawie!

(?) moją maimoto prosi o numer pisma "oko i ucho" które u/j 204

(2) det. "Museum Sztuki" wydało. Wobec braku wzytkiel dawnyd, pismo f. to moje b/ci zaradnicie.

czy można je zapamiętować?

Należało odwrotnie pójść pocztą!

Przepraszam z kłopot podziwieni

lewczyński

JERZY LEWCZYŃSKI
 ul. Związku Polskich Artystów Fotografików
 Leg. Nr 252
 4-100 GLIWICE - SERWYKA POCZT. 71
 l. Kozielska 57/5 - Tel. 38-36 05

Wszelkie prawa zastrzeżone

Gliwice, 21.05.1990

Droga Pani Urszulo!

W niedawnej rozmowie tel. zapomniałem o najważniejszej sprawie! Czy mogę nieśmiało prosić o numer pisma „Oko i ucho”¹, które wg Zosi Rydet Muzeum Sztuki wydało? Wobec braku wszystkich dawnych pism fot. to może być zasadnicze. Czy można go zaprenumerować? Należność odwrotnie pošlę pocztą! Przepraszam za kłopot!

Najlepsze pozdrowienia,
Lewczyński

źródło: IS PAN

1 Chodzi o pismo „Oko i ucho. Problemy sztuk wizualnych i słuchowych”, którego pierwszy – i ostatni – numer ukazał się w 1989 r. Do rady programowej pisma należeli Grzegorz Sztabiński, Urszula Czartoryska, Wiesław Karolak, Tadeusz Pawłowski, Krystyna Potocka-Suwalska i Józef Robakowski. Wydawcą periodyku było Centrum Informacji Kulturalnej w Łodzi wraz z Wydziałem Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Łodzi. Pismo – zgodnie z deklaracją redaktorów – miało być platformą refleksji o związkach między różnymi dziedzinami sztuki.

Kochany Jerzy,

Bardzo dawno się do Ciebie nie odzywałem, ale... byłem, a właściwie jeszcze jestem potwornie chory! Przez trzy miesiące leżałem, konając, na Hexenschuß. Koszmar, z którego sobie nawet nie zdajesz sprawy! Nareszcie Jaś Kotlarski¹ przysłał mi porządne leki i dzięki temu w ogóle mogę chodzić! Nie pamiętam, czy Ci o tym pisałem. Od czasu do czasu uprzytomniam sobie jakieś tego rodzaju zaległości, wpadam w panikę i pełen skrupułów piszę! To wszystko jest makabryczne, ale jest to również nasza lokalna osobliwość. W sumie – mało radości... Takie czasy.

Wreszcie oddałem moją trzecią książkę krytyczną z sensacyjnymi (jak byś to Ty powiedział) esejami. Stałem się więc autorem trylogii pt.: „Wobec”. Ta teraz nazywa się: „Wobec odbiorców fotografii” („Wobec fotografów” wyjdzie jeszcze w tym roku...). Nie umiem się tym cieszyć, ponieważ w czterdziestym roku życia osiągnąłem to, co sobie zaplanowałem zasadniczo do śmierci. Cóż ja jeszcze mogę w fotografii w Polsce osiągnąć? To bardzo bym chciał wiedzieć...

W tej chwili zatem wracam do mojej „olimpijskiej” pracy. Już wiem, że w Krakowskim Wydawnictwie Literackim wydam „Fotografię – muzeum i laboratorium wyobraźni”². To wiele lat pracy, ale wreszcie będzie to kompendium „ideologicznych” perypetii, które – mówię to tyle już lat – pisze się.

Chcę jeszcze zrobić ten mój sławetny album i to koniec. Zmieniam definitywnie zawód. W Radomiu wszystko jest dobrze. Ale wiesz... Znasz.

Nie byłem w Poznaniu³ i na zjeździe⁴. Poznań znam z katalogu, który mi uzmysłowił, czym jest Busza. Przecież to już przedsięwzięcie! W każdym razie coraz więcej ludzi zaczyna gadać ze mną jak z nestorem, starym nobliwym pierdzielem. A jest to niepokojące. Po raz pierwszy w życiu... Po raz pierwszy w życiu uzmysłowiłem sobie, że nie jestem tym młodym hucpiarzem, co kiedyś...

Nigdzie nie jeżdżę. Siedzę sobie na werandzie, pracuję, myślę, czytam.

Czy masz jakieś kontakty z Kazikiem Helebrandtem? Co u Niego? To też pogubione stworzenie.... A co u Zosi R.⁵? Czy byłeś w Gorzowie Wielkopolskim?⁶

Ja, wyobraź sobie, żeby zniechęcić ludzi do wyciągania mnie z domu, zażądałem za spicz honorarium 25 000 zł. I co? Oczywiście zgodzono się. Zatem podwyższam stawkę do 30 000 zł. Ostatecznie rozbiegając się kurwę w knajpie ogląda się za 10.000, więc musi być jakaś różnica w słuchaniu Buszy.

Wpadnę do Was, ale jeszcze nie w tej chwili. Jak trochę ponadrabiam te wszystkie zaległości chorobowe.

Pisz na Radom [...]

Ściskam Ciebie, a całuję Kazię

Jurek [Busza]

źródło: KLG

1 JAN KOTLARSKI (1938–2010) – lekarz chirurg i artysta fotograf. Członek Jeleniogórskiego Towarzystwa Fotograficznego.

2 Książka nie ukazała się.

3 Chodzi najprawdopodobniej o wystawę „Polska Fotografia Intermedialna lat 80-tych”, która odbyła się w marcu 1988 r.

4 Prawdopodobnie Jerzy Busza ma tutaj na myśli Walny Zjazd Delegatów ZPAF.

5 Chodzi oczywiście o Zofię Rydet.

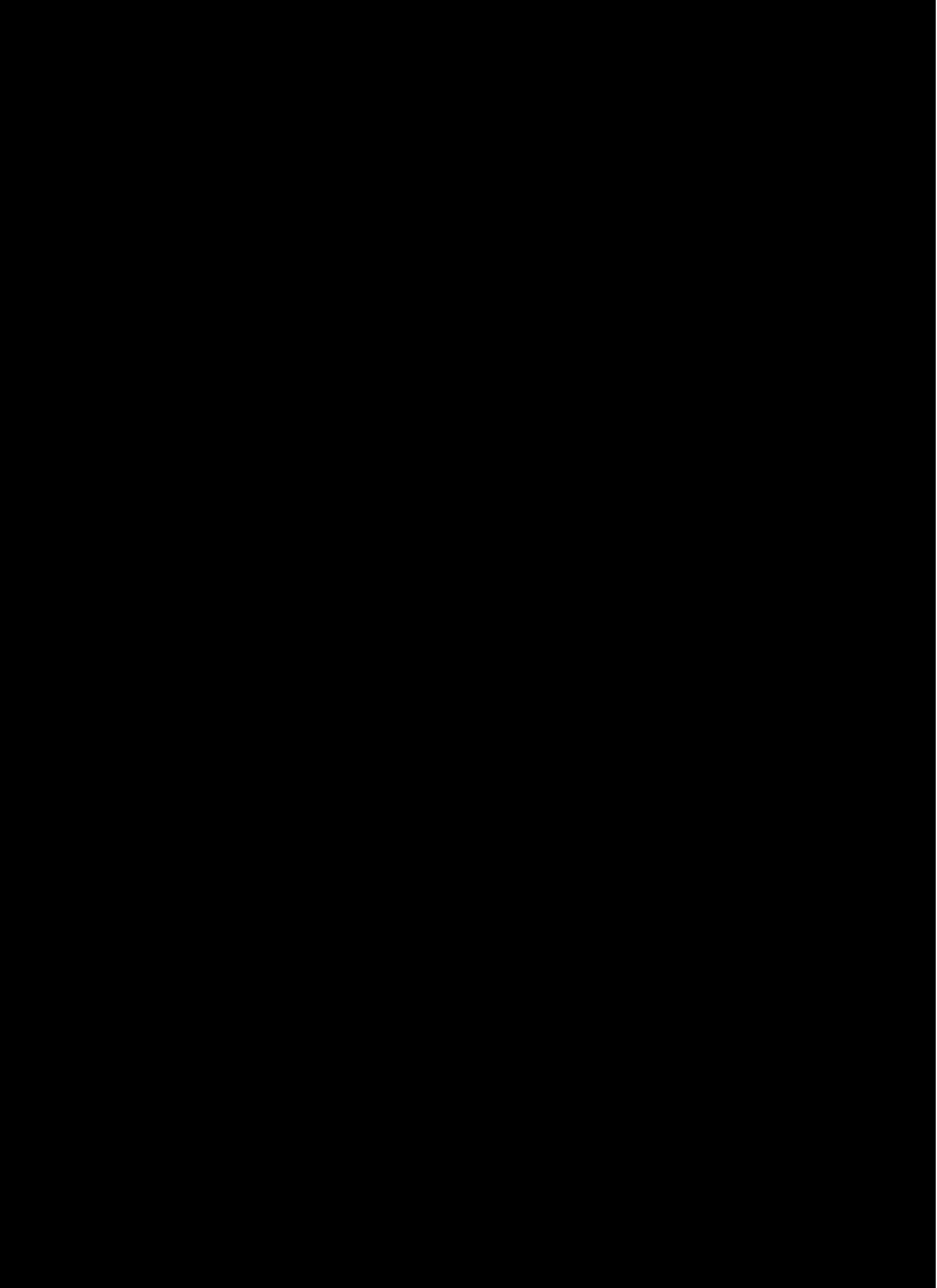
6 Jerzy Busza ma na myśli Ogólnopolską Wystawę Fotografii „Konfrontacje '88”.

Kochany Jurku!

Z wyrzutami za opóźnienie piszę do Ciebie i dziękami, że zawsze pamiętasz o mnie i piszesz. Ja też nigdy o naszej przyjaźni nie zapominam i mam świadomość, że może tylko to w życiu najważniejsze. Pamięć i radość bycia z kimś, kto Cię choć trochę zrozumie! Martwi mnie Twoja dolegliwość, a cieszy, że Janek Kotlarski potrafił Ci pomóc. To też wartość, móc komuś pomóc! A tymczasem świat szaleje i dzieją się rzeczy niewarte pamięci. Nasza obecność fotograficzna nabiera innego sensu, gdy widzi się tyle głupoty wokół! Po prostu nic nie jest już ważne, gdy życie zamienia się w świństwo i walki o byt. Ciągłe kręcenie się jak bąk wokół banałów jak filmy, papier czy robota zabiera ten czas, którego gwałtownie ubywa. Cieszę mnie jednak takie rzeczy, jak nowa zieleń czy słońce. Byliśmy teraz z Kazią w Lubelskim, gdzie znalazłem stare rodzinne zdjęcie dziadka oraz dużo wrażeń z rodzinnych stron Ojca. Byłem też na zjeździe przyjaciół, gdzie wszyscy wyglądali jak mumie! Ale do rzeczy – widzę z listów, że wiesz, co się dzieje w fotografii, i oceniasz Poznań czy Walny Zjazd dobrze, tzn. właściwie. Te krzyżujące się intencje zawsze prowadzą do nieporozumień! Twoje uwagi o konieczności ograniczenia działalności są słuszne i samo życie to reguluje! Musisz jednak pamiętać, że czasami, aby tylko być życzliwym, to trzeba też być choćby obecnym. Moje życie nabiera oznak starości, a dokucza mi bardzo wiele nieuporządkowanych spraw. Zabieram się za likwidację książek i papierów, gdyż inaczej utonę w materii. Nie mam już miejsca, a materii przybywa. Po ostatnich zabawach na Walnym Zjeździe mam niesmak ze zmarnowanego wysiłku na rzecz Związku. Nie rozumiem, jak młodzi ludzie, którzy dawniej bronili idei wolności i samorządności, dziś marzą o dyktaturze wąskiej grupy. A tymczasem na świecie fotografia wygląda coraz inaczej. Dużo refleksji mam z odwiedzin Niemców z wystawą „Fotografia – inscenizacje”. Całkiem inaczej myślą o sztuce, a ich cyrk wygląda imponująco. Nasze stałe zaczepienie wszystkiego o przeszłość też wydaje się już anachroniczne. Spotkałem Niemca, co zbiera również stare negatywy i zdjęcia! Wyobrażam sobie jednak jego technikę przechowywania i prezentacji! Należy przestawić się na nowe tory myślenia o fotografii, a tymczasem brakuje serca. Boję się, że pozostanie zamknięte się w stworzonej przez siebie przeszłości. Nie wiem też, dlaczego nabieram przekonania, że nie warto robić wcześniej ustalonych zamierzeń, jak wystawy, albumy itp. Po co i dla kogo? Jak widzisz, te moje żale to też chyba i Twoje. Bardzo chciałbym się jednak z Tobą zobaczyć. Kiedy ruszysz w świat? Te dolegliwości reumatologiczne to chyba z Czarnobyli. Kazia ma też bóle w krzyżu i nie może ruszać głową. Oj, same kłopoty!

J. [Lewczyński]

źródło: KLG



5.

LEWCZYŃSKI W DIALOGU

p. Drogich

DISKUSJA

ostaniej rękawicy abaraz. kórn. p. et.
uform. To ostaniej rękawicy od wadim
bambogda. p. m. t. c. et. m. g.
relacja wyobraźni
wizje wielopunktowe for dokumentu
drużanie bezpośrednie abstrak. tradic
nie uchwycić

p. Lipack

to maszyn. k. d. p. et.
uform. tena p. et.
widnie v oknie
shady ziem
fot. t. form. dokumentu

p. Kartynka

zgrinac s. et. Liene i k. et. 200
Mrs. Dickson - Dna. z p. et. W. et.
F. et. - r. et. et. u. et. m. et. g.
rel. = m. et. et. et.
wizje s. et. et.
funkc. p. et. = s. et. et. et.
u. et. et. m. et. et. et.
t. et. et. et.
u. et. et. et. et.
odleg. p. et. et. et. et. et.
P. et. et. et. et. et.
W. et. et. et.

Hambur

zgrinac m
shady

nas. i filmu, postich
Cesta Milton
koncept. interp. fot.
Marcel Duchin
atm. poligony z wt. zdysien
S. W. et. et.
N. et. et. et. et. et.

Lochowie - u. et. et. et. et.

predm. et.
J. et. et. et.
p. et. et. et. et. et. et.
g. et. et. et. et. et.
D. et. et. et.

W. et. et. et.
Steban - o s. et. et. et. et. et.
N. et. et. et. et. et. et.
fot. m. et. et. et. et. et. et.



▲ Notatki Jerzego Lewczyńskiego z wystąpień wygłaszanych z okazji wystawy „Fotografowie poszukujący”, archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Dlaczego uważam udział Jerzego Lewczyńskiego w wystawie „Poszukujących”¹ za prawdziwą rewelację?

Dlatego, że Lewczyński postawił kwestię stosunku fotografii do rzeczywistości na diametralnie różnej od tamtych wszystkich płaszczyźnie intelektualnej. On jeden udowodnił, że być „fotografem” to funkcja ani nie pomocnicza, ani przestarzała. Zdruzgotał tu za jednym zamachem wszystkie usiłowania „udziwnienia” fotografii przez kilkunastu autorów, tu niewyliczonych, udowadniając im zarazem albo idącą za modą galanterię, albo kokieterię ekspresjonistyczną. Jednocześnie Lewczyński, bez kompleksów, stanął jako równorzędny adwersarz tych uczestników wystawy, którzy patrzą na świat jak Dłubak², przez okulary celowo zmniejszające pole widzenia. Udziela też widzowi wytchnienia po próbach zbyt przeładowanych nadmiarem pomysłowości.

Pamiętamy Lewczyńskiego „składanki” z kilku zdjęć cudzych i własnych, z bażgrołami dziecięcymi, starymi sztychami, zdjęciami komunijnymi itp. Dziś posłużył się on też zdjęciem cudzym, ale jednym, integralnym: zdjęciem ludzi gramolących się tłumnie z bezkształtnymi tobołami do przeładowanego pociągu w pamiętnym roku 1945. Niektóre z tych twarzy są umieszczone dodatkowo na powiększeniach powyżej lub poniżej całości. Jest w interpretacji Lewczyńskiego powiew tamtych lat i uwaga skoncentrowana na poszczególnych ludziach, jest pytanie o ich dalsze losy w ciągu następnych dwudziestu paru lat.

Ale jest tu też uderzająco współczesna koncepcja fotografii, świadoma jakby „na drugim planie” przemian plastyki i literatury. Literatury fikcyjnej i nieozdobnej, takiej, jaką reprezentuje np. „Pamiętnik z powstania warszawskiego” Mirona Białoszewskiego, szczegółowy i wyrazisty zapis każdej minuty strachu i zapobiegliwych starań o przeżycie. Co do stosunku Lewczyńskiego do plastyki – to znać w nim równoległość do tych doświadczeń – choćby takich jak Warhola i Jacqueta – które w autentyku, jego wycinku i zbliżeniu, w jego powieleniu, a przede wszystkim trafnym wyborze widzą całą godność kreacji. Przecież twórca mec-artu, Alain Jacquet, który wystawiał zresztą w Polsce, też w zdjęciu fotograficznym, w wybranych zeń detalach („Śniadanie na trawie”), widzi ślad rzeczywistości, która „zapisuje się sama”. Świadom tych dokonań na terenie plastyki, Lewczyński pozostaje na swym miejscu, na miejscu mądrego fotografa. Już nawet trudno byłoby go dziś nazwać scenarzystą, co narzucało się, gdy wykonywał swoje składanki z różnych obrazków, wzajemnie obcych. Nie jest scenarzystą, bo dokonał swej „kreacji” jakby jednym tylko, prostym działaniem.

1 Chodzi o wystawę „Fotografowie poszukujący”, która miała miejsce w 1971 r. w Galerii Współczesnej w Warszawie.

2 Mowa o ZBIGNIEWIE DŁUBAKU (1921–2005) – fotografie, malarzu i teoretyku sztuki, jednym z prekursorów polskiego konceptualizmu. Dłubak był wieloletnim redaktorem naczelnym miesięcznika „Fotografia”, członkiem warszawskiej Grupy 55 oraz założycielem galerii Permafo we Wrocławiu.

Pozycja, jaką zajmuje polska fotografia w kulturze lat powojennych, jest wynikiem osiągnięć artystycznych jej twórców. Osiągnięcia te są wynikiem nowych odmiennych od tradycyjnych poglądów na istotę roli fotografii w sztuce i społeczeństwie. Poglądy te polaryzowały się przez cały okres powojenny drogą demonstracji artystycznych i żmudnym procesem samoedukacji.

Fotografia stała się zjawiskiem społecznym w Polsce i dziś można już mówić o jej wielkim wpływie na rozwój naszej kultury i sztuki. Obecny rozwój fotografii nabiera cech postępu geometrycznego. Elastyczna przydatność fotografii dla wszystkich dziedzin życia stwarza problemy nieprzewidywane uprzednio. Ilość osób tworzących dzisiejszą fotografię rośnie gwałtownie. Prawdopodobnie ta cecha powszechności powoduje częste niezauważenie jej specyfiki. Polskie piśmiennictwo fotograficzne lat powojennych z uporem godnym lepszej sprawy prezentowało przeważnie pozycje dotyczące strony technicznej fotografii. Jest to spuścizna lat przedwojennych, kiedy amator fotografii był dla kapitalistycznego producenta przede wszystkim konsumentem. Bogata sfera możliwości technicznych miała dostarczać satysfakcji potrzebnej do wykonywania coraz większej ilości fotografii.

W tej sytuacji poszukiwanie książek z dziedziny estetyki i filozofii fotografii przypominało szukanie ziarnka piasku w korcu maku.

Jednym z pierwszych źródeł omawiającym poszukiwane zagadnienia był jedyny polski miesięcznik „Fotografia”, który zaczął wychodzić w 1953 r.

Tu po raz pierwszy spotykamy artykuł autora „Fotograficznych penetracji”. Oceniając dziś po upływie 20 lat wpływ poglądów A. Ligockiego na rozwój polskiej fotografii, trzeba podkreślić obiektywnie ich zasadniczość, szczególnie w pierwszym okresie. Do dziś podkreśla się często zjadliwość ocen A. Ligockiego w odniesieniu do estetyki J. Bułhaka. Były to jedne z pierwszych wywarzonych dębowych odrzwi naszej krytyki fotograficznej. Łomot został zagłuszony rześzystymi oklaskami zachwytów nad pierwszą wystawą opartą o zdjęcia reportażowe pt. „Rodzina ludzka” Edwarda Steichena¹. Wystawą, którą za cel stawiał właśnie A. Ligocki. Ta rola realizmu w fotografii towarzyszy właściwie do dziś wszystkim wypowiedziom Autora „Fotograficznych penetracji”.

¹ Chodzi o amerykańską wystawę „The Family of Man” (1955) – w Polsce prezentowaną jako „Rodzina człowieka” na przełomie 1959 i 1960 r. Twórcą ekspozycji był Edward Steichen, fotograf i wieloletni kurator zbiorów fotograficznych w nowojorskim Museum of Modern Art. Projekt wystawy stanowił trwały punkt odniesienia dla rozważań Ligockiego o fotografii.



- ◀ Portret Alfreda Ligockiego wykonany podczas wystąpienia wygłoszonego z okazji wystawy „Fotografowie poszukujący”, archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach
- ▼ Fotografia przedstawiająca Alfreda Ligockiego (drugi od lewej), Zofię Rydet (trzecia od lewej), 1984, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet



Rozwój fotografii artystycznej zmusza twórców do coraz częstszego pogłębiania wiadomości z dziedziny historii, estetyki i filozofii fotografii. Nie sposób dziś świadomie tworzyć bez znajomości procesów kształtujących sztukę fotograficzną w przeszłości. Wiele zjawisk artystycznych demonstrowanych na zachodzie jako pierwsze i odkrywcze miało swoje prapoczątki właśnie w rodzimej fotografii artystycznej. Sytuacja ta wymaga jak najpilniej przedstawienia książkowego całości naszych materiałów publicystycznych. W tym aspekcie „Fotograficzne penetracje” stanowią pozycję ze wszech miar słuszną i celową. Zbiór większości artykułów już publikowanych w formie książki będzie trwałym wkładem w naszą kulturę fotograficzną. Artykuły te były kiedyś powodem licznych zachwyty i polemik, a także oburzeń.

Przechodząc do szczegółowego omówienia „Fotograficznych penetracji”, pragnę podkreślić znaczenie wstępu, który w zasadzie jest swoistą spowiedzią Autora. Możliwość zmiany poglądów w wyniku przemyśleń świadczy o szczerych intencjach i jednocześnie Jego samokrytycyzmie tak rzadko dziś spotykanym w publicystyce. Ta samokrytyka jednak nie burzy zasadniczej wiary Autora w znaczenie realizmu w fotografii. Poglądy na istotę fotografii artystycznej A. Ligockiego trzeba oceniać w aspekcie ich przydatności społecznej. Na pewno fotografia oparta o rzeczywistość realnie istniejącą stanowi jeden z elementów poszerzania wiedzy o świecie i przyczynia się do rozwoju kultury opartej na materialistycznym światopoglądzie. Uproszczeniem byłoby ocenianie poglądów Autora do przyznawania jedynie realizmowi priorytetu w fotografii.

Pojęcie realizmu reprezentowane we wstępie do „Fotograficznych penetracji” to cała złożoność problemów współczesnej sztuki i zależność od wielu aktualnie dziejących się zjawisk. Odnoszę wrażenie, że A. Ligockiemu chodzi o taką fotografię, która unika manowców udziwnień, a jednocześnie jest manifestacją artystycznych poglądów opartych na przekazie treści. Pojęcie „sztuki zaangażowanej” w pewnym sensie (mimo dewaluacji pojęcia) stanowi zbliżenie tych celów, które Autor uważa za prawdziwie wartościowe. Odnoszę wrażenie, że przemyślenia Autora, a w szczególności wprowadzenie nowych pojęć, jak np. „cięcie przez czas”², które w swoim czasie wywoływały liczne polemiki, teraz znajdzie swoje książkowe potwierdzenie. Polaryzacja poglądów Autora książki od lat 50. aż po dzień dzisiejszy przypomina drogę rozwojową znakomitych twórców fotografii polskiej. Prawdopodobnie takie jest prawo postępu w sztuce, że błędy są wybaczone, jeśli po nich następują znaczące osiągnięcia. Pragnę podkreślić wartości historyczne ocen A. Ligockiego dotyczące poszczególnych kierunków naszej fotografii powojennej. Szczególnie sugestywnie odcina się okres realizmu socjalistycznego od okresu „nowoczesnego operowania płamą i formą w fotografii”. Ten okres „grafizowania” fotografii do dziś ma jeszcze swoich epigonów. W sumie był to jednak początek wyjścia z impasu. Odnoszę wrażenie, że droga rozwojowa polskiej fotografii była mimo wszystko podobna w pewnych okresach do ogólnoswiatowych tendencji artystycznych w fotografii.

Największym grzechem była powszechność estetyzacji obrazu fotograficznego. Do przełamania tych tendencji w polskiej fotografii poglądy A. Ligockiego przyczyniły się bezsprzecznie. Podkreślana przez Autora we wstępie powszechność przekonania w latach 50., iż fotografia jest gałęzią plastyki, stała się z czasem czerwoną płachtą

2 „Cięcie przez czas” było prawdopodobnie nawiązaniem do „decydującego momentu”, kategorii wykorzystywanej do opisu fotografii reportażowej, wywiedzionej z refleksji francuskiego fotografa Henriego Cartiera-Bressona.

z corridy dla wszystkich koncepcji artystycznych podkreślających specyfikę fotografii, a w szczególności „prymat warstwy semantycznej desygnatów fotografii”.

Podobnie słusznie wydziela Autor okres rozwoju polskiej fotografii po wystawie „Rodzina ludzka” E. Steichena w Warszawie, z tym zastrzeżeniem, że nie był to jedyny wpływ na kierunki rozwoju. Nie opracowano dokładnie przyczyn zmian w naszej sztuce ówczesnych lat. Działy tu wektory o różnych kierunkach i co najciekawsze, wiele wtedy powstałych u nas rozwiązań stanowiło odkrycia artystyczne o światowym znaczeniu. Nie pamięta się o tym obecnie prawie zupełnie (np. prace grupy „Zamek” z Lublina³, elementy autobiograficzne na I Wystawie Fotografii Subiektywnej w Krakowie⁴ i inne).

Ten płodny okres pobudził wielu drzemających rycerzy naszej sztuki. Właśnie wtedy zaczęły się dzisiejsze sukcesy. Słusznie nie zapomina autor o kruchej kładce przerzuconej do lat przedwojennych. Mam tu na myśli twórczość grupy „A.R.”⁵ i wystawę „wariatów” z 1948 roku z demonstrowanymi tam procesami Z. Dłubaka i F. Obrąpalskiej⁶. Ten błahy na pozór fakt z biegiem lat zaczyna wyrastać na manifestację do dziś odbijającą się w dyskusjach o roli i znaczeniu fotografii we współczesnej sztuce. Pragnę też podkreślić prawdomówność Autora w mijającym się czasowo ukazaniu się książki K. Pawka „Totale Photographie”⁷ i „Fotografia i sztuka” A. Ligockiego. Tak się złożyło, że sam byłem tego świadkiem.

Rozważania Autora dotyczące „Problemu reprodukcji” (str. 13) nie wydają mi się przekonujące. Szczególnie nie mogę określić, jaki charakter ma „niedosyt” wynikający z oglądania reprodukcji. Podejrzewam najgorsze rzeczy, że zwykłym snobizmem włącznie. Przekonywająco natomiast brzmi potraktowanie przez Autora (str. 14) odbioru fotografii jako „literatury iluzjonistycznych obrazów”. Taki odbiór

- 3 GRUPA ZAMEK – grupa artystyczna działająca w Lublinie w latach 1957–1960. Wyłoniła się jako Koło Młodych Plastyków ZPAP złożone przede wszystkim ze studentów historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, którzy spotykali się w Domu Kultury na Zamku Lubelskim. Do grona założycieli należeli Jerzy Ludwiński, Włodzimierz Borowski, Tytus Dzieduszycki-Sas, Jan Ziemiński. Młodzi artyści zainteresowani byli najnowszymi tendencjami w sztuce, zwłaszcza informelem oraz surrealizmem. Z kręgiem artystów związani byli także krytycy – prócz Ludwińskiego także Urszula Czartoryska, Hanna Ptaszkowska, Wiesław Borowski czy Mariusz Tchorek. W kręgu zamkowiczów obracał się także fotograf Tadeusz Rolke. Grupa wydawała redagowane przez Ludwińskiego pismo „Struktury”, dodatek do lubelskiego periodyku literackiego „Kamena”. Grono związanych z grupą Zamek krytyków założyło później Galerię Foksal.
- 4 Mowa o wystawie „Fotografii subiektywnej”, zorganizowanej przez Zbigniewa Dłubaka i Zbigniewa Łagockiego w 1968 r. w Krakowie.
- 5 GRUPA A.R. – „artyści rewolucyjni”, polskie ugrupowanie awangardowe założone w 1929 r. przez Henryka Stażewskiego, Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro. Program grupy obejmował integrację poezji, plastyki i architektury oraz ideę społecznego oddziaływania sztuki. Inicjatywą artystów z kręgu a.r. było utworzenie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi.
- 6 Mowa o wystawie „Nowoczesna fotografika polska” prezentowanej w Warszawie jesienią 1948 r., w której wzięli udział m.in. Jan Bułhak, Zbigniew Dłubak, Edward Hartwig, Fortunata Obrąpalska, Leonard Sempoliński. Recenzję wystawy na łamach „Świata Fotografii” zamieścił Jan Sunderland („Wystawa nowoczesnej fotografiki polskiej w Klubie Młodych Artystów i Naukowców”, 1949, nr 11). Ekspozycję określono mianem „wystawy wariatów” lub „wystawy dziesięciu Picassów fotografiki polskiej”. Kilkoro fotografów eksponujących tam swoje prace uczestniczyło później w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie.
- 7 Książka Karla Pawka, austriacko-niemieckiego dziennikarza i teoretyka fotografii, ukazała się w 1960 r. Ligocki często odwoływał się do myśli Pawka w swoich późniejszych rozważaniach, choć sam wskazywał, że jego idee kształtowały się równolegle.

wielkich wystaw reportażowych jak K. Pawka „Kim jest człowiek”⁸ rzeczywiście upodabnia fotografię do literatury faktów. Przyczyny antagonizmów między Autorem a generacją „postbuthakowską” czy też zwolennikami fotografii „subiektywnej” wydają mi się znacznie głębsze niż zarzut trwałego przez Autora apoteozowania reportażu. Nie czuję się upoważnionym do wyjaśnienia tych przyczyn, stwierdzę tylko, że ogólnie wynikają one z formy, w której Autor te poglądy podaje. Wymaga to od odbiorcy pewnego wysiłku. Przyczyną jest też brak entuzjazmu Autora dla zjawisk z pogranicza plastyki i fotografii oraz niejasność podawanych prognoz rozwojowych sztuki fotograficznej. Nie bez wpływu były też poglądy Autora na jałowość osiągnięć takich kierunków jak konceptualizm, pop-art itp. Prawdopodobnie jest rzeczą niemożliwą wytyczenie rozwoju sztuki fotograficznej w oparciu o wartości semantyczne. Myślimy kategoriami okresu, w którym działamy, tworzone dzieła sztuki sprawdzają się dopiero w przyszłości. To dążenie do jednoznaczności rozwiązań artystycznych w fotografii, ich czytelność, społeczna przydatność, wartość dzieła mają prawdopodobnie asymptotyczny charakter i nie będą mogły nigdy być spełnione. Fotografia sprawdza się przeważnie jako medium i przekaz treści ogólnokulturowych i być może to stanowi jej specyfikę. Służebność fotografii, jej przydatność do przenoszenia odautorskich wypowiedzi stanowią cechy podobne do języka i pisma. Stąd zanik walorów środka przekazu na rzecz samego przekazu. Dzisiejsza sztuka tak chętnie podkreśla znaczenie twórcy przy jednoczesnym zaniku samego dzieła.

Nie wiem, czy słusznie Autor uważa, że rozwój „fotografii odkrywczej rozbijającej stereotypy” zależny jest od fotografii typu „Life”. Przecież obecna pozycja polskiej fotografii opiera się jednak na eksperymentach z pogranicza plastyki i fotografii. Może te są bardziej efektowne, zdają się jednak potwierdzać wspólność rozwiązań z tendencjami sztuki światowej. Trzeba jednak podkreślić szereg interesujących informacji podanych przez Autora, jeśli chodzi o prognozy rozwojowe. Szczególnie omówienie prac B. Beilera i E. Morina⁹ wskazuje na szeroki obszar poruszonych przez Autora problemów. Niezależnie od wytyczonego kierunku „czystej fotografii” Autor dopuszcza możliwość odkryć w innych dziedzinach fotografii artystycznej. Często stawiany A. Ligockiemu zarzut nieuznawania innych kierunków artystycznych w fotografii z wyjątkiem fotografii typu „Life” musi ulec zniwelowaniu poprzez cytaty na końcu wstępu – „wiem, że nic nie wiem”, wypowiedziany przez Sokratesa. Najważniejszym motywem popierającym wydanie książki są jej wartości historyczne. Nie może istnieć współczesna twórczość fotograficzna bez świadomości jej historycznego rozwoju. Rozwoju tego świadkiem i uczestnikiem był właśnie A. Ligocki.

- 8** Wystawa Pawka „Was ist der Mensch?” z 1964 r. była pierwszą z organizowanych przez niego tzw. światowych wystaw fotografii. W Polsce zaprezentowano ją jako „Kim jest człowiek?” na przełomie 1967 i 1968 r. Ujmowano ją zwykle w konfrontacji z „The Family of Man” Steichena, wskazując na odmienną wizję fotografii, ale także człowieczeństwa, kryjącą się za oboma projektami. W przypadku wystawy Pawka była to perspektywa krytyczna, a zarazem publicystycznie użyteczna, Steichena – afirmatywna, o symbolicznej wymowie. Obie ekspozycje, wyrosłe z doświadczeń II wojny światowej, były głęboko uwikłane w światopogląd i biografie ich autorów.
- 9** Chodzi o BERTHOLDA BEILERA (1915–1975), profesora estetyki marksistowskiej na Uniwersytecie w Lipsku, autora książek „Die Gewalt des Augenblicks. Gedanken zur Ästhetik der Fotografie” (1967), „Danken über Fotografie” (1977). Drugim z wymienionych autorów jest francuski filozof EDGAR MORIN (ur. 1921), autor pracy „Le Cinéma ou l’homme imaginaire” (1956), której znaczna część poświęcona była fotografii. Książka została przetłumaczona na język polski i wydana jako „Kino i wyobraźnia” (1975).

Przechodząc do omówienia części złożonej głównie z materiałów publikowanych w miesięczniku „Fotografia”, pragnę podkreślić ich znaczenie historyczne. Stanowią same w sobie znakomity dokument naszej fotografii i dopiero zebrane razem mają realną wartość polemiczną.

Począwszy od rozdziału „O znakach fotograficznych”, Autor wkracza na teren ostatnich osiągnięć naszej sztuki fotograficznej. Czyni to moim zdaniem udanie, głównie ze względu na przybliżenie polskiemu czytelnikowi najbardziej ciekawych koncepcji sztuki lat ostatnich. Poglądy Umberto Eco są wystarczająco ważne, a ich synteza na przykładzie fotografii użyta trafnie.

Proponuję inne ułożenie kolejności ostatnich rozdziałów. W szczególności rozdział „O znakach fotograficznych” umieścić obok rozdziału „W poszukiwaniu gramatyki języka fotograficznego” i rozdziału „Nieznane perspektywy fotografii”. Te trzy rozdziały stanowią właściwie syntezę poglądów Autora na problemy fotografii artystycznej lat 1970–1975.

Rozdział „Problemy fotografii sportowej” omawia wystawę z 1972 r. Autor nie zwrócił uwagi, że tematy sportowe stanowią pewien probierz zaangażowania społecznego. Bardzo często wystawy o tematyce sportowej były oceniane za sam temat bardzo pozytywnie. Sport stanowi w fotografii pewną barierę nie do pokonania poprzez tradycyjne potraktowanie. Wszystkie próby odkrywcze kończyły się zawsze na bardziej lub mniej graficznych lub reportażowych rozwiązaniach. Omawiane przez Autora fotografie pozwalają dostrzec całą trudność problemu.

Rozdział „Kolorowa fotografia a fotograficzna twórczość rzemieślnicza” to rzadko u nas poruszane problemy fotografii rzemieślniczej. Wydaje mi się, że problemy fotografii kolorowej omówione zostały szczegółowo, a problemy fotografii rzemieślniczej zbyt pobieżnie.

Rozdział „Człowiek i fotografia” podaje bardzo sugestywnie wzajemność relacji. Przybliżenie poglądów McLuhana wydaje się bardzo cenne.

Rozdział „Interesujące próby” mógłby się nazywać „Fotografia i scenografia”. Omawiając szczegółowo wystawy Poznańskiego Tow. Fotograficznego, unaocznia, jaki był wpływ wystaw „Fotografów poszukujących” na rzesze amatorów. W ocenie należałoby podkreślić pewną specyfikę uprawianej w Poznaniu fotografii, wynikającą z kontaktu z fotografią reklamową i użytkową oglądaną na Międzynarodowych Targach Poznańskich. Znakomitość technicznych opracowań ma zapewne tu swoją przyczynę.

W rozdziale „O trudnej drodze do raj” Autor znajduje przykłady dla swojego widzenia fotografii artystycznej. Jest to bardzo ważny przykładowo rozdział. Możemy prześledzić cały „Pawkowski problem” w fotografii, łącznie z jego mistycznymi odgałęzieniami. Odnoszę wrażenie, że bez przybliżania tekstów K. Pawka polskiemu czytelnikowi problemy „czystej fotografii” i reportażu typu „Life” nie będą w pełni zrozumiane.

Rozdział „W poszukiwaniu gramatyki języka fotograficznego” zawiera treści najbardziej polemiczne. Wychodząc od analizy fotografii typu „Life”, Autor przechodzi do najbardziej kontrowersyjnych działań uprawianych przez naszych konceptualistów. Polemika z twórczością A. i N. Lachowiczów¹⁰ dostarczy satysfakcji niejednemu przeciwnikowi tego kierunku. Charakter wypowiedzi Autora przyczyni się zapewne do poczytności książki. Psują czytelność przemyśleń trudne obcojęzyczne terminy, jak też liczne cytaty. W sumie jest to moim zdaniem najciekawszy rozdział.

10 ANDRZEJ LACHOWICZ (1939–2015) i NATALIA LACH-LACHOWICZ (1937–2022) – artyści w latach 70. związani z wrocławską grupą i galerią Permafo, czołowi reprezentanci polskiego fotomedializmu.



▲ Fotografia przedstawiająca Alfreda Ligockiego (drugi od lewej), Zofię Rydet (trzecia od lewej) i Jerzego Lewczyńskiego (czwarty od lewej), 1984, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet

W rozdziale „Nieznane perspektywy fotografii” Autor streszcza koncepcje Edgara Morina. Wynika z nich często odbieranie fotografii jako zjawiska mistycznego. Jest to niepopularne w dobie zaprzęgnięcia nauki w służbę sztuki, ale na pewno stanowi interesującą informację. Nie odbieram tego jako ostateczną prognozę. Wydaje mi się, że Autor mógł rozszerzyć rozdział o poglądy na rolę fotografa we współczesnym świecie.

Na zakończenie pragnę zwrócić uwagę, że poglądy A. Ligockiego stanowią w chwili obecnej dobry równoważnik tendencji prowadzących fotografię w stronę teorii sztuki i nauki. Trzeba zdawać sobie sprawę, że poglądy te stanowią być może ostatnie bastiony „czystej fotografii” i przyczynią się dziś lub jutro do ponownego odkrycia fotografii.

Książka „Fotograficzne penetracje” stanowić będzie cenną pozycję pozwalającą czytelnikowi na zorientowanie się w bogactwie zjawiska zwanego fotografią.

Uwagi szczegółowe

1. Książka musi posiadać duży zbiór przykładów fotografii, o których pisze się w tekście, z ich odnośnikami w treści.
2. Konieczne jest podanie w pełnej nazwie źródeł cytatów i materiałów.
3. Cytaty winny być jednoznacznie oznaczone (nawias, cudzysłów).
4. Str. 4: Sformułowanie „miała najmniej szczęścia do nauki” proponuję zmienić stylistycznie.
5. Str. 4, wiersz 6. od dołu: „określano” proponuję zamienić na „określałem”.
6. Str. 7, wiersz 13. od dołu: zamiast „objechał” proponuję „skrytykował” lub „miał pretensję”.
7. Str. 8, wiersz 11. od góry: powinno chyba być „obrazy”, a nie „tezy”. Dlaczego „brązów”?
8. Str. 9: w okresie, o którym mowa, nie było na dachach anten telewizyjnych.
9. Str. 9, wiersz 12. od dołu: nie „Wyszomirska”, a Fortunata Obrąpalska. Chodzi prawdopodobnie o układanie się roztworów cieczy w fantastyczne wzory.
10. Str. 11, wiersz 7. od dołu – (w 1957 r.).
11. Str. 17: proponuję nie używać określenia „spod znaku ZPAF”, gdyż uwaga może dotyczyć wszystkich fotografujących i była typowa dla tendencji światowych.
12. Str. 17, wiersz 9. od dołu: proponuję opuścić słowo „fatalnie”. Znaczenie twórczości J. Bułhaka można rozpatrywać pod wieloma aspektami. Awangardowy charakter miała ta twórczość w propagowaniu narodowych tendencji w sztuce poprzez poznanie krajobrazu, pomników i zabytków. To wszystko trzeba było po latach niewoli na nowo odkrywać.
13. Str. 19, wiersz 13. od góry: zamiast „przejawia” powinno być „pojawiają”.
14. Str. 25, wiersz 18. od góry: proponuję zamiast określenia „fotografia life” określenie fotografia typu „Life” lub fotografia reportażowa.
15. Str. 206: Autor kilkakrotnie powtarza określenia np. „puszka Pandory” czy te mityczne „Parki”. Podobnie na str. 237 ponownie omawia wystawę „Konsultacje” w Gorzowie. Jest to moim zdaniem dopuszczalne w artykułach cytowanych w całości, w rozdziałach dotychczas niepublikowanych powinno być chyba zmienione.
16. Str. 273: Nr „Fotografia” 7 i 11/1958.
18. W rozdziale o fotografii sportowej Autor omawia wystawę z 1972 r., natomiast na końcu rozdziału widnieje rok 1971.

JERZY LEWCZYŃSKI – ZPAP – GLIWICE

JERZY BUSZA – KRYTYK – WARSZAWA

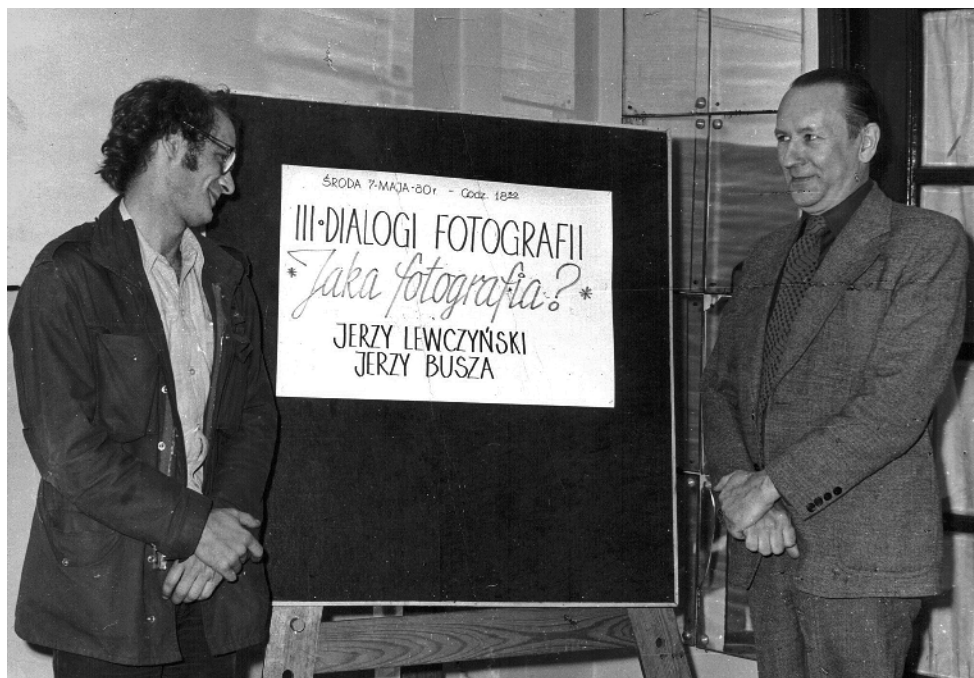
JERZY LEWCZYŃSKI, ówczesny przewodniczący Komisji Artystycznej ZPAF, ma szczególne miejsce w fotografii polskiej, ponieważ od wielu lat ze starych negatywów własnych lub znalezionych na strychach i w śmietnikach wydobywa nowe wartości historyczne, magiczne i obyczajowe. Ten dialog poświęcony był wyłącznie fotografii. Od tego dialogu przyjął się zwyczaj jednorazowej prezentacji autorskiej.

JERZY LEWCZYŃSKI: Nasz dialog proponujemy podzielić na dwie części. W pierwszym bloku omówimy sprawy, które składają się na pytanie znajdujące się na afiszu: jaka fotografia. To znaczy będą to nasze poglądy na pewne postawy w fotografii, w sztuce, na pewne propozycje, które wychodzą w kierunku nowej fotografii, na ocenę pewnych zjawisk itd. W drugim bloku spraw proponuję dyskusję na temat sytuacji w Związku Fotografików itp. Jest to blok bardzo ważny. Według mnie istota fotografii w czasach dzisiejszych mieści się między dwoma pytaniami. Pierwszym pytaniem było – jeszcze w latach pięćdziesiątych – czy fotografia jest sztuką, a dziś mamy pytanie drugie: czym jest fotografia.

JERZY BUSZA: Według mnie fotografia wyrosła jak gdyby z dwóch nurtów, z jednego, który nazwijmy sobie górnolotnie artystycznym, i z drugiego, który nazwijmy mniej górnolotnie, ale również w sensie społecznym chwalebnie, z nurtem rzemieślniczym. Nurt artystyczny podzielił się na dwie części: na fotografię jako medium sztuki i na fotografię pełniącą funkcję pamiątki, rejestracji wspomnień.

J.L.: Nie ulega żadnej wątpliwości, że konieczność stałego wyboru między tym medium, które określa sytuację w fotografii jako sztukę, a tym medium, które przekazuje wszystkie wartości fotograficzne, pamiątki itd., jest rzeczą bardzo trudną. A fotograf, artysta musi stale wybierać... Jednakże praktyka nakazuje mieszanie tych dwóch tendencji.

J.B.: Dla lepszego zrozumienia stanowiska Jerzego Lewczyńskiego słuszne będzie przypomnienie refleksji historycznej. Fotografia była zwyczajnie fotografią. W pewnym momencie znalazł się artysta, który pomyślał sobie, że dla konkretyzacji idei, które go nurtują, dla spraw, które tworzą czy budują jego wyobraźnię artystyczną, nieodzownym tworzywem jest tworzywo fotograficzne. Przy tym on wcale nie myślał o robieniu zdjęć. Wydawało mu się, że nie ma innego drugiego tworzywa, które by potrafiło w sposób równie dosłowny zacytować w dziele plastycznym rzeczywistość taką, jaka ona jest w zasięgu naszego wzroku. I wtedy posłużył się fotografią. A obok niego żyli w pełnej



- ▲▲ Portret Jerzego Buszy i Jerzego Lewczyńskiego, Szczecin, 1980, kolekcja Łukasza Rogowskiego
- ▲ Marek Czarnecki, fotografia przedstawiająca Jerzego Lewczyńskiego i Jerzego Buszę na wernisażu rocznicowej wystawy grupy ZERO-61, Toruń, 1986, własność autora

koegzystencji w sensie społeczno-kulturowym również inni ludzie, którzy posługiwali się fotografią jak gdyby z tymi samymi rezultatami, jako że technologia jest wspólna, medium jest wspólne. W pewnym momencie te dwa nurty przecięły się. Na domiar wszystkiego w kulturze światowej nastąpiło zjawisko destrukcji zapoczątkowane przez malarzy, którzy przestali malować pędzlem, wylewając farby, jeździli na płótnie rowerem, tarzali się itp., jak np. Pollock¹ w latach pięćdziesiątych...

J.L.: Wiemy, że w sztuce następuje niszczenie przedmiotu, niszczenie dzieła materialnego, przedmiotu sztuki. Fotografia w tych swoich ekstremalnych regionach również zaczyna niszczyć sama siebie.

J.B.: Jest to bardzo dobry przeskok myślowy od Pollocka do tego, co się stało w latach siedemdziesiątych, może trochę wcześniej, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy w sztuce znika pojęcie przedmiotu dzieła materialnego. Zostaje pewien zapis. Ale temu procesowi oczywiście, tak jak twierdzisz, towarzyszy pewnego rodzaju dokumentacja. I tu nagle jak gdyby w sferze sztuki, w sferze idei sztuki artyści rzeczywiście posługują się fotografią, ale nie dla samej fotografii. Po prostu nie ma lepszego medium, nie ma lepszego tworzywa dla oddania procesu destrukcji przedmiotu sztuki. Znika obraz, znika przedmiot artystyczny, muzeum jest jak gdyby puste w sensie fizycznym. Proporcjonalnie do znikania przedmiotów fizycznych zaczyna powstawać coś, co teoria sztuki nazwała muzeum wyobraźni. Artyści rekompensowali brak przedmiotu sztuki sferą pewnych wyobrażeń, krótko mówiąc: refleksji teoretycznej.

J.L.: Sztuka była zawsze źródłem postępu. Sztuka zawsze wybiegała naprzód, tak było w jej dziejach i te same tendencje musiały wystąpić w sztuce lat ostatnich.

J.B.: Nie sposób sobie wyobrazić współczesnej kultury bez udziału fotografii.

J.L.: Fotografia ma w sobie olbrzymią siłę, którą nadaje jej tradycja. Fotografia jest najbardziej idealnym przekazem przeszłości. Fotografia utrzymuje intymny kontakt z tym, co było, co było zupełnie inne. Stąd też jej szalona popularność.

J.B.: Tak, ponieważ fotografia to jest problem rejestracji pewnej wybranej chwili, sytuacji, która pozostaje zamrożona niejako na klatce filmowej, zostaje wyrwana poza fizyczne rozumienie przestrzeni i czasu. Czas płynie, sytuacje dwa razy się nie powtarzają, dwa razy nie można wejść do tej samej rzeki, jak mówili starożytni. Nie ma drugiego narzędzia, które by potrafiło życie ludzkie tak zmumifikować i zabalsamować jak fotografia.

J.L.: Powróciłbym jeszcze do podziału, który na początku wprowadziłeś, do tej fotografii badającej sztukę i fotografii jako fotografii. Powinniśmy dokładnie przedyskutować ten pierwszy człon, tzn. fotografię jako medium, które bada sztukę.

1 JACKSON POLLOCK (1912–1956) – amerykański malarz, czołowy przedstawiciel nurtu ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Twórca własnej praktyki twórczej, tzw. action painting, polegającej na swobodnym, spontanicznym rozlewaniu, rzucaniu farby na płótno.

J.B.: Najważniejszym problemem dla dzisiejszego artysty jest pewna ideologia, pewne rozumienie świata. Człowiek, który chce odpowiedzieć, w jakim świecie żyje, staje przed ścianą niekończących się pytań. Artysta to człowiek, który jak gdyby odczuwa głębiej, chce coś powiedzieć jako pierwszy. To nie jest oczywiście moje odkrycie, to McLuhan napisał, że artysta powinien być sternikiem na mapie świadomości społecznej, powinien być tym, który za sobą prowadzi innych... Myślę, że najważniejszą sprawą dla twórcy jest nie tworzywo, nie fotografia, nie malarstwo, ale po prostu ideologia.

J.L.: Uważam, że bardzo ważnym okresem był okres między konceptualizmem a postkonceptualizmem. To znaczy konceptualizm był jeszcze czymś omal materialnie dotykającym, mimo że operował idea, a postkonceptualizm był od tej idei bardzo uzależniony. Trzeba powiedzieć na naszą obronę, że te elementy, które występują w polskiej sztuce, miały jak gdyby aspiracje kontaktu społecznego. Bardzo często powoływano się w tych rozwiązaniach jako cele społeczne, społeczną użyteczność itp. I w ten sposób powstała sztuka tej ideologii o społecznej potrzebie. Ten drugi nurt rejestruje jako zjawisko na pograniczu nauki, oczywiście nauki typu logika czy filozofia...

J.B.: Konceptualizm miał bardzo wyraźne zabarwienie społeczne. Była to próba heroicznego „na ostatnich nogach” wdarcia się człowieka pomiędzy jego wnętrze i świat, w którym żyje. Właśnie ten drugi kierunek ucieka od społecznych potrzeb w kierunku bardziej naukowego badania.

J.L.: Nauka, aby nią była, musi posiadać pewną metodologię i poza tym musi być empirycznie sprawdzalna. Tymczasem sztuka od wieków, i to jest jej wielkie prawo w kulturze, była zawsze oparta na wielkiej intuicji. Ludzie w pewnym momencie zaczęli interesować się czymś zupełnie innym, nie pomnażaniem dzieł sztuki tylko analizą języka, metod, w jakich te dzieła sztuki mają szansę zaistnieć. Zaczął się nurt, który się w Polsce nazywał foto medium art, wylansowany przez Jerzego Olka², zresztą nie tylko, ponieważ jest to ogólnoswiatowa tendencja wynikająca z pewnej refleksji logicznej, z badania, co jeszcze jest sztuką, a co nią nie jest, gdzie są granice ludzkiego poznania... Ten kierunek, który daje styk sztuki z nauką, jest najbardziej dyskusyjny i jak gdyby najbardziej wątpliwej wartości. My wiemy, że aspiracje sztuki jako nauki są wyraźne, ale tam nie ma całej metodologii. Natomiast ten drugi nurt, który jak gdyby określa te tendencje jako społecznie potrzebne, może być na gruncie polskim kontynuowany. Chciałbym teraz przejść do drugiego członu twojego podziału, do fotografii jako fotografii, która oczywiście jest moją fotografią, której wierzę i której się poświęcam. Chciałbym podkreślić istotną cechę tej fotografii „prawdziwej”, a mianowicie umiejętność manipulowania nią. Oznacza to odejście od obrazu, który cokolwiek przedstawia, na rzecz manipulowania tym obrazem, oczywiście ciągle

2 FOTO-MEDIUM-ART – galeria założona w 1977 r. przez Jerzego Olka w Ośrodku Kultury i Sztuki we Wrocławiu, na gruncie Wrocławskiej Galerii Fotografii. Galeria wyrosła z idei kształtujących się na sympozjach w Katowicach („Stany graniczne fotografii”) i we Wrocławiu („Fotografia – medium sztuki”), gdzie debatowano o zjawiskach sztuki konceptualnej i roli nowych mediów w tych działaniach. W galerii oprócz wystaw organizowano interdyscyplinarne sympozja i dyskusje tematyczne, często poświęcone zagadnieniom filozoficznym, np. problemowi reprezentacji. Do artystów związanych z galerią należeli m.in. Ireneusz Kulik, Leszek Szurkowski, Ryszard Tabaka, Alek Figura, którzy tworzyli tzw. grupę twórczą Seminarium Foto-Medium-Art. W 2007 r. galeria przeniosła się do Krakowa.



▲ Portret Jerzego Buszy i Jerzego Lewczyńskiego, Legnica, obrady jury Fotożartu, luty 1986, kolekcja Łukasza Rogowskiego

▲ Portret Brunona Widena, Jerzego Buszy, Jerzego Lewczyńskiego, Legnica, obrady jury Fotożartu, luty 1986, kolekcja Łukasza Rogowskiego

w obszarze fotografii (rozbudowanie ciągu, robienie zestawu, dodawanie dokumentów). Oznacza to również odejście od dziewiętnastowiecznego i długo po wojnie panującego poglądu, że fotografia to musi być piękny obrazek.

J.B.: Fotografiją można się posługiwać, obudowywać ją, jak gdyby tworzyć pewne przesłanki odbioru już innej natury, np. natury bardziej etycznej, a mniej estetycznej, bardziej nośnej treściowo, a mniej uosabiającej modne wyobrażenie estetyczne.

J.L.: ...Często zachodzi takie zjawisko, że ten sam dokument, ten przedmiot zrobiony chłodno i bez emocji, po jakimś czasie nabiera w tajemniczy sposób smaku starego wina. [...] wróć jeszcze do tematu fotografii jako fotografii. Spróbujmy określić jej granice i perspektywy. Czy w tej dziedzinie, czy na tym odcinku fotografii jako fotografii wszystko zostało powiedziane? Czy podział na tę rejestrację i coś bardziej żywego będzie zachowany, na tę fotografię zimną i gorącą? Oglądałem ostatnio zdjęcia Polki, która wyjechała do Szwecji, wyszła za mąż za Szweda i wróciła ze Szwecji do Polski na Śląsk z nikonem, robiąc tysiące zdjęć tego regionu³. Oczywiście jest to też fotografia prawdziwa, ale w stylu jest zupełnie odmienna od naszej fotografii. Bo my, robiąc te same rzeczy, robimy je w innym klimacie. Jest to rejestracja chłodna. Nasze reportaże mają olbrzymi ładunek cechującej je ekspresji. Osobiście sędzę, że ten podział musi się jednak utrzymać, abstrahując od tematu zdjęcia. To podejście wynika z tego ludzkiego zaangażowania, mniejszego czy większego, ludzka natura determinuje ten końcowy obraz na tym obszarze, o którym mówię.

J.B.: Na ile ludzka natura, na ile człowiek ze swoim temperamentem, ze swoją wyobraźnią, ze swoim wewnętrznym kosmosem, swego własnego wnętrza, swoimi przemyśleniami, kulturą osobistą, tym wszystkim, co potrafi, szkołami, które pokończył i których nie ukończył, ze swoją świadomością może wpłynąć na ostateczny kształt fotografii.

J.L.: Fotografia ma w sobie cechę magiczności, która wynika nie tylko z tego, że zatrzymujemy kadr i czas, ale z samej technologii... Dlaczego ją wybieram, to nie co innego, to oczywiście składa się na to bardzo często moja intuicja, ale również moje doświadczenie. I teraz pytanie: jak ma się intuicja do doświadczenia? Czy one się uzupełniają, czy są przeciwstawne?

J.B.: Według mnie problemem najważniejszym nie jest zrobienie zdjęcia, zrobienie go bardziej emocjonalnie czy na chłodno, jest to umiejętność posługiwania się zdjęciem. Istnieje zdjęcie i teraz dopiero artysta ze swoją wrażliwością, intuicją, inteligencją, tym wszystkim, co posiada, umieszcza go w takim kontekście, że on nagle w przestrzeni społecznej przechodzi jako niezauważalny do przestrzeni, w której istnieje jako zbiór pod tytułem: sztuka.

J.L.: Ilość mechanicznych fotografii, o których mówi pan Busza, sprzyja też temu, że ludzie, jeżeli nie fotografują, a mają tego rodzaju intuicję artystyczną, z tych

3 Prawdopodobnie chodzi o JOANNĘ HELANDER (ur. 1948) – fotografkę pochodzącą z Rudy Śląskiej, która od 1971 r. mieszkała w Szwecji. W 1978 r. wydała swoją pierwszą książkę fotograficzną, „Kobieta: en bok om kvinnor i Polen”, poświęconą życiu kobiet w PRL.

mechanicznych zdjęć tworzą rewelacyjne rzeczy... Byliśmy na sympozjum w Karpaczu poświęconym fotografii dokumentalnej. Jeżeli się wyrzuca obraz z domu, to można się narazić na zarzut przestępstwa kryminalnego, bo można wyrzucić dzieło sztuki, a jest ustawa chroniąca takie dzieła. Jeżeli wyrzucam fotografie, nie ma żadnej kary. Na tej zasadzie archiwa państwowe czy przedsiębiorstwa powyrzucały całe tony zdjęć z lat pięćdziesiątych.

J.B.: Nigdy już państwo nie zobaczycie zdjęć tego pana, który jeździł pod waszym domem i zbierał szmaty albo który ostrzył noże. Tutaj pojawia się kolejny problem, bardzo istotny: że nagle fotografia niewykonana, ale istniejąca jak gdyby w naszej wyobraźni, obarcza to wielkie muzeum wyobraźni człowieka. My wszyscy, żyjąc intensywnie naszym życiem, w świecie codzienności nasycamy swoje oczy fotografiami niewykonanymi, które kiedyś zabierzemy ze sobą do grobu. Jest to kolejna odnoga wspomnień i wielki problem tych fotografii poczętych, a nienarodzonych, dla których nie starczyło jak gdyby aparatu, filmu, fotografa... Na zakończenie tego członu chciałbym zadać takie pytanie: kiedy powstanie raport o stanie fotografii? A drugie pytanie: kim właściwie jest fotograf?

J.L.: Raport o stanie fotografii jest moją ideą od lat piętnastu. Uważam, że należałoby zrobić wszystko, póki jeszcze czas, i zarejestrować wszystkie zjawiska na obszarze tej sztuki... Statut prawny zawodowca, artysty. Na nas ciąży jeszcze ciągle piętno dziewiętnastowiecznego traktowania fotografii. Ale przejdźmy do spraw dotyczących społecznej funkcji fotografii, spraw Związku, jeżeli was to interesuje... I reprezentuję w tej chwili pogląd taki, że członkostwo w Związku jest na pewno swoistym zaszczytem, wyróżniającą postawą akceptowaną przez społeczeństwo. Wydaje mi się, że w naszej rzeczywistości nie stać nikogo na to, żeby być w organizacji, a równocześnie być całkowicie poza nią. Należy mieć taką świadomość społeczną, która nakazuje być stale społecznie użytecznym w różnych kategoriach, w różnych miejscach, w różnych pozycjach. Ale to świadczenie gotowości społecznej musi cechować członków Związku. Można to robić poprzez znakomitą sztukę, poprzez znakomitą informację, poprzez dobrą propagandę, poprzez socjalnie potrzebne działania itp. Żyjemy w trudnych warunkach, ale tę określoną świadomość, jaką daje przynależność do Związku twórczego, zawsze powinniśmy mieć. Związek jest związkiem otwartym, to znaczy dostępnym dla wszystkich obywateli polskich. Przynależność wymaga tylko spełnienia pewnych postulatów. Należy do nich spełnienie trzech kryteriów, mianowicie: świadomości twórczej, świadomości zawodowej i świadomości społecznej... Zdajemy sobie sprawę, że jeżeli ktoś mieszka w Szczecinie i chce być członkiem Delegatury Szczecińskiej, musi jednak wykazać się postawą, która będzie dla tej grupy ludzi już działających pożyteczna, która się przyczyni do rozwoju tej delegatury... Nie możemy być egoistami i nie możemy pozwolić na to, żeby członek Związku zamykał się tylko sam dla siebie. Każdy z nas musi mieć świadomość tego, że jak się dostanie do Związku, musi oddać część swojej pracy na rzecz zespołu...

A teraz trzeci człon o mojej pracy fotografa. Zacząłem uprawiać fotografię jako amator. Jak zresztą wielu z nas. Najpierw robiłem zdjęcia zwyczajne, banalne. Potem zacząłem robić fotografię realistyczną, np. brudne nogi, buty, porwana koszula, złamana łopata. Ale zrozumiałem, że ta droga jest krótka. Chciałem rozbudować wymowę jednego zdjęcia. Pierwsze próby polegały na rozszerzeniu wymowy jednego zdjęcia poprzez jakies zestawy narracyjne. W tym okresie interesował mnie szalenie nastrój, klimat i atmosfera

tego, co można tą sekwencją powiedzieć. Potem zacząłem zbierać zdjęcia. Wydawało mi się, że fotograf to nie tylko ten, kto robi zdjęcia, ale i ten, co je zbiera. Zbierałem nagrobki, drzewa, krzesła, okna, drzwi, różne pomniki, napisy itd. Bardzo szybko zorientowałem się, że to może oczywiście stanowić materiał do manipulowania. Zrobiłem jedną wystawę negatywów. Pragnąłem odejść od traktowania negatywów jako jednego z etapów prowadzącego do fotografii. Zagłębianie się w mikrostrukturę negatywu prowadzi do odkryć nowych obszarów poszukiwań fotograficznej przeszłości. Negatyw staje się wiarygodnym świadkiem minionych wydarzeń. Na skutek operowania tym tworzywem, tą materią fotograficzną zacząłem odkrywać swoje nowe możliwości. Znalazłem stare negatywy na strychu. Zrobiłem z nich cały szereg zdjęć, montaży, portretów. Negatywy mają lat około 60, osoby na nich dawno nie żyją. A ja, traktując fotografię jako medium, którym mogę operować, manipulować, przywołuję te osoby do życia, a nawet dokonuję pewnych odkryć. Potem, oglądając negatywy, zauważyłem, że im negatyw jest starszy, tym jest bardziej zdeformowany, tym większą wartość ma dla mnie jako odbitka. Ja wcale nie twierdzę, że muszę operować materiałem, który sam tworzę. Mogę, ale nie muszę. Na śmietniku w Nowym Jorku znalazłem tysiące zdjęć rodzinnych bardzo banalnych. To są mechaniczne fotografie wykonane polaroidem. Jak się człowiek temu przyjrzy bliżej i jak zechce wejść w ten materiał, to musi zauważyć, że właśnie w tych zwykłych zdjęciach odbija się cała istota amerykańizmu.

J.B.: Przed chwilą pan Lewczyński prosił mnie o miazdzącą krytykę. Myślę, że naprawdę ważne są w jego twórczości dwie rzeczy. Pierwsza sprawa to przede wszystkim wyjście poza obrazek estetyczny. A druga sprawa to pewna koncepcja człowieka, jaką proponuje w swoich obrazach Jerzy Lewczyński. Jeżeli pojawiają się gdzieś zdjęcia małego chłopca, obok pojawia się fragment zeszytiku, fragment biurka, fragment stołu, fragment roweru itp., to w tej niezliczonej ilości przedmiotów wyrasta nagle wizja bohatera, człowieka, który tego używa, który w tym pracuje, w tym mieszka, w tym żyje... Otóż prawdą jest, że odżywiamy się przeszłością, jesteśmy w tym zanurzeni. I to jest problem ciągłości kultury. Między mitologią a antropologią jest bardzo prosta różnica i że człowiek tym się różni od zwierzęcia, że podobno ma duszę, która jest nieśmiertelna. Antropologowie twierdzą zupełnie inaczej, że ludzkość zaczęła się w momencie, kiedy człowiek zaczął grzebać swoich zmarłych. Pisze o tym Kępiński w „Melancholii”⁴, że człowiek ma świadomość, że w jego żyłach płynie krew przodków, a z jego spermy powstaną następne pokolenia. Człowiek żyje ze świadomością tego, co jest nieznanne, co nas czeka, ale równocześnie zdaje sobie sprawę, że kształtuje przyszłość, która nas czeka. Z pewnych fragmentów tej wiedzy, oczywiście niepełnej, z wyrywkowej dokumentacji fotograficznej, z rejestracji, nawet przypadkowej – z tego wszystkiego tworzy się po prostu kosmos, taki humanistyczny. Myślę, że w tym nurcie jest to bardzo europejska, znacząca sprawa.

⁴ Mowa o wydanej w 1974 r. książce wybitnego psychiatry ANTONIEGO KĘPIŃSKIEGO (1918–1972), wielokrotnie wznawianej. Była to pozycja wpływowa nie tylko w kręgu naukowców, ale także popularna wśród intelektualistów i artystów.

- ▼ Portret Jerzego Buszy i Jerzego Lewczyńskiego, Legnica, 1981,
kolekcja Łukasza Rogowskiego



Szanowna i Droga Pani Urszulo!

W nawiązaniu do naszej rozmowy telefonicznej, gdzieś z grudnia '95, ośmielałem się prosić Panią o kilka zdań promujących opracowaną przeze mnie „Antologię fotografii polskiej 1839–1989”¹.

Chciałbym, aby słowa Pani znalazły się na skrzydełku okładki pierwszej i były zachętą dla nieznanego czytelnika.

Oczywiście nie wyklucza to krytyki i oceny wydawnictwa z Pani strony już po jego ukazaniu się.

Oprócz Pani zwróciłem się z podobną prośbą do p. Adama Soboty, który obiecał mi też taki tekst. W załączeniu przesyłam roboczą kopię tekstu z naniesionymi poprawkami, co chyba nie przeszkodzi Pani w zorientowaniu się w całości.

Niestety nie mogę z przyczyn technicznych dołączyć materiału ikonograficznego, wiem jednak, że zna Pani na pewno wymienione fotografie.

Książka jest już złożona i obecnie trwa skanowanie zdjęć, całość powinna ukazać się na wiosnę. Wspominając dawne czasy, posyłam Pani znalezione pamiątkowe zdjęcie robione chyba w Wiśle w 1960 r.?

W Związku dzieje się nie najlepiej! Powoli zaczynamy tracić zdolności działania zespołowego oraz umiejętności krytycznego spojrzenia na siebie! Jedynie indywidualne działania jeszcze niosą trochę radości i tak od 12 do 16.03.1996 pragniemy spotkać się wśród dawnych „odkrywców” w Domu Pracy Twórczej PWSP w Skokach pod Poznaniem, na roboczym spotkaniu pt. „Warsztaty – propozycje – oceny”. Jeśli tylko zechciałaby Pani przyjechać, byłoby to dla nas zaszczytem. Będą sami Pani znajomi: Robakowski, Mikołajczyk, Bruszewski, Pacholski, Wojnecki² i inni.

Jeszcze o książce. Chciałbym, aby okazała się świadkiem złotych lat naszej polskiej fotografii. W AFP znajdują się przedruki tekstów z wyd. „Arkady” z 1991 r. (150 lat FP)³, gdzie są też dwa Pani opracowania: „Lata 1918–1939” i „Niepokoje i poszukiwania”. Bardzo przepraszam za kłopot, ale tylko Pani zna materiał, o którym odważam się pisać.

Z serdecznymi pozdrowieniami i życzeniami na wszelkie okazje
J. Lewczyński

Jeśli miałyby Pani jakieś uwagi do treści, to może jeszcze uda się je uwzględnić!
J.L.

źródło: IS PAN

(do listu dołączono maszynopis książki, z którego poniżej publikujemy wstęp)

- ¹ „Antologia fotografii polskiej 1839–1989” Jerzego Lewczyńskiego ukazała się w 1999 r. nakładem wydawnictwa Lucrum w Bielsku-Białej.
- ² Mowa o fotografach i artystach takich jak związani z Łodzią Józef Robakowski, Antoni Mikołajczyk, Wojciech Bruszewski, a także o Zdzisławie Pacholskim i Stefanie Wojneckim.
- ³ Chodzi o książkę „150 lat fotografii polskiej”, oprac. Wiesław Prażuch, Arkady, Warszawa 1991.

Patrząc na fotografie...

Ponad 150-letnia obecność fotografii w naszym życiu, kulturze i sztuce zmieniła ją z biegiem lat w samodzielną dyscyplinę artystyczną tworzącą wraz z innymi polski obraz współczesności.

Historia fotografii to nieskończona ilość obrazów, których treść i forma tworzą olbrzymi zbiór przedstawiający również dzieje historii i kultury polskiej. Nie można mówić o losach narodu bez znajomości świadka, jakim stała się fotografia. Wpływ fotografii na kulturę i sztukę XX wieku potwierdza konieczność znajomości jej historii chociażby w zarysie. Dotyczy to sytuacji w Polsce, gdzie żywiołowy rozwój fotografii stworzył rodzaj zjawiska społecznego dającego satysfakcję uczestniczenia w kulturze każdemu myślącemu fotografującemu.

Obok wiadomości o twórcach, ich życiu i drodze artystycznej trzeba zawsze pamiętać, że efektem ich pracy był obraz fotograficzny będący rejestracją widoków według wyboru artysty.

W pośpiechu dnia codziennego nie dostrzegamy tych wartości i przechodzimy obojętnie obok świadków rzeczywistości, jakimi są ludzie, zdarzenia, krajobraz i otoczenie, które znajdują się na naszych fotografiach. Ich mnogość to złoty piasek rozsypany po pejzażu naszego losu! Ocalmy je od zapomnienia!

„Patrząc na fotografie...” tak należy rozumieć charakter albumu. Patrząc, czytamy te fotografie jak książkę.

Podjęte zadanie ma też na celu przybliżenie tych wartości, jakie w przeszłości pełniły inne sztuki, np. malarstwo Jana Matejki. Niech do znanych potocznie fotografii zostanie przypisane zawsze nazwisko ich twórcy!

Pojemność przekazu fotograficznego pozwala na podkreślenie poza walorami fotograficznymi innych znaczących aspektów. Jednym z najważniejszych jest proces stawiania się fotografii sztuką! Po XIX wieku, który wartości poznawcze fotografii stawiał na głównym miejscu, pojawiły się nowe, które niosła sztuka XX wieku. Dziś rozumienie sztuki współczesnej bez udziału fotografii jest niemożliwe.

„Antologia fotografii polskiej” winna być też podręcznikiem dydaktycznym, służącym wszystkim, którzy zajmują się fotografią. Jest propozycją dalszych badań, które będą odkrywały coraz to nowe fakty i szczegóły. W albumie wykorzystano oryginalne materiały ikonograficzne, częściowo też pochodzące z katalogów i już publikowanych reprodukcji, wierząc, że będą wystarczające do ilustracji przykładów.

Początki koncepcji „Antologii fotografii polskiej” zawdzięczają swe poparcie Zarządowi Gorzowskiego Towarzystwa Fotograficznego, który w roku 1989 zwrócił się do autorów fotografii o zgodę na publikację. Być może bez tego poparcia i porozumienia ukazanie się publikacji byłoby niemożliwe.

Będąc wykładowcą Wyższego Studium Fotografii przy Ministerstwie Kultury i Sztuki i Związku Polskich Artystów Fotografików, często przekonywałem się, z jakim zapałem i chęcią studenci przystępowali do interpretacji dzieł fotograficznych. Ta umiejętność odczytywania obrazu fotograficznego powinna być upowszechniona, gdyż często stawał się on komentarzem i opisem innych znaczących wydarzeń w naszej historii i kulturze. Pochylenie się nad fotografią nawet nieznanego autora powinno być nagrodą za jego talent, pracę i wrażliwość artystyczną!

To wszystko zachęciło mnie do podjęcia trudnego zadania zebrania z różnych źródeł materiałów ilustracyjnych i biograficznych.

Tego typu opracowanie rodzi pokusę ponownego jeszcze dokładniejszego przybliżenia wszystkiego, co najcenniejsze, w przekroju twórczości artysty. Wiem z własnego doświadczenia, jak trudne jest określenie twórczości jednym obrazem, ale zaletą i wadą fotografii jest jej mnogość wymagająca konieczności wyboru.

Pragnę wspomnieć, że u progu historii fotografii polskiej leży bolesny fakt zaginięcia pierwszego obrazu fotograficznego wykonanego prawdopodobnie metodą talbotypii przez Maksymiliana Strasza⁴ z Kielc w 1839 r. To złe fatum towarzyszyło rozwojowi fotografii w Polsce, aż po dramat Powstania Warszawskiego, w czasie którego spłonęły bezcenne materiały i dokumenty fotograficzne.

Żałuję, że nie wszystkie znakomite sylwetki naszych twórców i ich dzieła znalazły się w albumie, ale postawione zadanie nie mogło być szerzej zrealizowane. Antologia to zbiór z wyboru.

Wierzę, że historia polskiej fotografii jest nie tylko przeszłością, ale i przyszłością dla wielu chętnych uczestniczących w jej tworzeniu!

źródło: IS PAN

4 MAKSYMILIAN STRASZ (1804–1885) – pionier fotografii w Polsce, związany z Kielcami oraz Warszawą inżynier i architekt. W latach 30. XIX w. na łamach prasy publikował teksty o kalotypii i dagerotypii. Prawdopodobnie jako pierwszy w Polsce praktykował pierwszą z tych technik – proces negatywowo-pozytywowy na papierze. Jerzy Lewczyński odwołał się do tego typu procedury w wariacie obmyślonym przez Anglika Williama Foxa Talbota, określanym jako talbotypia. Strasz był autorem wielotomowego podręcznika fotografii (1857–1866).



Wielkanoc 91 - zoni-Jurek!

w: „Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie. Muzeum Sztuki w Łodzi.

2 czerwca 1999 – 31 lipca 1999”, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1999

- ◀ Jerzy Lewczyński, portret Zofii Rydet, Wielkanoc '91,
kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet

[...] W Katowicach powstała właśnie Delegatura Związku Polskich Artystów Fotografików, gdzie prowadzono zajęcia fotograficzne na specjalnym, trwającym dwa lata kursie. Zosia była jedną ze słuchaczek, pilnie uczęszczającą na wykłady. Razem z Piotrem Janikiem słuchali artystycznych wywodów Seweryna Błochowicza¹ i dialektycznych poglądów Alfreda Ligockiego z Akademii Sztuk Pięknych. [...] Do najciekawszych spotkań [w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym] należały wieczory z panią Urszulą Czartoryską, która będąc członkiem redakcji „Fotografii” i historykiem sztuki, przybliżała nam problemy współczesnej fotografii. Podobne spotkania odbywały się z panem Alfredem Ligockim z Katowic. Jego tradycyjne zwroty, jak np. „obrazowanie”, wprawiały nas w zakłopotanie. [...] Dwie książki wywarły decydujący wpływ na naszą świadomość: „Fotografia i sztuka” Ligockiego (1962) i Czartoryskiej „Przygody plastyczne fotografii” (1965). Zosia podzielała poglądy Ligockiego, ale do doświadczeń konstruktywizmu i dadaizmu nie mogła się przekonać. [...] Dopelnieniem naszej edukacji były przyjazdy do Gliwic sławnej już „bogini fotografii” Urszuli Czartoryskiej, pełnej dziewczęcego uroku i subtelności. Odkrywała nam liczne tajemnice fotografii światowej, co wpływało na nasze sukcesy artystyczne. Byliśmy z Zosią dumni z tej przyjaźni.

1 SEWERYN BŁOCHOWICZ (1912–2006) – fotograf, jeden z założycieli katowickiej delegatury ZPAF, prowadził Pracownię Fotografii Użytkowej w katowickiej filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (Wydział Grafiki Propagandowej), gdzie pracował od 1953 r. W tym czasie jako wykładowca przedmiotów teoretycznych pracował tam również Alfred Ligocki. Błochowicz w 1958 r. został uhonorowany tytułem AFIAP.



- ◀ Jerzy Lewczyński, Zofia Rydet, Jerzy Jawczak i Zdzisław Postępski na Biennale Fotografii Artystycznej „Dziecko”, Rzeszowskie Towarzystwo Fotograficzne, Rzeszów, 1984, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet
- ◀▼ Fotografia przedstawiająca Jerzego Lewczyńskiego i Zofię Rydet, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet
- ▼ Jerzy Lewczyński i Zofia Rydet na tle makiety Ryszarda Tabaki, Gliwice, 1978, archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach





▲ Jerzy Lewczyński, Zofia Rydet, Jerzy Jawczak i Zdzisław Postępski na Biennale Fotografii Artystycznej „Dziecko”, Rzeszowskie Towarzystwo Fotograficzne, Rzeszów, 1984, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet

6.

O ZOFII RYDET

RYDET ZOFIA. Jej twórczość odznacza się bogactwem wyobraźni, głębią refleksji i jest nasycona głęboką emocjonalnością. Ośrodkiem zainteresowania artystki jest człowiek, jego psychika, jego stosunek do świata i pozycja w tym świecie – jednym słowem to, co Malraux określa jako „dolę człowieczą”. Pierwszym wybitnym osiągnięciem Zofii Rydet jest zestaw zdjęć „Mały człowiek” z roku 1961. Jest on utrzymany w najczystszej konwencji *life*¹, a przedmiotem analizy jest dziecko i jego psychika. Artystka rozbija tu stereotypy roześmianego dziecka i radosnego dzieciństwa, ukazując, jak złożona jest psychika dziecka i jego życie. Posługując się odkrywczą obserwacją, pokazuje, że w życiu dziecka obok radości istnieją konflikty i dramaty o wcale nie mniejszym napięciu niż w życiu dorosłych. Zdjęciu towarzyszą cytaty z dzieł wybitnego pedagoga i przyjaciela dzieci Janusza Korczaka.

Zestaw „Mały człowiek” został wydany w roku 1964 przez Wydawnictwo Arkady w Warszawie. Z podobną wnikliwością analizuje artystka sytuację ludzi starych w powstałym trzy lata później zestawie „Czas przemijania”. W końcu lat sześćdziesiątych Zofia Rydet porzuca fotografię *life* na rzecz „fotografii subiektywnej”, zaczynając stosować fotomontaż. Pierwszą jeszcze dość nieśmiałą próbą był cykl „Obsesje”, pokazany na wystawie fotografii subiektywnej w Krakowie i Warszawie na przełomie lat 1969–1970.

Były to pełne ekspresji zdjęcia zniszczonych budynków, ponurych podwórek, z nakładaną na nie parą niesamowitych oczu. Szczytem twórczych osiągnięć w tej konwencji stał się wielki zestaw „Świat uczuć i wyobraźni” eksponowany po raz pierwszy w roku 1975. Jest to zespół kilkudziesięciu diapozytywów wyświetlanych z muzycznym akompaniamentem i stanowi wielki filozoficzny dyskurs o egzystencjalnych problemach człowieka i jego stosunku do świata. Uderza w nim zarówno głębia refleksji, jak i urzekające bogactwo obrazów. Artystka posłużyła się tu w sposób mistrzowski fotomontażem, stwarzając wizjonerskie obrazy, często o klimacie surrealistycznym, o niezwyklej sile ekspresji. Tłoczą się w nich symbole przedmiotowe różnych archaicznych kultur i mitów w niesamowitych pejzażach rodem z narkotycznych snów, a wśród tego pojawia się człowiek ze swymi tragediami, radościami i pytaniami o sens istnienia. Cykl ten nasycony gwałtownymi emocjami kojarzy się z współczesnymi kosmogonicznymi poematami, a zwłaszcza z wizjami wielkiego poety francuskiego Saint-Johna Perse’a. „Świat uczuć i wyobraźni” zaliczyć można do największych osiągnięć polskiej i nie tylko polskiej fotografii artystycznej. Praca ta ukazała się w formie książkowej w roku 1980 w Krajowej Agencji Wydawniczej.

W końcu lat siedemdziesiątych Zofia Rydet wraca do fotografii *life*, tworząc olbrzymi cykl tzw. fotografii socjologicznej, ukazujący wnętrza mieszkalne z różnych

1 Chodzi o fotografię reportażową – od magazynu „Life” albo promowanej przez Karla Pawka idei Life-Photographie.

okolic kraju i z różnych środowisk społecznych wraz z ich mieszkańcami. Cykl ten daleko wybiega poza funkcje czysto dokumentalne. W tych niezliczonych wnętrzach o bardzo różnym charakterze, od chaty góralskiej po wymuskane mieszkanie zamożnych intelektualistów, odzwierciedla się nie tylko prawda o warunkach, w jakich żyje współczesny Polak, ale również głębszy aspekt „doli człowieczej”. Odzwierciedla się zwłaszcza element stabilności i jakby zatrzymanego czasu. We fragmencie tego zestawu pokazanego w 1980 roku w Gorzowie² pt. „Trwanie”, z sztywno i nieruchomo siedzącymi mieszkańcami owych wnętrz, charakter ten występuje szczególnie dobitnie. Równocześnie w 1980 roku powstaje wystawa „Nieskończoność dalekich dróg” – opowieść metaforyczna o życiu i drogach człowieka.

2 Podczas Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wielkopolskim.

Do fotografii społecznej zaliczyć można trzy fotograficzne cykle Zofii Rydet.

Najwcześniejszy z nich ukazał się jako wystawa w 1962 roku, a jako album w 1965 roku i nosi tytuł „Mały człowiek”, jest on poświęcony dziecku. Różni się zarówno od omówionej wyżej pracy Wayne’a Millera¹, jak i od późniejszej o kilkanaście lat wystawy Pawka². Od pierwszej różni go to, że nie zajmuje się rozwojem dziecka, a od drugiej zarówno znacznie łagodniejszy klimat, jak i problematyka. Zofia Rydet, odmiennie niż Pawek, nie zajmuje się globalną sytuacją dziecka w określonych strukturach społecznych, ekonomicznych i ideowych, ale rozbijaniem fałszywych stereotypów panujących na jego temat i ukazaniem głęboko ludzkich cech jego psychiki.

W roku 1964 Zofia Rydet zorganizowała wystawę „Czas przemijania” poświęconą starości.

[...]

Następną pracą Zofii Rydet jest „Zapis socjologiczny” – dzieło bardzo ambitne, o niepospolitych wartościach poznawczych. Jest to olbrzymi, liczący setki zdjęć zestaw wnętrz mieszkalnych wraz z ich właścicielami, obejmujący niemal całą Polskę. Po raz pierwszy pokazała go autorka w 1978 roku, ale do dziś nie ustała w jego uzupełnianiu o wnętrza z innych okolic kraju.

Wnętrza te w sposób niezwykle sugestywny ukazują dwie grupy problemów: jak człowiek kształtuje swoje bezpośrednie, intymne otoczenie oraz jak czynniki kulturowe, społeczne, obyczajowe itp. wpływają na charakter tego otoczenia.

Człowiek mości sobie mieszkanie jak ptak gniazdo, wnosząc do niego coraz nowe elementy albo przekształcając już istniejące. Mieszkanie oprócz spełniania elementarnych funkcji zaspokojenia potrzeb codziennego życia jest jednocześnie zwierciadłem odbijającym upodobania estetyczne właściciela, charakter jego wzruszeń i marzeń, jego pojęcie o prestiżu społecznym, jego uczucia rodzinne – słowem: odbija to wszystko, co składa się na autoafirmację jego indywidualności. Długo, przez kilka pokoleń używane mieszkania obrastają w różne przedmioty, jak zdjęcia rodzinne z nieodzownym zdjęciem małżeńskim na czele, różne pamiątki z podróży lub dary bliskich, i nasycają się swoistą niepowtarzalną aurą.

1 WAYNE F. MILLER (1918–2013) – amerykański fotoreporter, którego zdjęcia ukazywały się m.in. na łamach magazynu „Life”. Znany ze współpracy z Edwardem Steichenem przy organizacji wystawy „The Family of Man”. W latach 50. zajął się fotografowaniem dzieci, czego rezultatem była książka „The World is Young” (1958).

2 Chodzi o czwartą ze światowych wystaw fotografii zorganizowaną w 1977 r. przez Karla Pawka, austriacko-niemieckiego teoretyka fotografii, dziennikarza i kuratora, pod tytułem „Die Kinder dieser Welt”.

W urządzeniu mieszkań niemałą rolę odgrywają procesy społeczne, ścieranie się różnych typów kultur i modeli obyczajowych. Olbrzymia większość zdjęć Zofii Rydet pokazuje wnętrza wiejskie – od najuboższych po bogate. I tu śledzić możemy jak na zwolnionym filmie proces wypierania tradycyjnej kultury ludowej przez wpływy kultury miejskiej, głównie drobnomieszczańskiej, oraz przez współczesną cywilizację.

Obok tradycyjnych ludowych sprzętów pojawiają się meble na wysoki połysk, obrazy religijne na szkle sąsiadują ze straszliwymi oleodrukami. Następuje inwazja różnego rodzaju makatek z budującymi przysłowiami: „Kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje” itp., haftowanych serwetek, tandetnych figurek ze szkła lub porcelany, z osławionymi krasnalami na czele. Najbardziej spektakularnie ujawnia się to spięcie kultur we wnętrzach z telewizorami. Święte obrazy na ścianach sąsiadują z telewizorem ubranym jak kapliczka serwetkami, sztucznymi kwiatami czy figurynkami.

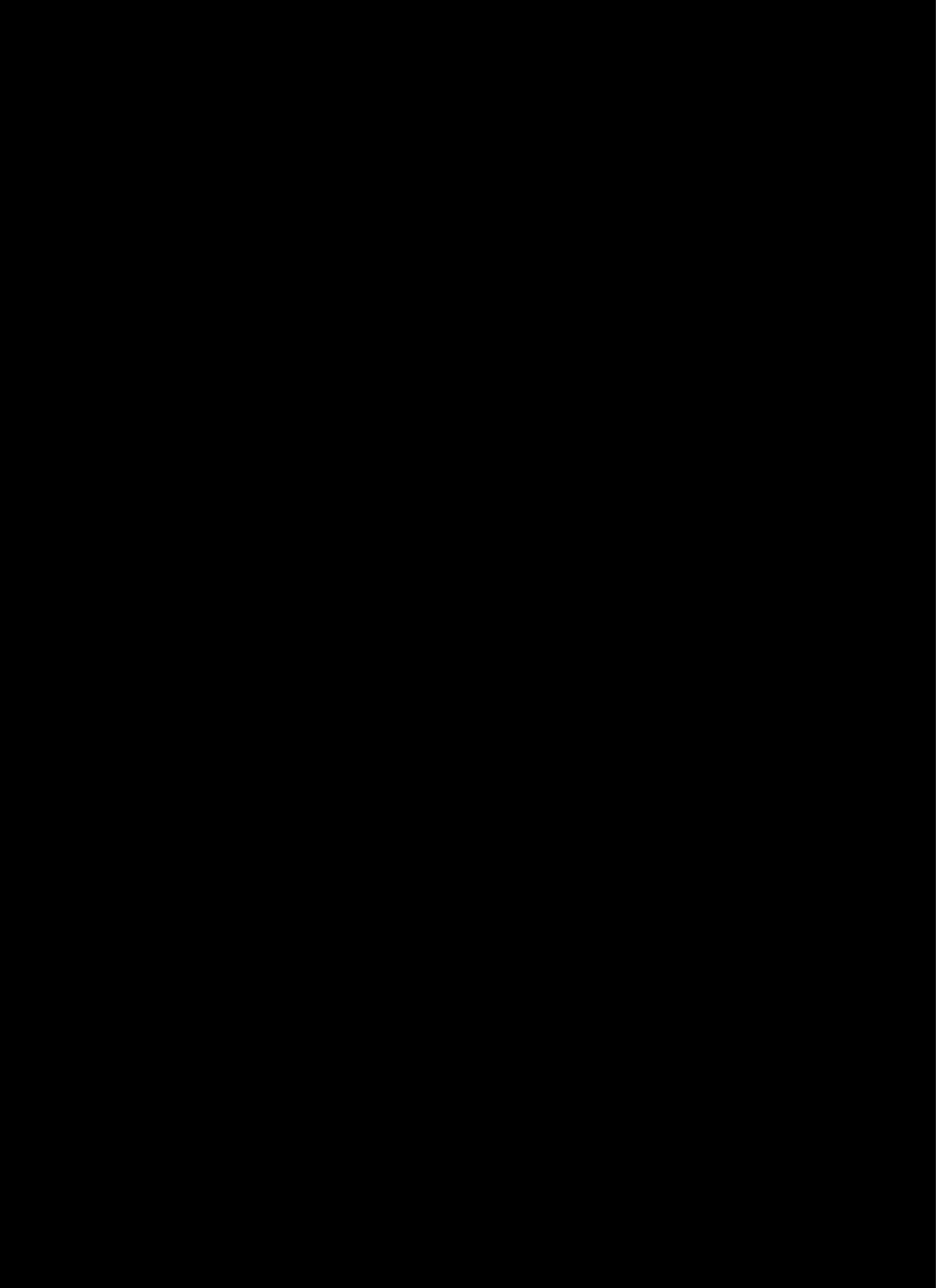
I choć w setki liczącym zestawie wnętrz nie ma dwóch jednakowych, ten proces mieszania się kultur występuje niemal we wszystkich.

Na tle tych mieszkań pokazuje Zofia Rydet jego właścicieli. Przeważnie jest to małżeństwo siedzące sztywno na krzesłach i wyraźnie pozujące z wzrokiem utkwionym w obiektyw. Nie sprzyja to analizie psychologicznej, ale autorce nie o to chodziło. Człowiek nie tylko kształtuje swe mieszkanie, ale jego aura i jego właściwości z kolei wpływają na jego psychikę. Mogą go napełniać dumą i zadowoleniem, ale również niedosytem albo nawet poczuciem upokorzenia, jeśli umoszczone przez niego gniazdo nie odpowiada jego aspiracjom. I o pokazanie tego dialektycznego stosunku między człowiekiem a jego prywatnym otoczeniem chodzi autorce; przyznać trzeba, że tę dialektykę ukazała w sposób mistrzowski.

Chłopi Zofii Rydet nie zdradzają nam swej psychologicznej indywidualności. Oni reprezentują. Jawią się przed wnętrzami swych mieszkań jak kapłani przed świątynią i reprezentują swój charakter posiadaczy ukształtowanego przez siebie siedziska, które emanuje ich niepowtarzalną indywidualnością, i jednocześnie ujawniają swą godność osobistą i swój status społeczny. I stąd owa sztywna hieratyczna postawa. Taką samą przybierają przecież wielcy tego świata na publicznych uroczystościach: królowie na tronach, prezydenci i premierzy na trybunach.

Poza ta przybiera zresztą różne formy. U bogatych ujawnia się często prymitywne puszenie się swą zamożnością, u innych zakłopotanie z niedostatków swego mieszkania. Ale nawet najubożsi na tle swego mizernego dobytku starają się ze wszystkich sił zachować poczucie osobistej godności.

„Zapis socjologiczny” Zofii Rydet nie ma nic wspólnego z dokumentacją etnograficzną. Pokazuje on w sposób przenikliwy i wielowarstwowy walkę człowieka o zachowanie swej indywidualności i obronę jej przed zuniformizowaniem przez współczesną technicyzowaną cywilizację. Walka toczy się jeszcze z pewnym powodzeniem na wsi. Wątpię, czy ukazałby ją zestaw wnętrz z wypełnionych standardowymi meblami miejskich wieżowców.



7.

MAŁY CZŁOWIEK ZOFII RYDET

Pozycja Zofii Rydet z Bytomia z każdym rokiem umacnia się w polskiej fotografii artystycznej. Przypieczeniem tego faktu, pełną manifestacją jej możliwości twórczych jest otwarta w czerwcu w Gliwicach wystawa problemowa o życiu dziecka pt. „Mały człowiek”. Wystawa, obejmująca kilkadziesiąt zdjęć, podzielona została na grupy takie jak: „Moja galeria”, „Między nami mężczyznami”, „Jaś i Małgosia”, „Świat jest ciekawy”, „Dziewczyńskie miny” i inne. Wystawa została otwarta dzięki inicjatywie b. oddziału PTF w Gliwicach, obecnie noszącego nazwę: Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne. Obok zamieszczamy artykuł Urszuli Czartoryskiej, który był jednocześnie wstępem do katalogu wystawy Zofii Rydet.

Wystawa Zofii Rydet nie ma „chwytać za serce”. Każdy z nas wie – przede wszystkim zaś posiadacze aparatów fotograficznych – że dziecko to temat wdzięczny, model pełen naturalności i wigoru. Nie trzeba o tym nikogo przekonywać, dla tego samego nie warto byłoby organizować wystawy.

Zofii Rydet chodzi o co innego. Chce ona – z właściwym sobie głębokim przekonaniem – udokumentować swój pogląd na dwie sprawy. Jedną z nich jest zagadnienie, co wiedzą o dzieciach ludzie dorośli, na ile są w stanie je poznać, czy umieją na nie spojrzeć bez uproszczeń i uprzedzeń. Zofia Rydet pragnie nas przekonać, że życie dzieci jest bogatsze, niż to się często nam wydaje, że obfituje w przeżycia autentyczne i w swych skutkach nieprzemijające. Patrzy na dzieci nie wzrokiem dorosłego, który zazwyczaj krępuje je swoją obecnością, lecz – jakby spojrzeniem towarzysza zabawy, podchwyconym w ułamku sekundy lub też – okiem ukrytej dyskretnie wśród upragnionych zabawek kamery, która jest świadkiem wzruszeń najmniej przeznaczonych na pokaz. W ten sposób przełamuje autorka jednocześnie dwie trudności: skrzepowanie dzieci wobec osób obserwujących je i, co chyba jeszcze trudniejsze, konwencje wyobrażeń człowieka dojrzałego o świecie dziecięcym. Operując bogatym materiałem, klasyfikuje go według rodzajów przeżyć, typów reakcji dziecięcych. Wydaje się, że jej zanotowane na obrazie fotograficznym spostrzeżenia uderzają trafnością, zrozumieniem nieustannych przemian zachodzących w małej społeczności, w jej stosunkach ze światem starszych.

I tu dochodzimy do tego drugiego aspektu wystawy Zofii Rydet. Przekonana o ubóstwie wymowy poszczególnych zdjęć wykonywanych okolicznościowo, niesystematycznie – dowodzi ona, że fotografia może być jednak formą porozumienia się w kwestiach naprawdę dość złożonych i bardzo interesujących, że wystawa zdjęć może być organiczną całością, kompleksem uzupełniających się wzajemnie spostrzeżeń na wybrany temat. W momencie, kiedy w Polsce podobny pogląd zyskuje coraz więcej zwolenników, kiedy inni autorzy również szukają sposobu wyzyskania języka fotograficznego jako wypowiedzi na tematy głęboko ich nurtujące – propozycja Zofii Rydet tym bardziej zasługuje na uwagę. Kompleksowa, systematyczna praca nad zebraniem

materiału, umiejętność operowania zestawami wydobywającymi istotne cechy charakterów, wspólne rysy dzieci z różnych środowisk, ewolucja psychiki chłopca i dziewczynki z biegiem lat – to zalety wykraczające już poza umiejętność fotografowania, to zalety kogoś, kto wyciąga wnioski i dzieli się nimi z odbiorcą. Okazuje się zatem, że talent współczesnego, ambitnego artysty fotografa polega na czymś więcej niż tylko na wykonywaniu dobrych zdjęć.

Wydaje się, że zdjęcia Zofii Rydet słusznie cieszą się powodzeniem na wielu wystawach międzynarodowych; obcy, dalecy ludzie wyczuwają, iż mają do czynienia z przejawem żywej i czulej obserwacji dziecka, z przejawem znajomości jego psychiki oraz trafnego sądu o warunkach, w jakich ono żyje. Można by sądzić, że to tak trudne i skomplikowane, że niewielki cykl zdjęć nie może temu podołać bez komentarza opisującego charakter i zdarzenia. Spójrzmy jednak jeszcze raz na wystawę – z jaką prostotą, jasnością i powagą mówi Zofia Rydet o sprawach wieku dziecięcego, sprawach ciekawych i niełatwych.

Otwierając zbiór zdjęć Zofii Rydet „Mały człowiek”, musimy porzucić tkliwe wspomnienia o drzemiących gdzieś w starych albumach rodzinnych fotografiach z tłustymi i uśmiechniętymi niemowlętami na białej niedźwiedziej skórce. Musimy zapomnieć o spotykanych wciąż jeszcze, nawet na wystawach o ambicjach artystycznych, zestawieniach zdjęć pięknie ubranych i radosnych dzieci ze zdjęciami wdzięcznych kotków lub sarenek. Wkraczamy bowiem w świat leżący na przeciwnym biegunie tego rodzaju śliczności.

Do wielu paradoksów naszego życia należy fakt, że chociaż wszyscy byliśmy dziećmi i co krok stykamy się z dziećmi różnego wieku, to sposób myślenia, odczuwania, problemy życiowe dziecka – słowem wszystko, co składa się na pojęcie „świata dziecka” – jest dla większości z nas dziedziną niezbadaną i pełną tajemnic. A właściwie gorzej jeszcze. Wielu nie zdaje sobie sprawy ze swej nieświadomości, biorąc za wiedzę fałszywe stereotypy sądów i ocen psychiki dziecięcej. „Beztroskie dzieciństwo”, „nieodpowiedzialność dziecka”, „dziecinne zmartwienia i kłopoty” (pojmowane jako coś błędnego) – oto nazwy niektórych z nich. Nie tutaj miejsce na analizę motywów ich powstawania, góruje wśród nich skłonność do wygodnych uproszczeń i łatwych wzruszeń, powierzchownie i źle pojmowane względy dydaktyczno-wychowawcze, chęć kompensacji aktualnych kłopotów wspomnieniami z „raju dzieciństwa” itp. Główną przyczyną tworzenia się takich sądów jest trudny dostęp do świata dziecka, spowodowany tym, że mechanizm reakcji emocjonalnych i intelektualnych dziecka – wprawdzie taki sam jak u dorosłych – działa w innych warunkach, w świecie o innych prawach ciężenia. Świat dziecka dlatego wydaje się nam nieważki, że ciężaru, który odczuwa dziecko, nie możemy zważyć na wagach używanych przez dorosłych. Tę odmienność dziecka tak określa wielki pedagog Janusz Korczak: „Nie ma dzieci – są ludzie, ale o innej skali pojęć, innym zasobie doświadczenia, innych popędach, innej grze uczuć. Pamiętaj, że my ich nie znamy [...] Dziecko nie mniej, nie ubożej, nie gorzej myśli niż dorośli, ono inaczej myśli”.

Niszczenie owej kurtyny fałszywych stereotypów, docieranie do prawdy o świecie dziecka jest działalnością o wielkiej społecznej wadze. Nie chodzi tu bowiem tylko o problem prawdy i fałszu. Schematy te są nie tylko źródłem fałszywych sądów i ocen, ale także konfliktów między dziećmi a dorosłymi, klęsk wychowawczych, wypaczeń w rozwoju dziecka, a często jego głębokich tragedii.

Psycholodzy i pedagodzy odbyli i odbywają, oczywiście, wiele wypraw odkrywczych w obszary świata dziecięcego i wiele przynoszą z nich cennych wiadomości. Również Janusz Korczak, którego wypowiedzi o dzieciach zamieszczone są w albumie, należy do wielkich odkrywców tych obszarów. Kiedy jednak od lektury jego mądrych i przenikliwych zdań przejdziemy do oglądania odpowiadających im zdjęć, zauważymy, że wyprawa Zofii Rydet w świat dziecka, mimo wspólnego kierunku, podąża innym

szlakiem niż szlak pedagoga. Celne i odkrywcze uwagi Korczaka przekonują nas bez trudu. Gdy jednak spojrzymy na zdjęcia, to najczęściej nasze wrażenia dalekie będą od spokojnej atmosfery rozumowej akceptacji towarzyszącej lekturze tekstów. Opanuje nas często zdumienie, a nawet chęć protestu. Ta odmienność reakcji wynika ze szczególnych cech współczesnej fotografii twórczej, które tak oto określa Friedrich Dürrenmatt: „Fotografia staje się dokumentacją rodzaju ludzkiego. Czyni ona naszą planetę naszą ojczyzną, gdyż ojczyzną jest tylko to, czego obraz potrafimy sobie stworzyć. Dokumenty zeznają, nie muszą się tłumaczyć przed nami, ale my przed nimi. Pytają, oskarżają, świadczą o człowieku, o jego strachu i radości, o jego kryjówkach i ciemnych ścieżkach, o jego żądach, o samotności, o jego możliwościach i dążeniach. Wstrząsają tym, co pokazują. Jesteśmy wydani na ich łup i dobrze, że tak się dzieje. Musimy sprostować spojrzeniom kamery”.

Za poważny sukces Zofii Rydet uważam, że potrafiła te cechy twórczego fotografowania zastosować w swej wyprawie w świat dziecka.

Wspomniałem na początku, co tworzy przeciwieństwo dzieła artystki, i obejrzenie „Małego człowieka” potwierdza to w sposób niemal agresywny. Nie jest to bowiem spokojne dzieło obserwatora. Jest to żarliwa walka z płaskimi, sentymentalnymi i fałszywymi nawykami i schematami w pojmowaniu i traktowaniu dziecka. Atakuje bezwzględnie tandetny stereotyp „milusiego” dziecka zestawianego z „milusią” sarenką, w związku z którym Korczak zauważa gorzko: „Chcemy, by dziecko skakało i klaskało w ręce, więc ukazuje nam uśmiechniętą twarz trefnisia”. Jest to walka o dostrzeżenie w dziecku człowieka z całą skomplikowaną wielokształtnością przeżyć i reakcji, zarówno tych radosnych, jak i tych smutnych, a nawet tragicznych.

Cykl „Mały człowiek” jest więc przede wszystkim studium psychiki dziecka. Uderza w nim umiejętność pokazania osobliwości dziecięcych reakcji psychicznych, które przebiegając według tych samych zasad co u dorosłych, dzięki temu, że przebiegają w świecie zbudowanym z innych wyobrażeń, innej wiedzy o rzeczywistości, w świecie o innych prawach ciężenia, nabierają cech tak swoistych, że nie potrafimy ich zrekonstruować, nawet wspominając własne dzieciństwo. Kiedy oglądamy „Małe kobiety” Zofii Rydet, to odkrywamy w nich gesty, mimikę, zachowanie się bardzo podobne do kobiecych, a jednak od nich z gruntu inne, nie kobiece, ale dziecięce. Kiedy na jednym ze zdjęć mały chłopiec z ojcowskim batem w ręku, skupiony i poważny, pilnuje powierzonego jego opiece wozu – to odnajdziemy tu bez trudu poczucie odpowiedzialności i satysfakcji ze spełniania poważnego zadania właściwego mężczyźnie, ale jednocześnie od męskiego odmienne, chłopięce. W ten sposób artystka odkrywa bogactwo przeżyć i osobowości dziecka, pozwala nam zamiast „bobasa”, „milusińskiego” lub „nieznośnego smarkacza” dostrzec w nim właśnie „małego człowieka”.

To „człowieczeństwo” dziecka wydobywa artystka spod wielobarwnej i wielokształtnej warstwy zewnętrznych akcesoriów, formowanych przez odmienność środowiska i warunków życia. Zdjęcia jej pokazują dzieci z różnych krajów, z różnych kręgów kulturowych i ustrojów, z różnych warstw społecznych. Zofii Rydet nie zależy na podkreślaniu tych różnic, dąży ona do czegoś wręcz przeciwnego. Pragnie pokazać, że pewne istotne cechy „małego człowieka” ujawniają się podobnie niezależnie od tych różnic, że żywiołowa radość, smutek, zaduma czy podświadoma kokieteria wyrażają się podobnie u dobrze odżywionego dziecka z lśniącego czystością przedszkola, co u jego biednego rówieśnika bawiącego się w ponurej studni wielkomiejskiego podwórka.

Na pozór Zofia Rydet nie pokazuje nam niczego, czego byśmy sami setki razy w życiu nie oglądali: dzieci przy zabawie, dzieci kłócące się, dzieci zagubione w tłumie

dorosłych, zajęte swymi sprawami. Ale sposób, w jaki te zwyczajne zdarzenia ujmują, wywołuje w nas w miarę oglądania zdjęć coraz częściej owo osobliwe przeżycie, kiedy to jakieś zdarzenie, widziane obojętnie setki razy, spostrzegamy jak gdyby po raz pierwszy, odkrywając w nim ze zdumieniem nieprzeczuwane dotąd właściwości.

Fotografie Zofii Rydet charakteryzuje nie tylko wartość poznawcza, dzięki której stać się mogą cenną pomocą dla psychologów, wychowawców i rodziców. Autorka nie tylko obserwuje dzieci, ale je także – a raczej przede wszystkim – kocha. Ta postawa emocjonalna odbija się wyraźnie we wszystkich zdjęciach i potęguje ich ekspresję. Dzięki niej nie tylko zdumiewają nas i zaskakują, ale także wzruszają. Budzi się w nas jakiś serdeczny stosunek do dziecka, niemający nic wspólnego z łatwiznami sentymentalnych rozrzewnień lub czułości.

Wreszcie jeszcze kilka słów o środkach artystycznych. „Mały człowiek” należy do coraz częstszych w Polsce przykładów właściwego wyzyskania twórczych możliwości zawartych w tworzywie fotograficznym i procesie fotografowania. Poza grupą „Moja galeria”, będącą zbiorem niezależnych od siebie etud psychologicznych, w pozostałych częściach zdjęcia traktowane są kompleksowo na zasadzie instrumentów w orkiestrze. Ich wymowa, siła oddziaływania i wartość poznawcza wypływają z ich wzajemnego sąsiedztwa. Nie tworzą przypadkowego zbioru zdjęć o tym samym temacie, ale organiczną, funkcjonalnie powiązaną całość. U podstaw artystycznego kształtowania dzieła Zofii Rydet stoi sztuka obserwacji, o której tak pisze Dürrenmatt: „Obserwowanie to elementarny proces tworzenia poetyckiego. Także rzeczywistość trzeba kształtować, jeśli chce się ją zmusić do mówienia. Tylko wówczas fotografie stają się myśliwą wyprawą po to, co ludzkie, a zdobycz jest jednocześnie przemijająca i ponadczasowa”.

Zofia Rydet, „Mały człowiek”, 146 fotografii ze wstępem Alfreda Ligockiego oraz fragmentami pism pedagogicznych Janusza Korczaka, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1965

Wszyscy, którzy w Polsce poważniej interesują się fotografią, z zainteresowaniem śledzili rozwijanie się idei „Małego człowieka” Zofii Rydet; autorka dawała o tym znać przez udział w wystawach, przez wystawy indywidualne (m.in. w warszawskiej Galerii Staromiejskiej¹). Czekaliśmy wszyscy na ten album, będąc przeświadczeni, że będzie on stanowił nie tylko propozycję nowego spojrzenia na dziecko, ale i na fotografię w ogóle. Tak też się stało, kompozycja albumu dowodzi zarówno ambicji i zainteresowań pedagogicznych, jak i twórczego stosunku do uprawianej przez Zofię Rydet dyscypliny. Jak pisze we wstępie Alfred Ligocki, Zofia Rydet przeciwstawia się stereotypom fotografowanego dziecka, dziecka „milusiego”. W zasadzie coraz więcej fotografów odkrywa to nowe (dla nich) oblicze dziecka, ale przecież Zofia Rydet umie przepoić swoje zdjęcia czymś więcej niż prawdą. Umie uczynić je naprawdę „nośnymi”, także i uczuciowo – bez czułościowości, a jednak przejmująco. Umie uważnie odróżnić twarze, z których każda ilustruje osobisty temperament. Nie są to dzieci anonimowe, każde z nich ma swój charakter i środowisko, a co więcej, jakąś swoją przeszłość, choćby zaledwie kilkuletnią, która je uformowała. Zofia Rydet nie fotografuje „buziaków”, lecz twarze, które przynależą do określonego imienia, których rysy są rysami określonych rodziców.

Pomysł zgrupowania zdjęć według typów temperamentów czy nastrojów – na np. „Dziewczęce miny”, „Między nami mężczyznami”, „A jednak samotni” – jest przeprowadzony konsekwentnie, a jednocześnie bez nużących powtórzeń, co jest zwykle wadą różnych „cykli” innych autorów. Zachowana została tu cała skala reakcji dziecięcych. Oczywiście Zofia Rydet ma z pewnością wiele innych zdjęć dziecięcych, ale właśnie zasługą dokonanego przez nią wyboru jest, iż każde następne zdjęcie wykorzystane w albumie dorzuca nowe wartości, nie powtarzając innych. W tym sensie Zofia Rydet jest fotografem, który nie tylko umie wykonać dobre zdjęcia, ale i z nich zrobić dobry użytek.

Zdjęcia są w zasadzie portretami – pojedynczymi lub grupkami dwojga-trojga dzieci; nie jest ich zadaniem ukazanie całych ulic, całych podwórek, całych wnętrz klasowych. Najczęściej Zofia Rydet operuje zbliżeniem, gdzie tła jest tyle tylko, ile trzeba dla scharakteryzowania bezpośredniej sytuacji „małego człowieka”. Co za tym idzie, pominięta zostaje cała krajoznawcza atrakcyjność miejsc, w których autorka uchwyciła ciekawą dla niej pozycję dziecka. Ulica Kairu czy Sofii, którą inny autor

¹ Wystawa miała miejsce w 1961 r. Galeria Staromiejska – inaczej Galeria Klubu Krzywego Koła działająca przy Staromiejskim Domu Kultury w Warszawie.

chciałby wyeksponować za plecami dziecka, tu nie odgrywa istotniejszej roli. Ta wstrzeźliwość opłaciła się – po pierwsze album Zofii Rydet utrzymał dzięki temu jednorodność formalną oraz po drugie – uzyskał rzecz jeszcze ważniejszą: manifestuje moralną postawę Zofii Rydet, postawę autora, który widzi człowieczeństwo w każdej twarzy, w jednakowym stopniu fascynujące, niezależnie od jednostkowego losu, stopnia zamożności i przynależności narodowej.

Szczególnie przejmujące wydają mi się zdjęcia – zresztą moim zdaniem nie dość liczne – gdzie Zofia Rydet pokazuje wzajemne kontakty między dziećmi, kontakty, do świata których dorośli nie mają zazwyczaj wstępu: przyjaźnie, uczucia opiekuńcze starszych dzieci do młodszego rodzeństwa, wzajemne zainteresowanie chłopców i dziewczynek. A poza tym najbardziej lubię przeglądać „Moją galerię” – gdzie dzieci wyłaniają się z ciemnego tła, zafascynowane widokiem zabawek, w chwili nieopanowanego zachwyty i nieodpartej ciekawości, kiedy najmniej się kontrolują.

Zofia Rydet fotografuje tak, że faktura ziemi, muru, trawy i ubioru dziecka jest nieodróżniona; czyni to jej zdjęcia jednorodnymi, choć niszczy nieco rysunek szczegółów, a w oczach niektórych czytelników wydaje się sprawiać wrażenie, że zdjęcia jej są jakby jednostajne, „smutne”. Kojarzenie tej szczególnej faktury z domniemanym smutkiem jest klasycznym przejawem stereotypów myślenia: według niego fotografia, aby była „wesoła”, musi być ostra i wolna od ziarna.

Album Zofii Rydet sprawia nam satysfakcję także i dlatego, iż po jego publikacji bardziej ryzykowne (wobec osądu czytelników) i, mam nadzieję, bardziej utrudnione, będzie w przyszłości pojawianie się albumów pozbawionych ambicji. A dobrym albumom zapewne „Mały człowiek” uutorował drogę i stał się zachętą dla wydawców.

Na zakończenie sprawa redakcyjna: wielka szkoda, że zagubiona została osoba Janusza Korczaka, na którą Zofia Rydet zwróciła uwagę i umiała po pioniersku związać swe zdjęcia z jego tekstami. Informacja o autorstwie licznych tekstów na temat dzieci – umieszczona jest w albumie w miejscu prawie niewidocznym, a zupełnie jest niezauważalna dla czytelnika obcojęzycznego. Warto było zamieścić przynajmniej krótki tekst o tej wielkiej postaci polskiej pedagogiki i o śmierci Korczaka, o której każdy, kto o niej nie słyszał, powinien się dowiedzieć.

Warszawa, dn. 6 stycznia 79 roku

ZOSIU KOGHANA, -

Pierwszy list w tym roku piszę do Ciebie. Musisz więc przynieść mi epistolograficzne szczęście. Ty się na tym znasz, Ty jesteś od tego PRIVAT DOCENT.

W Nowym Roczniku - niechaj Ci się wiedzie, niech Ci fotografowie zazdroszcza, kutu powodzenia, fotela miękkiego, jakiego takiego grosza lżej zarobionego i zdjęć jak zawsze fenomenalnych, recenzji ekstatycznych, a nade wszystko - niech Ci zazdroszcza, - iż Busza z całego ogłupiałego serca kocha Cię niemożliwie, acz przyzwoicie. I to jak jeszcze.

A teraz interes: PIINY: W bardzo krótkim terminie
- proszę Cię, zrób 10 /dziesięć minimum/ zdjęć z albumu "Mały człowiek".

- wsadź to wszystko do koperty, tzn. mój tekst, list, który dodaję do Marka Arpada Kowalskiego i wyślij. Koniecznie w mojej przeze mnie zaadresowanej kopercie, bo nie chcę, by to wyglądało na kumoterstwo. ^

- nie przypuszczam, byś do tekstu mogła mieć jakieś uwagi, gdyby, to szybko odeślij go do mnie z korektą.

Zosiu, nie spraw mi zawodu, - - -

Czy masz ciepło w mieszkaniu? To bardzo ważne. Ja też staram się ubierać ciepło, mimo, że nie cierpię długich majtasów. Dlatego, boję się daleko chodzić, bo marzną do kości. Nie znam więc żadnych, nowych plotek.

ściskam Cię goraco, nie dajmy się z i m i e !!!

Tibi et igni

Jurek

WAŻNE!

Warszawa, dn. 6 stycznia 1979 roku

ZOSIU KOCHANA,

Pierwszy list w tym roku piszę do Ciebie. Musisz więc przynieść mi epistolograficzne szczęście, Ty się na tym znasz, Ty jesteś od tego PRIVAT DOCENT.

W Nowym Roku – niechaj Ci się wiedzie, niech Ci fotografowie zazdroszczą łutu powodzenia, fotela miękkiego, jakiego takiego grosza lżej zarobionego i zdjęć jak zawsze fenomenalnych, recenzji ekstatycznych, a nade wszystko – niech Ci zazdroszczą, iż Busza z całego ogłupionego serca kocha Cię niemożliwie, acz przyzwoicie. I to jak jeszcze.

A teraz interes PILNY: W bardzo krótkim terminie

- Proszę Cię, zrób 10 (dziesięć minimum) zdjęć z albumu „Mały człowiek”.
- Wsadź to wszystko do koperty, tzn. mój tekst, list, który dodaję do Marka Arpada Kowalskiego¹, i wyślij. Koniecznie w mojej przeze mnie zaadresowanej kopercie, bo nie chcę, by to wyglądało na kumoterstwo.
- Nie przypuszczam, byś do tekstu mogła mieć jakieś uwagi, gdyby, to szybko odeślij go do mnie z korektą.

Zosiu, nie spraw mi zawodu.

Czy masz ciepło w mieszkaniu? To bardzo ważne. Ja też staram się ubierać ciepło, mimo że nie cierpię długich majtasów. Dlatego boję się daleko chodzić, bo marzną do kości. Nie znam więc żadnych nowych plotek.

Ściskam Cię gorąco, nie dajmy się zimie!!!

Tibi et igni
Jurek [Busza]

źródło: FZR

1 MAREK ARPAD KOWALSKI (1942–2013) – etnograf, dziennikarz i pisarz. Wieloletni kierownik działu kulturalnego w „Tygodniku Kulturalnym”.

Warszawa, 9 stycznia [1979]

ZOSIU KOCHANA,

Daruj, że zarzucam Cię listami, ale jak zawsze sprawia mi to olbrzymią frajdę.

Mniemam, że już otrzymałaś mój exprès, że udało Ci się odszukać w starych negatywach potrzebne zdjęcia, że już wysłałaś pocztą do tygodnika¹. To jest o tyle ważna sprawa (dla mnie, że ja tam umawiałem się na „jakiś-taki” materiał) no i że nic ponad TWOJE nie przychodziło mi do głowy. Bo to, co robisz, jest, jak mawia mój hydraulik ELEGANCJA-FRANCJA, SZWECJA-DYSKRECJA, HYDRAULIKA-AMERYKA. Prosiłbym Cię, byś zaraz wysłała do mnie chociaż karteczkę potwierdzającą wysłanie poczty do Warszawy. Mam tam interes w redakcji, ale nie chcę iść, bo mi będą „głowę suszyć”, że nie dotrzymałem obietnicy. No, wchodzi to w grę, o ile Ty rzecz jasna zaaprobujesz moje pisanie. W myśl starej (o Boże!, „narodowej”) zasady – nic o nas bez nas.

Coraz bardziej zdaję sobie sprawę, że ten akurat tekst zrobiłem, bo nie mogę pisać czy choćby tylko mówić o „Fotografii socjologicznej 1978 r.”...² Coś się we mnie buntuje, że Ty jeszcze robisz mi „cenzorski zapis”, jakbym nie miał innych tego rodzaju kłopotów... Przemyśl to zdanko-cacanko, Zosiu, najlepiej z rana, nigdy wieczorem, bo Ci się jeszcze to przyśni, a wtedy...

Z okazji zjazdu styczniowego już (jak ten czas leci, co?) będę chciał zrobić z Tobą audycję radiową. Pierwsza moja o fotografii idzie na pr. III – 12 lutego o godz. 19.00. Gadam tam z Olkiem Jałosińskim o duperelach fotografii prasowej³. Notabene jestem pod niemałym wrażeniem reportażu o górnikach Kazimierza Seko⁴! Nie mam o tym panu zbyt wielkiego mniemania, ale to, co zrobił – jest znakomite [...] Bez tych lalusiów-cacusiów z dziennika TV, pupili złotoustego redaktora Wawrzaniaka – Twojego krajana...(!)

No, dosyć tego pisania.

Do ucha Ci krzyczę – miej się fenomenalnie, czuj się jak szczypioerek na wiosnę.

Z tym co zawsze – Twój
Jurek [Busza]
[...]

źródło: FZR

1 Mowa o artykule do „Tygodnika Kulturalnego”.

2 Chodzi prawdopodobnie o powstającą już wówczas – od 1978 r. – serię fotografii Zofii Rydet „Zapis socjologiczny”.

3 ALEKSANDER JAŁOSIŃSKI (1931–2014) – wybitny fotoreporter stołecznej prasy, m.in. „Expressu Wieczornego” i „Sztandaru Młodych”. W latach 1999–2008 wykładowca Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi.

4 KAZIMIERZ SEKO (1917–2006) – katowicki fotoreporter, związany z Centralną Agencją Fotograficzną. Kierownik działu fotograficznego tygodnika „Panorama”.

Warszawa, 14 stycznia 1979 r.

ZOSIU KOCHANA,

List „czerwony” napisałem, ale nie wysłałem, nosiłem go w kieszeni... i jak to zwykle. Wobec tego piszę „czarny”. Zosiu, daj mi szybko znać, czy już wysłałaś do mnie list z informacją, że posłałaś zdjęcia + mój tekst do „Tyg. Kult.”. **TO JEST BARDZO WAŻNA SPRAWA!**

Przy okazji – przypominam Ci, że jak coś będziesz kopiowała z cyklu „fot. socjologiczny 78 r.”¹, to pamiętaj także o mnie. To wszystko, w pośpiechu – kreślę i ściskam Cię – się za Ciebie, że zima nie jest już taka sroga...

Jurek [Busza]

źródło: FZR

1 Mowa o „Zapisie socjologicznym”.

Warszawa, 24 lutego 1979 r.

Zosiu kochana!

W żaden ludzki sposób nie mogłem się dotelefonować do Ciebie, by powiedzieć Ci, że „Tyg. Kult.” już wydrukował moją recenzję o Tobie.

Ponieważ w W-wie widziałem się z Jurkiem – dałem Mu jeden egz. dla Ciebie ze specjalną dedykacją! Czy to już masz?

Koniecznieszłuchaj radia III pr., 19.00, 1 marca, ponieważ rozmawiałem z Dłubakiem i Andrzejem Baturo¹.

Pamiętaj, że w każdej chwili chciałbym pisać o Twoim dziele „Fotografia socjologiczna Anno 1984”². Czekam więc na Twoją decyzję.

To wszystko – pisane w locie – ściskam, całuję!

Jurek [Busza]

źródło: FZR

1 Mowa o ZBIGNIEWIE DŁUBAKU (1921–2005) – fotografie, malarzu, w latach 1953–1972 redaktorze naczelnym pisma „Fotografia” oraz ANDRZEJU BATURO (1940–2017) – fotoreporterze, wydawcy i animatorze życia kulturalnego. W latach 70. Baturo pracował dla takich tytułów, jak „Na Przełaj”, „Razem”, „itd.”, „Polityka”. Był także organizatorem i komisarzem I Ogólnopolskiego Przeglądu Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej w 1980 r. oraz drugiej edycji tej imprezy (1989).

2 Mowa najprawdopodobniej o „Zapisie socjologicznym”.

„Tygodnik Kulturalny”, 25.02.1979

[...] Nie bez szczypty melancholii, której ani mi się śni wstydzic, zdarzało mi się wielokrotnie sięgać po jeden z lepszych polskich albumów fotograficznych pt. „Mały człowiek” wspaniałej artystki Zofii Rydet. Jest to swego rodzaju „perełka” i książka z pewnością „zapomniana”, trudno powiedzieć inaczej, skoro ukazała się nakładem wydawnictwa Arkady... w 1965 roku. „Mały człowiek” jest w pewnym sensie książką doskonałą, tworzą ją nie tylko świetne fotografie Zofii Rydet, ale i niezwykle subtelny, przez nią dokonany wybór tekstów z pism Janusza Korczaka, sprytnie napisany wstęp przez krytyka sztuki fotografii Alfreda Ligockiego i znakomite opracowanie graficzne autorstwa nieżyjącego już niestety Wojciecha Zamecznika¹. Dodajmy jeszcze jeden szczegół: każde słowo w tej książce pojawia się w czterech językach. Jeżeli w ogóle ma jakiś sens gratulowanie tej książki edytorowi – po, bagatela... 14 latach – niniejszym to czynię ze srodze spóźnioną radością.

„Mały człowiek” to fotografie dzieci. Od bodaj stu lat fotografowanie dzieci jest ulubionym zajęciem dorosłych. My fotografujemy dzieci, by mieć przede wszystkim pamiątkę umożliwiającą nam po czasie powracanie we wspomnieniach do ich sielskiego dzieciństwa. To znamienne, fotografujemy dzieci w sytuacjach wakacyjno-odsłonecznych czy pompatycznie-znaczących, mówimy: „O, ptaszek leci”, i naciskamy guzik migawki aparatu. Nasze dzieci na naszych zdjęciach są, i słusznie, uśmiechnięte, zdrowe, zadowolone i zazwyczaj ulizane w specjalne fryzury „do zdjęcia”. Myślę więc, że zazwyczaj nie udaje nam się sfotografować naszych dzieci. My zaledwie fotografujemy nasze własne o nich wyobrażenia.

Jak dalece szczelny i nieprzenikniony jest ten świat, pouczał Stary Doktor, Janusz Korczak: „Nie ma dzieci – mówił – są ludzie; ale o innej skali pojęć, innym zasobie doświadczenia, innych popędach, innej grze uczuć. Pamiętajmy, że my ich nie znamy”.

Zofia Rydet z kamerą fotograficzną nie wkroczyła oczywiście w delikatną tkanę tego świata. Wyruszyła raczej na jego poszukiwanie, i nie po to, by rozwikłać jego subtelne tajemnice, ale by je dostrzec i respektować, a wreszcie ukazać jako problem fascynującego, dojrzewającego społeczeństwa w małej, ludzkiej istocie. Jest to więc album o godności niedorosłych. Koncepcję tego albumu wyznacza 15 cykli zdjęć.

1 WOJCIECH ZAMECZNIK (1923–1967) – grafik, projektant wystaw i fotograf. Prekursor wykorzystania fotografii w projektowaniu plakatów – operował techniką fotogramu, fotomontażu. Zaprojektował m.in. plakat wystawy „Rodzina człowiecza” (1959) czy nagrodzony w Paryżu i São Paulo plakat do filmu „Pociąg” (1959). W latach 1960–1967 prowadził Pracownię Projektowania Fotograficznego na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. Wykonywał także fotografie o charakterze dokumentalnym, reportażowym. W projektowaniu wystawienniczym współpracował często ze swoim bratem stryjecznym, Stanisławem Zamecznikiem.

„Małe kobietki”, „Między nami mężczyznami”, „Radość istnienia”, „Dramaty”, „A jednak samotni”, „W poczuciu bezpieczeństwa” – to tylko niektóre z tytułów, które, jak sądzę, mówią same za siebie.

Oczywiście fotografia z natury jest przede wszystkim efektownym tworzywem ilustracyjnym. Ale nie to jest tutaj najważniejsze. Zofia Rydet zaproponowała jak gdyby portrety dzieci, które na dobrą sprawę są sondą fotograficzną i obrazowymi cytatami z ich dziecięcego życia. Pokazuje więc swoich bohaterów w kontekstach sytuacji krańcowo znamiennej, harmonijnych albo w sytuacjach ironicznych, przekraczających ich niewielkie przeciwieństwo możliwości. Sytuacje te mimowolnie zmuszają dzieci do „bycia sobą”, by sprostać niełatwej rzeczywistości. Tym to trudniejsze, im bardziej rzeczywistość ta należy do świata ludzi dorosłych, im bardziej piętzy niespodzianki, im bardziej staje się ostra i wydaje się być dramatyczna. To wielka sztuka tak pracować kamerą z dziećmi, bez infantylnych sentymentów, rozrzewnień. To sztuka fotografować dziecko, które – jak pisał Janusz Korczak – jest cudzoziemcem, nie rozumie języka, nie zna kierunku ulic, nie zna praw i zwyczajów.

To, co skłania do przypomnienia „Małego człowieka” Zofii Rydet, to nie oczywiście chęć lansowania książki sprzed 14 lat. Również nie podpowiadam dzieciom, by „cioci Zosi” za dużej miary dzieło sztuki przypięły Order Uśmiechu. Skłania mnie do tego o wiele bardziej prozaiczny powód. Otóż jak wszyscy wiedzą, z inicjatywy ONZ 1979 rok ogłoszony został Międzynarodowym Rokiem Dziecka. Służyć więc będzie wielkiej sprawie troski o szczęście 1/3 całej ludzkości. U nas oficjalne obchody Międzynarodowego Roku Dziecka zaczynamy w połowie stycznia. Co trzeci Polak obecny rok uzna za swoje własne święto. Tymczasem polski ruch fotograficzny, któremu przy tym święcie nie będę wypominał nadmiernej skłonności do tzw. akcji, zareagował odpowiednią ilością konkursów, tematycznie związanych z obchodami Międzynarodowego Roku Dziecka. Jest to objaw zdrowy, ilekolwiek by jednak o dzieciach mówić – nigdy nie jest za dużo. To cudowny paradoks wizualnej reklamy, zdjęcia dzieci nie opatrzą się nam nigdy, nigdy też nie znudzą nas. Tolerancja dorosłych wobec sztuki fotografii podejmującej ten temat wydaje się być bezkresna. Nim jednak wyruszymy do setek galerii fotograficznych, przyszłym autorom prac nieśmiało podsuwam lekturę albumu o wielkim „Małym człowieku”, albumu, który nie stał się bestsellerem i jest dzisiaj ciągle uroczą, serdeczną – niepotrzebnie „zapomnianą” – książeczką.

Warszawa, 6 marca 1979 r.

Zosiu kochana,

Szczerze mówiąc, nie obchodzę socjalistycznych świąt w rodzaju zbliżającego się Dnia Kobiet. Dla Ciebie jednak oczywiście obchodzę, a co więcej – ścigam się z całym światem, biegnąc do Ciebie z bukietami.

To była część oficjalna. Teraz jest artystyczna:

Co słyhać, Zosiu kochana? Jak znosisz tę zimę? Ja fatalnie, nie cierpię mrozu, więc tkwię w domu i dużo piszę.

Gdy tylko przyślesz mi swoją „Fotografię antropologiczną”¹ – zrobię wielki tekst, a potem razem zadecydujemy, gdzie go damy. Może w „Kulturze”? Jak wiesz – już tam znowu mogę pisać. Takie jest życie – wszystko w kratkę.

Może jestem napuszony bałwan, ale dumny jestem z recenzji „Małego człowieka”. W czasach stalinowskich w gazecie „Nasz kolektyw pracuje” pokazałby się artykuł pt.: „Busza nie wypuszcza braków”.

Czy Jurek² dał Ci ten numer z moją dedykacją? To ważne. Liczą się tylko szczegóły. Więc szczegółowo Cię szalenie pozdrawiam.

Do miłego w Warszawie!

Jurek [Busza]

źródło: FZR

1 Chodzi o „Zapis socjologiczny”.

2 Mowa najpewniej o Jerzym Lewczyńskim.

n.d.

Droga Pani! Mam nadzieję, że Pani wróciła do zdrowia – będę wdzięczna za wiadomości, co u Pani słychać. Ostatnio widziałam w czeskim kwartalniku „Fotografie” bardzo przychylną recenzję o „Małym człowieku”. Nad czym Pani teraz pracuje? P. Lewczyński wspominał, że został prezesem, co słychać w GTF? I u Pani na Politechnice¹? P. Brzeska² widziała Pani zdjęcia na Konkursie Fot. Prasowej, bardzo jej się podobały „Złe dni”, bardzo ekspresyjne i „Rodziny”. Prosimy o przesłanie „Oczekiwanie” i gdyby Pani miała odbitki, coś też z tamtych.

Serdecznie Panią pozdrawiam
U. Czartoryska
Pieczętka miesięcznika „Fotografia”

źródło: FZR

- 1** Od 1963 r. Zofia Rydet prowadziła zajęcia z fotografii na Politechnice Śląskiej w Gliwicach.
- 2** Prawdopodobnie chodzi o HENRIETTĘ BRZESKĄ-FREUDENHEIM, do 1968 r. zastępczynię redaktora naczelnego miesięcznika „Fotografia”.

8.

ZOFIA RYDET – CZAS PRZEMIJANIA

w: „Wystawy fotografii: Anna Chojnacka: »Wśród Plastyków Śląskich«,

Marek Holzman: »Sposoby widzenia«, Zofia Rydet: »Czas przemijania«,

Zygmunt Szargut-Szarek: »Xawery Dunikowski«, ZPAF CBWA „Zachęta”,

Warszawa, styczeń 1964

Jest to już drugi problemowy zestaw zdjęć Zofii Rydet, którego tematem są fazy rozwoju człowieka. Po „Małym człowieku” dotyczącym dzieciństwa przenosi nas autorka do schyłku ludzkiego życia, do starości. Są to jednak dzieła o zupełnie odmiennym charakterze, i to bynajmniej nie dlatego, że dzieciństwo jest tak bardzo inne od starości. Odmienność obu cykli wynika przede wszystkim z odmienności założeń. W „Małym człowieku” górowała postawa badawcza, dążenie do penetracji w głąb dziwnej i trudno dostępnej dziedziny psychiki dziecka połączone z pełną pasją walką z fałszywymi i prostackimi stereotypami w ujmowaniu tej psychiki. Tutaj, w cyklu o starych ludziach góruje uczucie, smutna zaduma nad przemijaniem i wędnięciem. Według motta wystawy ma ona „budzić zrozumienie i współczucie dla ludzi, których zagonieni sprawami dnia powszedniego nie dostrzegamy, mijamy, czasem – może niechęć, potrącamy”.

Na starość ludzką można patrzeć rozmaicie. Pamiętam z czasów szkolnych traktat Cyncerona „De senectute”, sławiący powaby pogodnej starości. Podziwiam wspaniałych starców – uczonych, artystów i mężów stanu – których precyzyjny umysł i bujna wyobraźnia nie poddają się procesowi wędnięcia i obumierania. Podziwiam też starych chłopów, których bogate i różnorodne doświadczenia wydestylowały się w wytrawny miód mądrości życiowej. Te właśnie cechy starości decydowały o wielkiej roli starców w społeczeństwach ludzkich od najdawniejszych czasów.

Są jednak i inne postacie starości, gdzie władze psychiczne wędną równocześnie z ciałem. Skromni mieszkańcy domów starców, o których zapomnieli ich dzieci i wnuki – traktowani niechętnie, a czasem wrogo starzy chłopi na dożywociu, samotni emeryci przez portiera niewpuszczani do fabryki, w której przepracowali pół wieku, kruche staruszki potrącane brutalnie przez zdrowych byczków przy wsiadaniu do zatłoczonego autobusu, ludzie słabi i samotni, niedostrzegani i omijani obojętnie.

Zofia Rydet nie zajmuje się owymi wspaniałymi starcami, od których roi się historia wszystkich dziedzin ludzkiej działalności. Zajmuje się właśnie owymi skromnymi, słabymi ludźmi, którzy nie zawsze może potrzebują litości, nie zawsze poprawy warunków bytu, ale zawsze ludzkiego serca, ludzkiej życzliwości i uwagi. Pod jednym względem oba cykle Zofii Rydet są do siebie podobne. W „Małym człowieku” dążyła do tego, byśmy w dzieciach zaczęli dostrzegać człowieka, w obecnym zaś do tego, byśmy w starcu nie przestawali go dostrzegać.

Dopiero uświadomienie sobie tego założenia cyklu pozwoli nam na jego właściwą ocenę i ochroni nas od mylnych interpretacji. Jemu zawdzięcza on swój elegijny charakter i położenie głównego akcentu na to wszystko, co wyraża schyłek, wędnięcie, słabość. Tu nie chodzi o apele dążące do poprawy materialnych warunków bytu ludzi starych ani o krytykę aktualnej sytuacji w tej dziedzinie. Chodzi tu o pokazanie pewnych uniwersalnych, biologicznych, rzecz można, cech starości, takich samych u biednych i bogatych, i pod każdą szerokością geograficzną, cech, z którymi walczy każdy człowiek ze zmiennym szczęściem. O pokazanie, że dla zwycięstwa w tej walce wystarczy czasem pomocny gest, życzliwe słowo, a przede wszystkim podtrzymanie przeświadczenia, że nie jest się kimś niepotrzebnym, kimś wyrzuconym na peryferie społeczności.

Dla osiągnięcia tego celu autorka akcentuje procesy fizycznego wędnięcia: zmarszczki na twarzy, węzłaste żyły na rękach, zgarbione plecy, wysiłek przy tak prostych dla ludzi w pełni sił czynnościach jak np. chodzenie, ale jednocześnie pokazuje, jak ci pomarszczeni, słabi ludzie rozmyślają, śmieją się, płaczą – słowem: żyją całą pełnią ludzkich reakcji, mimo i przeciw tym zmarszczkom i zeszywniałym członkom.

W odróżnieniu od cyklu o dzieciach Zofia Rydet posługuje się tu rzadziej uchwyconymi na gorąco scenami z życia, częściej zaś portretami, a zwłaszcza zbliżeniami. Poradlone czoła, ręce pełne guzów i rozdętych żył, bezzębne usta rozwarte w uśmiechu, pomarszczona skóra szyi i policzków – wszystko to akcentuje biologiczne cechy starości.

Jako akompaniament służą autorce obrazy – przenośnie. Węzłaste dłonie sąsiadują z węzłastymi korzeniami drzew, zmarszczki skóry sąsiadują z łuszczącym się murem. Cykl dzieli się na kilka grup problemowych, jak „Oczekiwanie”, „Medytacje”, „Ciężka droga” itp. Otóż dobór owych obrazów – metafor – jest w każdej z tych grup odmienny. Na przykład w grupie „Ciężka droga” zdjęciom pochylonych, z trudem kroczących starców i staruszek towarzyszą zbliżenia wybojów, grząskiego błota, zbrylonego śniegu – elementów utrudniających chodzenie. Grupie „Pogodne dni”, zawierającej zdjęcia pogodnych, starczych uśmiechów, akompaniują zdjęcia opadłych lub spadających liści.

Przenośnie te i porównania traktowane z punktu widzenia literackiego nie zawsze są oryginalne. Obecnie już żaden szanujący się poeta nie porówna dłoni starego człowieka ze splątanymi korzeniami. Fotografia posiada jednak inną poetykę. Pokazanie owych korzeni obok poradlonej ręki wywiera zupełnie inne wrażenie niż przeczytanie tego porównania i stworzenie sobie odpowiedniego wyobrażenia. Fotografia potrafi zetlałe lub wytarte od użycia przenośnie i porównania przez ich odpowiednie unaocznienie napełnić nowym oddechem i cofnąć widza do owego przejmującego przeżycia, kiedy to poeta poczuł konieczność zastosowania ich po raz pierwszy. I tutaj owo ciągle powtarzanie się cech, którymi rysy i pęknięcia starych murów, chropowata kora starych drzew, węzły korzeni wtórują zmarszczkom, chropowatości skóry i rozdętym żyłom ciał starych ludzi, stwarza swoistą liryczną atmosferę, melancholijną i przejmującą. Jest w cyklu Zofii Rydet coś z memento, coś z napisu spotykanego niekiedy na bramach cmentarzy: „Byliśmy, czym jesteście, jesteśmy, czym będziecie”.

Przed wszystkim jednak wystawa ta jest apelem: apelem do naszego serca, naszej wrażliwości i do najszlachetniejszych, najbardziej ludzkich cech naszej natury. Pragnie nas wzruszyć, byśmy nie przechodzili obojętni i nieczuli obok ludzi przez wiek pozbawionych wielu z tych szans i możliwości, które jeszcze sami posiadamy. I w tym leży humanistyczna wartość tej wystawy.



- ▶ Ludwik Waclawczyk, otwarcie wystawy Zofii Rydet „Czas przemijania”, Katowice, 1965, wł. prywatna
- ▶ Ludwik Waclawczyk, otwarcie wystawy Zofii Rydet „Czas przemijania”, Katowice, 1965, archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Kochana Pani Zofio,

A więc już po wystawie, naprawdę Pani swoją zrobiła wielkie i jak najlepsze wrażenie na wszystkich. Zapewne Pani czytała prasę, np. „Trybunę Ludu” – Kicińskiego¹ itp. Może mieć Pani prawdziwą satysfakcję.

Proszę Panią o zdjęcia – nie wiem właściwie które, trudno wybrać. Ale może coś z tych „wesołych” – „Pogodne dni”, coś z „oczekujących” i „medytacji”, razem może koło sześciu. Proszę też dodać ze dwa przerywniki – np. piękne uschnięte słoneczniki i także liście. Pozostawiam Pani wybór, co będzie najbardziej dla Pani reprezentatywne, tylko jeśli Pani tak uprzejma, to nie te zdjęcia najbardziej czarne, bo w druku będą jeszcze czarniejsze, ale także nieco łagodniejsze w walorach.

Słyszałam Pani wywiad w radio, bardzo ładnie Pani powiedziała.

Zdjęcia razem z artykułem moim zamieścimy w numerze kwietniowym. Nie będzie to łatwe, zważywszy, że to były 4 duże wystawy jednocześnie, którym – gdyby były osobno – poświęcilibyśmy na pewno więcej miejsca².

A więc oczekuję, myślę, że przyśle Pani niedługo, bo może ma Pani odbitki.

Gdyby zamiar sprowadzenia mnie na odczyt był realny, proszę mnie zawiadomić. Może to być np.: dzieje fotografii typu reporterskiego albo coś z problemów estetycznych lub o współczesnej fotografii francuskiej. Gdyby to się dało jakoś połączyć z odczytem także w Gliwicach czy w Katowicach, poza Pani uczelnią³, jak Pani proponowała, można by o tym też pomyśleć.

Serdecznie Panią pozdrawiam, naprawdę razem z Panią cieszę się osiągnięciami.

Proszę też pozdrowić p. Krystynę⁴.
Urszula Czartoryska

źródło: FZR

- 1 WOJCIECH KICIŃSKI (ur. 1932) – dziennikarz kulturalny związany z „Trybuną Ludu”, pisujący także do „Fotografii”.
- 2 Mowa o artykule Urszuli Czartoryskiej pt. „Wystawa czterech. Chojnacka, Holzman, Rydet, Szarek” opublikowanym na łamach „Fotografii” w 1964 r. (nr 4). Fragment przedrukowujemy w niniejszej książce.
- 3 Zofia Rydet pracowała na Politechnice Śląskiej w Gliwicach, gdzie od 1963 r. prowadziła zajęcia z fotografii.
- 4 Chodzi prawdopodobnie o szczecińską fotografkę KRYSYNE ŁYCZYWEK (1920–2021), z którą Zofia Rydet była zaprzyjaźniona.

4 II 64

Kochana Pani Zofio,

a więc już po wystawie, naprawdę Pani swoją - zrobiła wielkie i jak najlepsze wrażenie na wszystkich. Zapewne Pani czytata prasę, np. „Trybun, Ludu” - Kicińskiego itp. Może mieć Pani prawdziwą satysfakcję.

Proszę Panią o zdjęcia - nie wiem w szczególności, które, trudno wybrać. Ale może coś z tych „wesotych” - „Pogodne dni” coś z „oczekujących” i z „medytacji”, rareru może koto szesciu. Proszę też dodać ze dwa menuwinki - np. piżmowe uschnięte stonczenniki i faksie liście. Poroz-
taniam Pani wybór, co będzie najbardziej alla Pani reprezentatywne, tylko, jeśli Pani tak uprzejma, to nie te zdjęcia najbardziej cenne, bo w druku będą jeszcze cenniejsze, ale takie nieco tańsze w walosach.

Słyszałam Pani wywiad w radio, bardzo ładnie Pani powiedziała.

Zdjęcia, rareru z artykułem, moim, zamieścimy w numerze Kwietniowym. Nie będzie to tatue, zważywszy, że to były 4 duże wystawy jednocześnie, którym gdyby były osobno, poświęcalibyśmy napewno więcej miejsca.

A więc oczekuj, myśl, że przyśle Pani niedługo, bo może ma Pani odbitki.

Gdyby zamiar sprowadzenia mnie na odryt byłby realny, proszę mnie zawiadomić. Może to być np.: drucie fotografii typu reporterskiego, albo coś z problemami estetycznymi lub o współczesnej fotografii francuskiej. Gdyby to się dało jakoś potzryć z odrytem fabre w Gliwicach czy w Katowicach, pora Pani ucześnia, jak Pani proponowała, można

by o tym też pomyśleć.

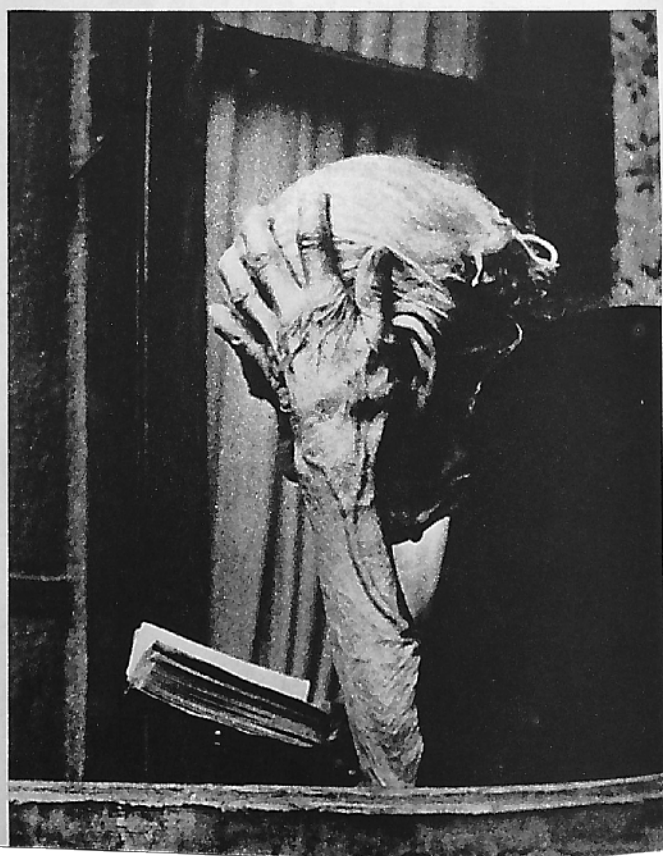
Serdecznie Panią pozdrawiam, naprawdę
radosno z Panią, cieszę się Pani osiągnięciami.

Proszę też pozdrowić p. Krysztynę

Marta, Kraków

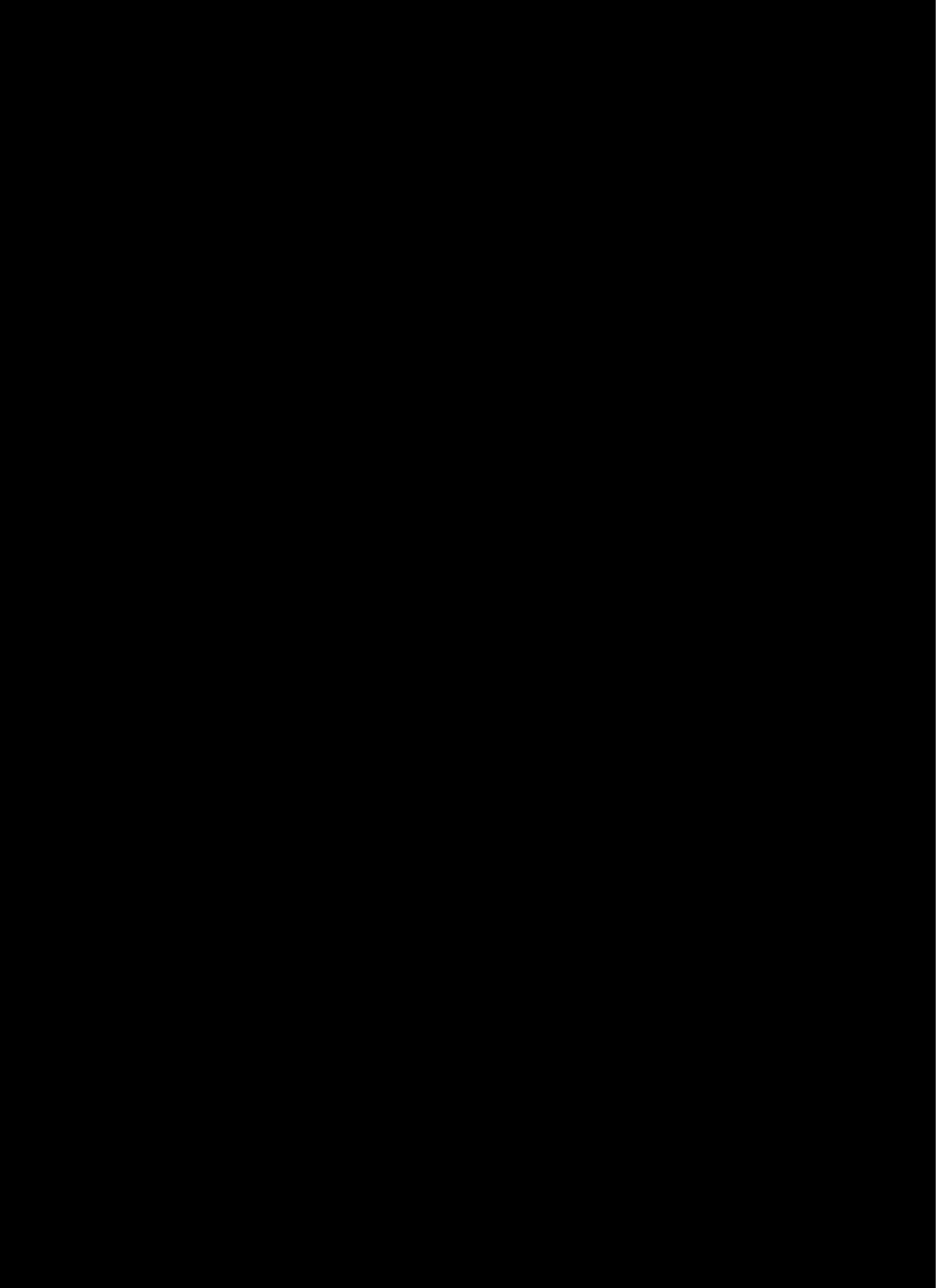


zdjęcia Zofii Rydet



▲ Urszula Czartoryska, „Wystawa czterech: Chojnacka/
Holzman/Rydet/Szarek” [fragment], „Fotografia” 1964, nr 4

Do podobnej skarbnicy sięga Zofia Rydet, z tym że jej „Czas przemijania” to właściwie jedna twarz ludzka, zmaterializowana jedynie w różnych rysach, i że w tym wypadku nie owe indywidualne rysy są najważniejsze. Teżą Zofii Rydet jest, iż starość upodobnia ludzi do siebie, zrównuje losy, czyniąc sprawę osłabienia sił organizmu wspólnym dla nich wszystkich mianownikiem, co więcej – czynnikiem zabijającym indywidualne różnice. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że ten punkt widzenia oddaje tylko część prawdy o ludziach, którzy już przebyli większą część swej drogi życiowej; w „Medytacjach” – jednej z serii zdjęć – każdy z tych starszych ludzi myśli o czym innym, ma inną skalę doznań i doświadczeń, inaczej potoczyły się jego losy, pomimo że Zofii Rydet udało się pochwycić nieco podobny gest. Ostatecznie co jest ważniejsze: czy to, co wywiera jednakowe piętno na powierzchowności w jednym okresie życia – sieć zmarszczek na twarzy, niepewny krok – czy to, co różnicuje tych ludzi w ich osobistym życiu, wzbogaca ich, czyniąc niepowtarzalnymi? Dla poparcia swojej tezy Zofia Rydet wykorzystwała przede wszystkim jako modelki mieszkanki domu starców, pozostające na tym samym mniej więcej poziomie stopy życiowej, ale przecież i one mają różne rodziny, różne temperamenty, nie mówiąc już o tym, że pominięci na wystawie ludzie z innych środowisk może zajmują się trochę czym innym, inaczej opierają się starości. Pozostawiając tę sprawę otwartą, stwierdzić trzeba, że Zofia Rydet podchwytuje swoje modele z sugestywnością, która zmusza do refleksji, ze szczerą wobec nich przyjaźnią, że jest doskonałą znawczynią techniki zbliżenia, podpatrzenia bezwiednego gestu, dobrania trafnego wycinka, np. rąk, które oddaje z pełną wymową. Wystawie jej towarzyszyły powtarzające się zdjęcia motywów uschniętych kwiatów, spękanej kory, które podkreślały nieuchronność praw przyrody.



9.

ŚWIAT UCZUĆ I WYOBRAŹNI

Oto wszechświat wystrugany na miarę mego tchu,
na cysterne powietrza mnie przynależnego,
na płachtę ciszy,
na dziurawy krzyku wóz.

Oto wszechświat zbity na miarę mego ciała,
na biedne od stóp do głów,
na moje paznokcie zachłanne granice,
na mego włosy czworo-rozszczerzenie,
na sieć mojego szamotania,
na bezruchu piach.

oto wszechświat ugnieciony na miarę mej pamięci,
na miarę mego bycia,
od krzyku do krzyku
na sekundę dzieciństwa, minutę starości,
na chwilę, która łączy starość i dzieciństwo,
oto wszechświat czerpany napastrkiem mego czasu.

A. Kamińska

Pani Urszulo!

Jestem zupełnie bezradna i nie wiem, co podać jako dorobek twórczy. Ocena własnej pracy jest – okazuje się – bardzo trudna, zwłaszcza że emocjonalną wartość mają fakty wcale nie najważniejsze. Pamiętam np. do dziś, jak wielką emocją było przyjęcie mego pierwszego zdjęcia na wystawie Fot. Am. w Gliwicach¹ i jego pozytywna ocena właśnie przez Panią. Potem radość z pierwszego zdjęcia przyjętego za granicą. A potem tych wystaw było coraz więcej i coraz mniejsza wartość subiektywna w moim odczuciu. Zaczęłam rozumieć, że nie to jest sukcesem, ale to, co potrafię powiedzieć moimi zdjęciami; zrozumiałam, że fotografia może być językiem, formą porozumienia się z innymi.

Przyszła moja pierwsza wystawa indywidualna „Mały człowiek”. I tu znów Pani rola była wielka. Pani pomoc pozwoliła mi uporządkować i jakoś ustawić tę wystawę, a równocześnie dała mi to, czego mi zawsze brak: poczucie jakiejś pewności, i coraz bardziej fotografia stawała się moim całym światem.

Wydanie książki „Mały człowiek” było podsumowaniem tego okresu i dawało ochotę do nowej i dalszej pracy.

Druga moja wystawa indywidualna, „Czas przemijania”, była też oparta na badaniu człowieka i złożoności jego uczuć.

I mimo udziału we wszystkich niemal wystawach „subiektywnych – poszukujących”, idących raczej w innym kierunku, zawsze bardziej niż formalnoplastyczne układy interesowało mnie wyzyskanie języka fotograficznego jako pewnej wypowiedzi.

I właśnie fotomontaż ma tę dużą pojemność narracyjną, dał mi pełną możliwość wypowiedzi plastycznej, możliwość przetransponowania własnych, najgłębszych przeżyć i myśli na obraz pozornie nierealny, ale przecież składający się ze składników jak najbardziej realnych. Jeden z krytyków niemieckich, pisząc o naszej wystawie w Norymberdze², napisał: „Surrealizm w malarstwie jest już klasyczną formą stylu, ale w fotografii zdobywa wciąż nowe perspektywy. W fotomontażach staje się on autentyczny, wypowiedź zostaje wprowadzona w rzeczywistość otaczającego świata”. I choć i fotomontaż, i surrealizm nie są nowością, tę metodę wybrałam na swoją nową pozycję, starając się dać nowe treści.

„Świat uczuć i wyobraźni” mówi o człowieku zagrożonym już od chwili urodzin, o jego uczuciach, osamotnieniu, pragnieniach, o jego obsesjach, o lęku, przed którym ratuje tylko miłość, o tragedii przemijania, o strachu przed zagładą i zniszczeniem. Mottem jego jest wiersz Kamińskiej, który określa całkowicie moje zamierzenie (który załączam). Ale przecież mam podać mój dorobek artystyczny... Nie wiem, czy mam podać, że miałam na przeszło dwustu wystawach na całym niemal świecie swoje zdjęcia, że mam 6 złotych medali, 3 srebrne, 5 brązowych i przeszło 20 nagród. Nie wiem, jakie podać wystawy na udokumentowanie „ważności” – może wystawa Sztuki Nowoczesnej w Australii, Biennale CIP w Paryżu, wystawa portretu w Muzeum Bibliothèque Nationale w Paryżu, wystawa Della Nuovo Generacia w Milano czy wystawy Fotografów Poszukujących w Krakowie i Warszawie i wystawy Polskiej Fotografii Nowoczesnej w Genewie, Norymberdze, Turynie, Kassel, Nowym Yorku, w Chalon-sur-Saône,

1 Chodzi o IV Wystawę Fotografii Amatorskiej w Gliwicach w 1956 r. Na tej wystawie zostały zaprezentowane dwie fotografie artystki: „Ku słońcu” i „Żniwa”.

2 Uwaga odnosi się prawdopodobnie do „Wystawy Współczesnej Fotografiki Polskiej”, Norymberga 1972.

w Galerii Fuji w Tokio i Galeria José Clemente Orozco w Meksyku, czy też wystawa Schöpferische Fotografen aus Polen na Fotokinie w Kolonii. Nie wiem, czy to mało, czy dużo, ale przecież nie ma sensu wszystkiego wymieniać – czy moje fotografie potrafią lepiej przemówić, jeśli np. będzie napisane, że mam swoją tekę w Muzeum Bibliothèque Nationale w Paryżu?

Napisałam całą masę bzdur, ale wierzę bardzo głęboko w Panią i wiem, że Pani i tak świetnie napisze.

Przesyłam równocześnie bardzo serdeczne pozdrowienia
Rydet

Przepraszam za bardzo niestaranne pisanie

źródło: IS PAN

Gliwice, dnia 11.02.1976 r.

Droga Pani Urszulo!

Przepraszam za opóźnienie, ale miałam teraz trzy wieczory autorskie „Świat uczuć i wyobraźni”, a dużo zmieniałam. Najpierw na magnetofonie jest moja wypowiedź, trochę nawiązująca do dawnych prac, potem światło gaśnie, zaczyna się muzyka i na jej tle bardzo piękna deklamacja wiersza Kamińskiej, i dopiero wtedy zaczyna się pokaz na tle muzyki. Trochę dodałam jeszcze zdjęć.

Było ogromnie dużo ludzi, tak, to muszę powtórzyć dla tych, którzy musieli odejść z braku miejsca.

Wydaje się, że najbardziej dla mnie wartościowa jest późniejsza dyskusja, której nie było w Uniejowie. Okazuje się, że każdy niemal podkłada swoje własne uczucia i treści i relacje są zupełnie kontrowersyjne, jednak zupełnie inaczej jest z fotografią dokumentalną. A dla mnie jest to jakąś wyższością fotomontażu.

W rozrachunku ogólnym to, czego najbardziej się obawiałam – złego odbioru uczuciowego, stało się chyba moim „zwycięstwem”. Ludzie są wzruszeni, a mnie daje to „szczęście”.

No, ale dość tego. Przesyłam Pani, jeśli to tak można nazwać, „Dorobek twórczy”, tak jak szedł chronologicznie. Podkreśliłam to, co wydaje mi się ważniejsze, proszę jednak samej ustalić. Ja osobiście wolałabym, aby to było napisane na skrzydełku okładki, a Pani esej mówiłby absolutnie o czymś innym, tak mądrze i ładnie, jak to Pani robi. Telefonowałam nawet w tej sprawie do redakcji, ale oni mają swoje ustalenia.

Przesyłam serdeczne pozdrowienia.

Rydet

źródło: IS PAN

Łódź, 17.03.1977

Droga Pani,

jako komisarz wystawy fotografii polskiej w Zagrzebiu¹ proszę bardzo o udział Pani w tej wystawie. Przyszło mi do głowy, że właściwie Pani udział mógłby składać się z 2 części - z „Małego człowieka”, np. 6-8 zdjęć (pożyczylibyśmy z Muz. Śląskiego) oraz „Świata uczuć i wyobraźni” - też ze dwie serie albo trzy. Rozmiar Pani udziału - w przeliczeniu na przestrzeń: tyle, ile zajmuje kilkanaście zdjęć, ale serie mogą być bardziej skupione.

Proszę o odpowiedź, czy taka koncepcja Pani odpowiada, wtedy wystąpię do Muzeum Śląskiego, a Pani zrobiłaby odbitki tej drugiej części; nie muszą być bardzo duże powiększenia, skoro są w seriach.

Termin spisu prac oraz odbitek do katalogu - 20 kwietnia, także biografii. Termin naszykowania prac w ZPAF w W-wie - w lecie, jeszcze podam. Wystawa w drugim półroczu. Może tę wystawę przeniosę do Mediolanu², to zresztą na pewno, a być może do Kunsthalle w Zurychu.

Ciekawa jestem, jak poszło na komisji naszym miłym katowiczantom.

Dziękuję bardzo za zdjęcia z Uniejowa, mąż też bardzo dziękuje i Ola³.

Przesyłam wyrazy szczerego oddania
U.Cz. [Urszula Czartoryska]

źródło: MS

- ¹ Mowa o wystawie fotografii polskiej w Zagrzebiu zorganizowanej przez Urszulę Czartoryską we współpracy z Galerija Grada Zagreba, Galerija Suvremene Umjetnosti jesienią 1977 r.
- ² Prawdopodobnie chodzi o planowaną wystawę fotografii polskiej w mediolańskiej galerii Il Diaframma przy via Brera 10, prowadzonej przez fotografa Lanfranco Colombo. Ekspozycja odbyła się tamże w listopadzie 1978 r.
- ³ OLGA STANISŁAWSKA (ur. 1967) - dziennikarka, reportażystka, córka Urszuli Czartoryskiej i Ryszarda Stanisławskiego. W Uniejowie organizowano coroczne spotkania Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych.

Droga Pani Urszulo,

Przesyłam Pani wglądówki – 3 serie ze „Świata uczuć i wyobraźni” oraz składankę z „Małego człowieka”. Myślę, że taka właśnie składanka będzie lepsza niż parę dużych osobnych zdjęć.

Początkowo miałam zamiar zrobić dwie mniejsze składanki (po 9 zdjęć) z „Małego człowieka” i z „Czasu przemijania”, sądząc, że oba te tematy dzieciństwa i starości zestawione razem dadzą jakąś nową całość i równocześnie będą reminiscencją dawnych prac. Ale obawiam się, że byłoby to za dużo, no i nie wiem, jakie jest Pani zdanie, które zawsze jest dla mnie najważniejsze. Zostawiam Pani absolutnie prawo wyboru i decyzji. Jadę teraz na tydzień do Rabki, po powrocie zatelefonuję do Pani, aby dowiedzieć się, co Pani wybrała i postanowiła.

Nasi kandydaci z Katowic przeszli wszyscy¹, ale na to konto zgłosiło się 20 nowych. Telefonowano do mnie z kwartalnika „Fotografia”, że Pan Ligocki chce napisać o moim „Świecie”, rodzaj kontrowersji w związku z sympozjum w Katowicach². Ani redakcja, ani ja nie chcemy tego. Ja natomiast marzę, aby ukazał się tam Pani artykuł, może właśnie ten, który jest przedmową do albumu. Sugerowałam to w redakcji, ale jak zwykle zależy to przede wszystkim od Pani. Proszę powiedzieć Oli, że wciąż czekam na jej bajkę.

Przesyłam bardzo serdeczne pozdrowienia oraz życzenia miłych świąt.
Rydet

źródło: MS

- 1 Rydet wspomina tutaj najprawdopodobniej o wynikach IV Fotograficznego Biennale Młodych. Jak pisał J. Lewczyński: „Wystawa była bardzo bogato obesłana przez młodych uczestników”.
- 2 Chodzi zapewne o ogólnopolskie sympozjum „Stany graniczne fotografii”, które miało miejsce w Katowicach w dniach 11–13 marca 1977 r. W dyskusjach wzięli udział czołowi krytycy i artyści, m.in. Urszula Czartoryska, Zbigniew Dłubak, Natalia LL, Józef Robakowski. Sympozjum towarzyszył program wystawienniczy, w tym pokazy prac Zofii Rydet i Jerzego Lewczyńskiego.

Szczególne miejsce, jakie w polskiej fotografii zajmuje twórczość autorki „Świata wyobraźni”, wyznacza jej wrażliwość na ulotne ślady przeżyć. Pojęcie świata rzeczywistego jest w interpretacji Zofii Rydet swoiście relatywne. Jej prace ostatnio składają się z jego okrucichów, stanowiąc wizję, napomykającą jedynie z dala o rzeczywistości. W fotografii nazywano ten sposób technicystycznie – fotomontażem, podczas gdy w innych rodzajach twórczości – po prostu poezją. Sądzę, że słowa „poezja” nie należy się tu obawiać, iż mogłoby ono zapowiadać jakoby zbyt wiele; pozwala na to sposób odczuwania Zofii Rydet, jaki znamy od kilkunastu lat.

Przystąpiła ona do ruchu fotograficznego jako człowiek dojrzały, nie „terminowała” u nikogo. Jej rozwój odbywał się przede wszystkim w dyskusjach z przyjaciółmi, fotografami z Gliwic. Brała udział w wystawach początkowo amatorskich na Górnym Śląsku, potem w pokazach o coraz wyższej randze, do wystaw „Fotografów poszukujących”, także wielokrotnie za granicą, pozostając wierna swym zainteresowaniom, przede wszystkim psychologicznym, w szerokim tego słowa znaczeniu. Pokaz indywidualny zdjęć reportażowych „Mały człowiek”, następnie i album pod tym tytułem dotyczący dzieci, podzielony na rozdziały, mówiły o ciekawości, o zawadiackości, o ufności, niepokoju, o zadatkach kokieterii i szaleńczych radościach dzieciennych lat, o takiej właśnie emocjonalnej mierze, jaką dziecko przykłada do poznawanego krok po kroku świata. Chłopcy z górniczych miast, w spiczastych jak szyszaki włóczkowych czapkach spadających na oczy i wiejskie dziewczynki, rozmyślające nad wózkiem małego brata – zapowiadali już to, co Zofia Rydet chciała mówić niejako między wierszami o życiu ludzkim pojętym jako całość, w znaczeniu jednostkowym jako ciągłość dzieciństwa i wieku dorosłego, a w sensie uniwersalnym jako los ludzki, dotyczący w takiej czy innej formie każdego, bez istotniejszych różnic.

Autorka spójrzała też niegdyś (wystawa „Czas przemijania”) na nowo na ludzką starość. Widziała ją właśnie oczami człowieka, który umiał obserwować dzieci, dostrzegając jednocześnie potrzebę miłości jako główny bodaj motyw lat późnych człowieka.

Na wystawach tak zwanej fotografii poszukującej, eksperymentalnej, w której to dziedziny dorobek polskich autorów był i jest wysoce ceniony w kraju i poza granicami, prace Zofii Rydet właśnie dzięki dającej się w nich wyczytać intuicji autorki zwracały na siebie uwagę. Wizerunki starych ludzi, wmontowane przez Zofię Rydet coraz bardziej nieoczekiwanie w otoczenie sprzętów i lichego budownictwa, starcze oczy spoglądające ze strychowych okienek – nie były wszakże narażone na epitet sentymentalizmu, także w konfrontacji z pracami innych autorów fotografii niekonwencjonalnej. Dokonań autorki broniło przed sentymentalizmem to, że były przemyślane z przenikliwością, prawdą intersubiektywną.

Dotychczas jednak nie mieliśmy do czynienia z tak daleko sięgającą metaforą w znaczeniu, jakim posługuje się nią poezja. Dzieci i ludzie starzy byli sobą i określali swoją tożsamość, nawet w przypadku pewnych montażu rekwizytów i otoczenia.

Podejmując serię prac, składających się na niniejszy album, Zofia Rydet postanowiła stworzyć transmisję w inny gatunek wypowiedzi. Prace te powstawały stopniowo, stając się najdalszą konsekwencją jej dotychczasowych doświadczeń. Rzuca się w oczy traktowanie zdjęć, montażu zdjęć, a wreszcie cykli zdjęć jako wypowiedzi, której wyrazić nie mógłby nikt inny, bo właśnie w osobowości autorki została niepowtarzalnie ukształtowana.

Zamykając tę publikację i mając w pamięci atmosferę kolejnych składających się na nią „etiud”, spróbujmy zastanowić się nad jej wyrazistą konstrukcją. Fotomontaże z natury rzeczy stwarzają rodzaj „nadrzeczywistości”, o czym przekonane były całe pokolenia fotografów, nawet znacznie poprzedzające uznanie tej techniki w latach dwudziestych naszego stulecia za pełnoprawną dyscyplinę artystyczną.

Ponadto były one narzędziem perswazji, agitacji, ilustracją poematów i opowieści dydaktycznych albo samodzielnyi poematami, wreszcie formą walki politycznej. Dość przytoczyć dorobek w zakresie fotomontażu uczestników polskiej grupy artystów awangardowych „Artes” w latach międzywojennych, prace agitacyjne i ilustracje Mieczysława Bermana oraz, stosunkowo może najbardziej zbieżne z pracami Zofii Rydet, dzieła czeskich autorów – Karela Teigeo i malarza, fotografa, a z powołania poety – Jindřicha Štyrský’ego¹. Fotomontaż w podobnej interpretacji to rodzaj wyzwania wobec nieodwołalnej opisowości fotografii, w imię nie tyle nieprawdy, co raczej prawdy zintensyfikowanej, prawdy „wyższego stopnia” sugestywności.

Nie byłoby rzetelne ograniczanie związków dorobku Zofii Rydet ze współczesną twórczością wyłącznie do twórczości autorów fotomontażu. I to nie tyle dlatego, że w zestawieniu z tą ostatnią niniejsza publikacja jest bezsprzecznie oryginalna. I także nie przede wszystkim dlatego, że każdy motyw, który wchodzi w skład kompozycji autorki, jest przez nią dostrzeżony w życiu, w spotkaniach i zdarzeniach realnych, przez nią sfotografowany i przewidziany w określonym kontekście, co ów sposób pracy odróżnia Zofię Rydet od grafików fotomontażystów, korzystających z materiału gotowego, z drugiej ręki. Chcę powiedzieć, że to, co autorka tym albumem przedstawia, ma przecież niezaprzeczalne więzi ze wszystkim, co także w każdej innej dziedzinie wypowiedzi, czy to w literaturze, czy filmie, przekracza ramy rzeczowego opisu. Pewna cecha charakterystycznych niedomówień, przeskoków wizji, ponadto ranga, jaką w cyklach Zofii Rydet spełnia przyroda skonfrontowana z postacią ludzką, ryzykowne na swój sposób urzeczenie „prowincją”, ukazaną jako ojczyzna przeżyć nieprzewidywalnych – pozwala autorkę widzieć w gronie tych, którzy z uwagą czytali poetycką prozę np. Brunona Schulza. Być może wystarczy w ogóle obcować z poezją, aby zechcieć ujawnić to fascynujące pogranicze fantazji i rzeczywistości, które znane choćby ze „Sklepów cynamonowych” jest przecież doznaniem nieobcym każdej twórczości i niespokojnej jednostce.

Poddajemy się dziwnemu światu, podobnemu do tego, jaki tworzy autorka, także w zetknięciu z takim szczególnym gatunkiem sztuki, jaki zwykliśmy nazywać sztuką

1 KAREL TEIGE (1900–1951) i JINDŘICH ŠTYRSKÝ (1899–1942) – czołowi przedstawiciele czeskiej awangardy, liderzy ruchu surrealistycznego i członkowie ugrupowania artystycznego Devětsil (1920–1930). Obaj zajmowali się fotografią. Urszulę Czartoryską w latach 70. i 80. interesowała problematyka czeskiej awangardy.

naiwną, żeby wymienić choćby malarstwo Teofila Ociepki² z jego wizją człowieka wtopionego w naturę, albo też z twórczością innych artystów plastyków i filmowców itp., którzy nierzadko cytują świadomie gotowe utwory naiwne: Wymieńmy tu obrazy malarza naiwnego, narracyjne i dydaktyczne, wmontowane w filmie Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy³ „Nagrodzone uczucie” w animowaną i celowo archaicznie komentowaną napisami akcją. Dejmeek w jednej ze swych inscenizacji „Dialogus de Passione” posłużył się tekstem ludowej poezji i naiwną rzeźbą o tematyce pasyjnej, potęgując właściwe im cechy: dydaktyzm, swoistą metaforykę, dosadność, poczucie stylu. Zofia Rydet w swoim zakresie montażu fotograficznych potrafi z motywów twórczości naiwnej albo nawet jarmarcznej – z kukieł, masek, bukietów sztucznych kwiatów, porcelanowych rzeźbek zwierząt, z prymitywnych sztukaterii – stworzyć swoisty teatr, rozdać role, przeniknąć widza wyrazistą metaforyką. Tak oto inspiracja ikonografii naiwnej, prostodusznej narracji górniczego świątkarstwa i podkarpackiej atmosfery porzekadeł, a ponadto wspomnień wojny, przenosi nas w swoistą „nadrzeczywistość”. Cytat nie jest chwytem wyrafinowanym, lecz manifestacją swego rodzaju solidarności uczuć. Patrząc z tego uprzywilejowanego położenia w rzeczywistości jakby „piętrowej” w stosunku do pierwotnych zdjęć przygotowawczych, autorka widzi, że zacierają się potoczne proporcje rzeczy na korzyść proporcji właściwych czułości jakby muskaniu spraw życia, miłości, wierności, przemijania.

Są w tym albumie wątki najbardziej osobiste: cisza, która pochłania wszelką namiętność, poczucie nierychliwego czasu, który jest scenariem życia, wreszcie motyw małego dziecka, przykładającego ucho do ziemi, jakby nasłuchującego jej odgłosów i w niej znajdującego zachęcającą kotlinę do zabaw i snu. Ciągłość występowania tych motywów nadaje publikacji piętno „historii osobistej”, dowodzi też niezachwianego przekonania autorki, że fotografia ma możliwość uczestniczenia, obok innych dyscyplin artystycznych, w wielokierunkowym procesie wzbogacania przeżyć emocjonalnych. Fotomontaże te nie są zaprzeczeniem klasycznej fotografii, lecz podsunieniem jednej z szans stymulowania rozwoju wrażliwości – środkami właściwymi fotografii.

- 2** TEOFIL OCIEPKA (1891–1978) – malarz samouk, teozof, okultysta, maszynista w kopalni „Wieczorek”. Współzałożyciel Grupy Janowskiej, jeden z czołowych reprezentantów tzw. sztuki naiwnej – plastyki nieprofesjonalnej.
- 3** WALERIAN BOROWCZYK (1923–2006) i JAN LENICA (1928–2001) – graficy i reżyserzy. W drugiej połowie lat 50. współpracowali przy realizacji filmów animowanych utrzymanych w poetyce surrealizmu. Czołowi twórcy tzw. polskiej szkoły plakatu.

Zofia Rydet należy do tych fotografów, którzy dosłownie identyfikują swoje życie – życie emocjonalne – ze swą działalnością fotograficzną. Kilkanaście lat temu opublikowała album „Mały człowiek”, dotyczący tych cech człowieczeństwa, które w dzieciństwie mają kulminację: ciekawość świata, wrażliwość, przykładanie miary uczuciowej do otoczenia.

Seria jej ostatnich prac składa się zaledwie z okruchów świata rzeczywistego, z dala tylko napomykają o realności. W języku technicznym mówi się o tych pracach – fotomontaże, w języku innych gatunków wypowiedzi – po prostu poezja. Przygotowywany przez nią album „Świat uczuć i wyobraźni”, złożony z różnych fabularnych lub lirycznych cykli, zawiera m.in. temat macierzyństwa, temat współżycia człowieka z naturą, temat przemijania i osamotnienia. Posłużenie się przez Zofię Rydet – obok fotografii własnych wykonywanych według scenariusza – także materiałem „z drugiej ręki” – popularną ikonografią świątkarską, ludowymi elementami dekoracyjnymi, kukłami i prymitywnymi sztukateriami, tym, co naiwne czy uznawane za niezręczne – jest wyrazem solidarności z prostoduszną narracją, ze zwięzłością śląskich czy podkarpackich porzekadeł, które wyrażają uniwersalne ludzkie odczucia. W tych nadrzewnych skrótach, spięciach, zacierają się potoczne proporcje rzeczy na korzyść proporcji właściwych delikatnemu sygnalizowaniu spraw życia, wierności, ufności.

pejzazie
masochizm
zakochani
macerazjacje
oczekiwanie
odejsia
za scianami igla
sentymentalna galeria
manekiny
fantomy
za otoczenie
zmyslenie
zagrozenie
obsesje
mumifikacja

alut na ziemi koto srozy
zbliza sig wzornym
smutek opadlych listu
mamiemy
lalla robota na drodze
miejscowa w alii,
drieworyny radumane
w pejzazu
wyjinez ofowy staruchy
prer moty otwor w s'acanie

Sentymentalna Balada
cudowicki-kuchta z bassetem
samotny "mamytel"
siale ona - o twamy kudy ter
zyje matzestwo
z dzieckiem - lalig
preustwoic, leant

mamiemy
w domach na drogach
wyzrywajace i nauwne

dziecko z uchem przy wermu
buj nosić jak u Ociepki

tygrys jako niewiadome

świeca

mitość, świeca, zgranolole na
pustym drewnie

mitość jest przyszłością

matka dźwoni dziecko przed
przyszłością

niemoce, na kamieniu

stinks, matka, dziecko, krokusy

historia o twarzy gorzachu

drzewcynki, jednorokowych
stare na przysbie

Leuk Oleszina
35

Pisać czytelnie atramentem, długopisem lub chemicznym ołówkiem
Adresować dokładnie

Nieczytelne pismo lub niedokładny adres są często powodem zniekształcenia lub opóźnienia telegramu.

Płatne wskazówki w skrótach

- (Czytane najczęściej)
- =Piny= (gazran)
 - =Urgent=
 - =RPX= (odpowieź opóźniona)
 - =TDS= (dorecza się w określonym dniu)
 - =XP= (dorecza się przez umyślnego posłańca na koszt nagałwy)
 - =Posłańcem= (dorecza się przez umyślnego posłańca na koszt odbiorcy)
 - =LX= (blankiet ozdobny)
 - =NLT= (telegram życzeniowy)
 - =LT= (telegram listowy)
 - =GP= (poczte restante)
 - =TPX= (przekazuje się adresatowi telefonicznie)
 - =TLX= (przekazuje się adresatowi dalekopisem)

Nie podlega odtelografowaniu

Nadawca (nazwisko, wzgl. instytucja, adres, nr telef.)

J. Busza
Cimielna 106B/21
00-801 W-wa
PPTT Nr 1011

Oplata za telegram zł	Uwagi służbowe	Odtelegrafowano dn. g. m.
dodatkowa zł	 TELEGRAM	do
razem zł		podpis

nr sl. dn. g. m.

= **ZOFIA RYDET**
(wskazówki służbowe) adresat (imie i nazwisko albo nazwa instytucji)
UL. WOJSKA POLSKIEGO 5 44-100 GLIWICE
(wiesz bar domu, albo ulicę, nr domu i mieszkania, nr telefonu) (poczta)

**BADZ ZDROWA LIST
W DRODZE**

JUREK

ODWRÓCIĆ

0 031311W GLIW C

JNE 73

 **TELEGRAM**

04007

ZCZC 118 1343 81513 WA120 WARSZAWA 120 16 15 1740

Przyjęto
dnia 15/5/81

Odtelegrafowano
dnia g. m.

81513Q WA/12L

ZOFIA RYDET WYBRZE ZE WOJSKA

do

podpis *3*

POLSKIEGO 5 M 3 44-100 GLIWICE

ZOSIU WSZYSTKO WSZYSTKO AZ DO PRZESADY

JE RZY BUSZA

~~COL 53 44-100~~

PPTT Nr 1089

ZGPT W-w — 1977 *

ODWRÓCIĆ

Warszawa, 7 kwietnia 1976 roku

Wielce Szanowna Pani,

Serdecznie Pani dziękuję za miłą przesyłkę. Cieszę się, mając możliwość odebrania tego materiału spokojnie w domu. Oczywiście, ani mru-mru nikomu, nikomusieńku o Pani sprawach, aczkolwiek ja szczerze trzymam kciuk, by jak najlepiej i po Pani myśli wyklarowała się Pani sprawa wydawnicza¹.

Czy widziała już Pani mój artykuł w „Kulturze”², gdzie piszę o Pani najmądrzej, jak potrafię? I jeszcze dość chytrze na dodatek.

Tak jak Pani przyrzekałem, niebawem zrobię tekst wyłącznie o Pani, przepraszam, że to jeszcze potrwa, ale jestem zobowiązany zaległymi sprawami w różnych pismach. Niebawem jednak dotrzymam Pani słowa.

Przesyłam Pani ukłony i wyrazy szacunku
Jerzy Busza

źródło: FZR

- ¹ Chodzi najprawdopodobniej o złożenie w wydawnictwie książki fotograficznej prezentującej cykl fotomontaży „Świat uczuć i wyobraźni”. Publikacja ukazała się jako „Świat wyobraźni Zofii Rydet” w 1979 r., wyd. Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
- ² Chodzi o tekst pt. „Dylematy fotografii artystycznej”, „Kultura”, 11.04.1976.

Warszawa, 4 czerwca 1976 roku

Szanowna i Łaskawa Pani,

Bardzo serdecznie dziękuję Pani za przesłane mi fotogramy, za które jeszcze nie miałem czasu Pani podziękować. Tymczasem otrzymałem od Pani list z tak zasmucającą wiadomością. Bardzo dobrze, że Pani mnie informuje o odmowie wydawnictwa! Także rozumiem, co musi Pani czuć wobec takiego obrotu sprawy. Niestety są to sprawy od nas wszystkich niezależne. Książka jest dziełem sztuki chyba tylko wtedy, kiedy leży na biurku autora. W wydawnictwie jest to już produkt przemysłowy. I tam rządzą zupełnie inne, niesentymentalne prawa; i żeby to były zawsze prawa rynku, raczej są to prawa polityki, propagandy etc., etc. Piszę to i wiem, że Pani doskonale rozumie, na aż jakim szarym końcu jest sztuka fotograficzna... niestety.

Ja wierzę, że „Świat uczuć” prędzej czy później pojawi się na rynku. Pisząc tamten tekst do „Kultury”, nie chciałem wyrażać potrzeby ukazania się tego albumu pełnym głosem i, jak widać, miałem „nosa”. Gdybym to uczynił wówczas, nie bardzo bym mógł do tego powracać, wobec tylu jeszcze innych spraw wymagających „interwencji” krytycznych. Toteż zrobię to niebawem.

Mnie jest dość trudno, aczkolwiek mogę rozmawiać o tym z innymi kolegami dziennikarzami od fotografii. Może przydałoby się, by p. J. Garztecki¹ także zabrał na ten temat głos. „Perspektywy” mają renomę najważniejszego w kraju tygodnika! Spróbuję także namówić na to p. Szarguta², może byśmy w „FOTO”³ pokazali Pani dorobek. Aczkolwiek nie można przeceniać roli prasy w załatwieniu tego problemu. Poza tym, tak prawdę mówiąc, to ja sam już nie bardzo wiem, co należy sądzić o braku papieru. Ale to jest inna, różna historia. Faktem jest jednak, że wiele cennych publikacji, np. moich znajomych, zostało, mówiąc językiem Gombrowicza, upupionych.

Trudno mi powiedzieć, czy za miesiąc będę w Warszawie. Ale będzie mi miło, jeżeli będzie Pani mogła odwiedzić mnie w domu (herbatę podobno robię świetną!). O ile będę, dotrzeć do mnie łatwo. Telefon do Galerii ZPAF⁴: 31-23-39.

Życzę Pani miłego pobytu w Rabce, pełnego wypoczynku i zapewniam Panią, że będę próbował „mądrze” działać, bo jak mnie uczy doświadczenie, łatwo coś popsuć.

Z poważaniem,
Jerzy Busza

źródło: FZR

- 1 Mowa o JULIUSZU WILCZURZE-GARZTECKIM (1920–2017) – fotografe, pisarzu, dziennikarzu, pisującym o fotografii do różnych pism kulturalnych, m.in. „Kultury”.
- 2 ZYGMUNT SZARGUT, in. ZYGMUNT SZAREK-SZARGUT (1921–2010) – fotograf i dziennikarz, związany z takimi tytułami, jak „Stolica”, „Życie Warszawy”, „Foto”, którego był pierwszym redaktorem naczelnym.
- 3 „FOTO” – miesięcznik poświęcony fotografii wydawany w latach 1975–2013. Z założenia miał zajmować się fotografią amatorską, jednak ukazywało się w nim również wiele tekstów na temat fotografii profesjonalnej.
- 4 Prawdopodobnie chodzi o galerię działającą przy zarządzie głównym ZPAF w Warszawie, przekształconą później przez Andrzeja Jórczaka w Małą Galerię ZPAF.

Warszawa, 8 czerwca 1976 roku

Wielce Szanowna Pani,

Winien jestem list i piękne podziękowanie za przesłane mi zdjęcia. Także proszę przyjąć ode mnie, aczkolwiek bardzo spóźnione, serdeczne życzenia imieninowe: zdrowia, pomyślności i wielu nowych wspaniałych prac. Liczyłem bardzo, że spotkam Panią na zjeździe w Warszawie¹. Tymczasem od Pani Krystyny Łyczywek dowiedziałem się, że jest Pani obecnie w Afryce. Ciekaw jestem ogromnie Pani prac z podróży bądź robionych bezpośrednio pod wpływem wojażu.

Zdjęcia, które otrzymałem od Pani, wykorzystałem w telewizji, podczas realizacji programu dla TV Zagrzeb. 26 czerwca na drugim programie w „Dniu Polskim” w Jugosławii będzie można zobaczyć te prace z moim komentarzem krytycznym. Tymczasem po audycji prace Pani zaginęły i jestem bez prawie żadnej. Obecnie noszę się z zamiarem zrobienia tekstu do „Kultury” wyłącznie już o Pani twórczości, tak jak zamierzałem i co zdradziłem Pani podczas naszej ostatniej rozmowy². Sprawa się nieco opóźniła, ponieważ musiałem zrealizować wiele zaległych z różnych powodów (niezależnych ode mnie) tematów. Stąd moja prośba, o ile będzie Pani kopiowała „Świat uczuć”, proszę łaskawie pomyśleć o moich, czy szerzej: naszych, planach.

Z góry dziękuję.

Ogromnie serdecznie Panią pozdrawiam, życzę miłego i dobrego lata

Z wyrazami szacunku
i poważania
J. Busza

źródło: FZR

1 Chodzi zapewne o Walny Zjazd Delegatów ZPAF.

2 Artykuł Jerzego Buszy pt. „Świat uczuć i wyobraźni” ukazał się w tygodniku „Kultura” 7.11.1976. Został przedrukowany w nieco zmodyfikowanej formie w książce „Wobec fotografii”, wyd. COMUK, Warszawa 1983.

Warszawa, dnia 21 września 1976 roku

Szanowna Pani,

Serdecznie dziękuję Pani za przysłane mi „ściągaczki”, bez których miałbym dużo więcej pracy przy robieniu materiału o Pani sztuce. Szczerze mówiąc, dopiero od dwóch dni jestem po wakacjach w Warszawie i zaraz zabieram się do pracy. W tej chwili jestem naciskany przez „Kulturę” na szybki tekst o rocznicy Bułhaka¹. Gdy tylko się z tym uporam, robię artykuł, wierząc, że nim choćby w minimalnym stopniu przejednam tych okropnych wydawców.

Przeczytałem tekst wstępu p. Czartoryskiej². Oczywiście świetna robota, jednakże w publicystycznym materiale raczej zrezygnuję z takiej konwencji na rzecz suchych argumentów przemawiających ZA! Toteż, gdy tylko coś zrobię, zaraz tekst wyślę do Pani, prosząc o szybkie sugestie, ewentualne zmiany etc.

Wszystkie materiały oczywiście odeślę Pani, tak jak się umawialiśmy.

Bardzo ucieszyła mnie wiadomość, że Pani twórcze plany są aż tak rozległe. We wszystkim jestem Pani aliantem i sojusznikiem.

Bardzo serdecznie Panią pozdrawiam
i zasylam wyrazy głębokiego szacunku
J. Busza

źródło: FZR

- ¹ Mowa oczywiście o stuleciu urodzin nestora polskiej fotografii, Jana Bułhaka (1876–1950). Tekst jednak nie ukazał się w tygodniku „Kultura”.
- ² Najprawdopodobniej chodzi o wstęp do książki „Świat wyobraźni Zofii Rydet” (1979), który zamieszczony został również w niniejszej publikacji.

w: „Wobec fotografii”, wyd. COMUK, Warszawa 1983

„Spojrzałem i widzę, że w okładkę oprawiona jest fotografia, przedstawiająca kilka osób siedzących przy stoliku. Widzę, czy też ktoś mi widzi, że na tej fotografii jest Jerzy Cz. Zrozum, nie chcę wierzyć. – Ale to nie on – mówię – najmniejszego podobieństwa nawet nie ma. Raptem widzę, że ta fotografia zaczyna się zachowywać jak film, i to mówiony. Teraz przyznaję, że to istotnie Jerzy Cz., wstaje, chodzi, mówi, słyszę jego głos. Wzruszenie ściska mnie za gardło. Zaczynam przemyślać, jak wyciągnąć i wykraść tę fotografię z kolorowego albumu. Na tym się budzę”.

(Maria Dąbrowska, „Dziennik”, 11 VII 1944 r., wtorek, opis snu)

Twórczość fotograficzna wybitnej artystki polskiej Zofii Rydet, pośród nurtów uprawianych sztuki fotografii, przynajmniej na naszym krajowym gruncie, należy do zjawisk absolutnie odrębnych i nieporównywalnych z niczym, co powstaje w pracowniach fotografów. Da się ją porównać, szukając niezbyt nawet odległych analogii, bodaj tylko z malarstwem Zdzisława Beksińskiego¹.

Oto kilka fragmentów eseju Tadeusza Nyczka („Odra”, nr 10/200 z 1977 r. pt. „Beksiński”) podkreślających analogie zbieżnych postaw artystycznych: „[...] znaczy to, że obrócił się plecami od zdyszanego gonitwą świata i oddał autokontemplacji [...] maluje obrazy tak, jakby nie istniało prawie żadne doświadczenie współczesnej sztuki, począwszy od impresjonizmu, a skończywszy na hiperrealizmie [...] maluje wyłącznie z wyobraźni; jego dzieła to zapis maniakałnych wizji, niekiedy obscenicznych, niekiedy silnie erotycznych, często wywiedzionych ze śmietnika starych kultur Wschodu i Zachodu, z całą rekwizytornią obsesji, mitów, widziadeł, sennych rojeń i lęków; jest introwertykiem obróconym do wewnątrz, w głąb pejzażu własnej wyobraźni [...] Autentyczność pojęta jako możliwie wierne zdanie relacji z własnych potrzeb, problemów, myśli i przeżyć”. Cytatów tych mogłoby być więcej. Uzupełnijmy je wypowiedzią samego Zdzisława Beksińskiego, który latem 1978 na łamach „Tygodnika Kulturalnego” w wywiadzie „Stenografować sen” powiedział Janowi Czopikowi-Leżachowskiemu: „Mówi się, że człowiek szuka prawdy, ale od wielu lat wydaje mi się, że człowiek wcale nie szuka prawdy, lecz tylko mówi nieustannie na ten temat. Prawdę to my wszyscy doskonale znamy, ale nie możemy jej przyjąć, bo ona jest nie do przyjęcia. My szukamy w rozpaczliwy sposób kłamstw, które by prawdę nieco rozwodniły, nieco stonowały lub też w ogóle zasłoniły, tak aby ukazywała się nam jedynie w godzinę śmierci. Sztuka jest jedynym z tych pięknych kłamstw i chyba nie jest niczym więcej”.

Przywołując powyższe słowa Zdzisława Beksińskiego, pragnę jedynie ukazać bardzo specyficzną filozofię życia i wynikającą z takiej postawy sztukę. Sztukę

1 ZDZISŁAW BEKSIŃSKI – zaprzyjaźniony z Jerzym Lewczyńskim malarz, rzeźbiarz i fotograf – był postacią dobrze znaną Zofii Rydet.

niepodległą, nieporównywalną, niepoddającą się sugestiom efemerycznych mód, dobrze widzianych „nurtów” etc.

Pomimo aż tylu analogii nie zamierzam oczywiście fotografii Zofii Rydet „wywieść” z malarstwa Zdzisława Beksińskiego. Są to dwie, również nieporównywalne, jakości, przy czym kwestia tworzywa (Beksiński jest malarzem, Rydet fotografem) jest drobną tylko różnicą.

Swoją odrębność Zofia Rydet zawdzięcza przede wszystkim olbrzymiej sile sugestii wymykającej się: jednoznacznym określeniem wyobraźni. Wyobraźni w równej mierze literackiej czy wręcz poetyckiej co i plastycznej, ale nade wszystko zdumiewająco wizyjnej i ukształtowanej przez jej własny i przez nią samą odczuwany świat pojęć i wartości.

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

Cała jej bogata twórczość to głęboka, osobista refleksja w kręgu różnorodnych doświadczeń zdobytych w kontaktach z rzeczywistością, którą kreuje człowiek w tym samym stopniu, w jakim ona determinuje jego egzystencję. Bo tylko człowiek jest jedynym przewijającym się w niezliczonych wariantach prawdziwie godnym bohaterem sztuki. Społeczeństwa i cywilizacje przemijają, a człowiek mimo różnic przestrzennych i czasowych zawsze pozostaje tym samym – rembrandtowskim „Powracającym synem marnotrawnym”, rozbitkiem „Tratwy Meduzy” czy choćby tylko jarmarczną figurką... Modelowy bohater wszechobecny w jej pracach – przywołujemy słowa amerykańskiego psychologa Rollo Maya (R. May, „Psychologia i dylemat ludzki”, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1973) – jakby „wyłonił się z wielkiej różnorodności, bogactwa i rozpiętości ludzkiego doświadczenia – rozległej panoramy, która z jednej strony przejawia się na przykład w zdumiewającej zdolności rozumowania właściwej człowiekowi, z drugiej zaś w jego wysoce irracjonalnym zachowaniu, w radości i produktywności, do jakich jest zdolny, i nigdy nie opuszczają go skłonności do samozniszczenia”. Sztuka Zofii Rydet to ciągła, niekończąca się obiektywizacja archetypów głównych idei ludzkości. Archetypów, które przynależą do zbiorczej świadomości społecznej, przez to tym bardziej są własnością artystycznego światopoglądu twórcy².

W biografii Zofii Rydet ważnym, ale nie przełomowym wydarzeniem była wystawa „Czas przemijania” eksponowana w 1964 roku w warszawskiej „Zachęcie” i publikacja albumu „Mały człowiek” w 1965 roku, którego edytorem były Arkady. Najistotniejsze jednak, jak przypuszczam, walory jej sztuki, w formie najbardziej już wyklarowanej precyzji, znalazły się w diaporamie „Świat uczuć i wyobraźni”.

Diaporama jest szczególnym, bo nietrwałym pokazem fotografii. Jak wiadomo, polega na wyświetlaniu zdjęć na ekranie. W wygłaszanym przed projekcją tekście autorka powiedziała: „Mój »Świat uczuć i wyobraźni« mówi o człowieku zagrożonym już od chwili narodzin, o jego uczuciach, osamotnieniu, pragnieniach, o jego obsesjach,

² Na ten akapit szczególną uwagę zwracał dr Karol Józwiak. Pisał: „Bodaj jedynym krytykiem, który wyczuwał owo ukryte znaczenie twórczości Rydet, był Jerzy Busza”; por. „Zapiski pamięci. Historie Zofii Rydet”, Łódź 2020, s. 44.

o lęku, przed którym ratuje go tylko miłość, o tragedii przemijania, o strachu przed zagładą i zniszczeniem”.

Całość składała się z 70 fotogramów tworzących 15 wzajemnie powiązanych etiud. Artystka konsekwentnie stosowała fotomontaże.

Wizerunki rzeczywistości dojrzanej i poznanej zostały wpisane w zaskakujące tła, przez co powstały nowe konteksty znaczeniowe, najbliższe poetyce surrealizmu. Nasuwało się tu podobieństwo do fotomontaży Aleksandra Krzywobłockiego i innych twórców międzywojennego ugrupowania Artes. Ale o ile artesowcom chodziło jedynie o wolną grę skojarzeń, wyzwolenie sztuki z jej intelektualnych rygorów zgodnie z metodą automatyzmu symbolicznego – o tyle Zofia Rydet przeciwnie, dba konsekwentnie o łatwo czytelną logikę konstrukcji i wymowy swoich prac.

Fotomontaże – zwłaszcza te o tak czytelnej poetyce surrealistycznej – są, na co warto zwrócić uwagę, wykonane w technice, która ze swej natury zadaje kłam surrealizmowi widzeniu świata, dążąc radykalnie do naturalizmu fotograficznego dokumentu. Z drugiej jednak strony „dokumenty” odpowiednio „sklejane”, albo nawet tylko odpowiednio fotografowane, w odbiorze wymykają się potocznej wiedzy o wyglądzie świata, są jak gdyby gotowym materiałem ujawniającym „ponadrzeczywisty” wygląd rzeczywistości. Przykładem takiej fotografii może być wydany w 1925 roku w Monachium album „Świat jest piękny”, którego autorem był Albert Renger-Patzsch³. Fotografował on przedmioty, lecz w taki sposób, by ulegało zatraceniu poczucie ich rzeczywistości, funkcji, którą spełniały, etc. – by, krótko mówiąc, ukazać ich wyabstrahowane „piękno”.

W „Świecie uczuć i wyobraźni” fotograficzne wizerunki ludzi, ich twarzy, sylwetek z obliczami ludowych rzeźb Zofia Rydet umieszcza w otoczeniu nierzeczywistych pejzaży, zniszczonej architektury prowincji, jarmarcznych przedmieść, które bardziej przywodzą na myśl scenografię niż realny plener. Toteż każdy pojawiający się obraz jest metaforą, epicką aluzją i jednocześnie penetrowaniem niemożliwej rzeczywistości. Sugestywnie zapadająca w pamięć wymowa fotografii zamienia się w niepozbanioną swoistego dramatyzmu retorykę snu zrodzonego z maniakałnych wizji, obsesji, widziadeł, urojeń, pozornie niedorzecznych (jak każdy sen), by ze szczerością, na którą zezwala chyba tylko status sztuki, wyprojektować patos człowieczeństwa w obliczu okrucieństw współczesnej „apokalipsy codzienności”.

Zobiektywizowany przez sztukę element motywu snu, jako napór wrażeń dnia wysłowionych przez noc, objawia zasadniczą sprzeczność dawno dostrzeżoną u „klasyków surrealizmu”. Mianowicie, z jednej strony artysta występuje przeciwko fabule, a z drugiej ulega naturalnej mistyfikacji poetyki onirycznej, a więc fabule nieciągłej, nielogicznej, której konstrukcja podlega niezwykłości skojarzeń właściwych strukturze śnienia.

„Świat uczuć i wyobraźni” skłania odbiorcę do odbioru przede wszystkim emocjonalnego, którego nie należy utożsamiać z odbiorem zupełnie bezrefleksyjnym. Spełnienie tego warunku, a więc podporządkowanie się zawartym w strukturze obrazów sugestiom autorki, pozwala statystycznie zobaczyć, czy też nawet odczuć, „Świat uczuć i wyobraźni” z perspektywy bohaterów tych zdjęć, wykreowanych przez Zofię Rydet. I wówczas, niczym we śnie właśnie – w „Świecie uczuć i wyobraźni” – zanika różnica między obrazem a wywołanym przezeń nastrojem, między przedmiotem

3 ALBERT RENGER-PATZSCH (1897–1966) – niemiecki fotograf uznawany za reprezentanta Nowej Rzeczowości. Książka fotograficzna, o której mowa, „Die Welt ist schön”, ukazała się w 1928, a nie – jak podawał autor – w 1925 r.

a jego symbolem. Granica między znakiem a znaczeniem rozmywa się, nie przestając istnieć, jest niewyczuwalna. Pograniczem fantazji i realności w „Świecie uczuć i wyobraźni” nie rządzi jednak wyłącznie magia, bowiem zgodnie z zamysłem autorki jest to plastyczna wersja filozoficzno-moralnego dyskursu ze światem o wymiarze ludzkiego życia. Jest to niewątpliwie najistotniejsza sfera z pozoru spontanicznych i pozostających poza wszelkimi determinacjami prac. Surrealistyczna mistyfikacja rzeczywistości jest tylko ceną, jaką autorka płaci surrealistycznej poetyce wypowiedzi. Fotograficzno-metaforyczny opis tego, co uniwersalne – pełnoprawnie i krytycznie funkcjonuje w tym, co terazniejsze i znane powszechnie. Toteż między tym, co rzeczywiste, a autorską propozycją urojonego świata krańcowych klęsk i wyidealizowanych zwycięstw prace te uczestniczą w procesie, w którym ich oryginalna wartość estetyczna staje się zarazem wartością etyczną.

Sporo jest romantycznych wątków w „Świecie uczuć i wyobraźni”. Począwszy od tego, że całość materiału wizualnego jest śladem działań nieograniczonej swobody artystycznej wypowiedzi, zrodzonej z fantazji, pełnych zwątpień, lecz i przesadnych momentami egzaltacji. Jest to na ogół lustrzanym odbiciem sytuacji psychicznej artysty, udręki tworzenia przejmującej sztuki. Sztuki, która jest ułudą, wykreowanym własnym światem samotności i marzeń tego, kto go stworzył. Światem idealnym, więc nietykalną sublimacją realnej rzeczywistości. Utkanym z metafor, z niekończącej się, coraz dramatyczniej obrazowanej nostalgii, patosu nawarstwiających się pytań o czas, sens życia, toczącego się przemijania, o sprawy ostateczne wreszcie, o niepokojącą sferę cienia pomiędzy człowiekiem a światem. Co więcej, Zofia Rydet nie mówi o jakimś konkretnym świecie, mówi w kategoriach ostatecznych, o nieskończoności, artykułuje universum.

Co to wszystko, zapytajmy wreszcie, znaczy dla współczesnego odbiorcy? Byłem bodaj dwukrotnie świadkiem spontanicznej reakcji odbiorców „Świata uczuć i wyobraźni” – przypuszczam więc, że wartość sztuki Zofii Rydet polega w głównej mierze na tym, iż zaznajamiając nas z mistyką romantyczno-modernistycznej legendy „wnętrza człowieczeństwa”, ujawniając ją, poddając publicznej próbie, uczy współczesnego, spolitechniczowanego człowieka operować własnym, autentycznym i niezafałszowanym wnętrzem, z tą sferą, którą Erich Fromm, słusznie czy też nie, uważał za najistotniejsze źródło mądrości.

10.

ZOFIA RYDET – ZAPIS SOCJOLOGICZNY

Gliwice, dnia 23 X 1988 r.

Droga Pani Urszulo,

Przesyłam Pani swój nowy album „Obecność”. Jest to jeden z cykli mojego „Zapisu”, który wciąż jest najważniejszy dla mnie, który wciąż się rozrasta. Czasem wydaje mi się, że jest on jak taka wielka rzeka, która poszerza się przez różne małe odnogi i staje się przez to jeszcze potężniejsza. Jak chyba Pani wie, prowadzę dość dokładną dokumentację. Mija już 10 lat, postanowiłam pojechać w te same miejsca i do tych samych ludzi i to było dla mnie niemal wstrząsające. Prawie wszędzie już nie ma tych ludzi, a razem z nimi umiera ich dom. Następcy wszystko zmieniają, przeważnie nie ma nawet szczegółu, czegoś, co by przypominało dawny dom. Wszystko umiera, tylko moje zdjęcia zatrzymały obraz tego, co już nie istnieje. I dlatego fotografia ma dla mnie taką ogromną wartość, nie jako środek wyrażenia mojej wyobraźni, nie jako medium wielkiej sztuki, ale jako właściwie jedyny środek do zabijania śmierci, choćby na krótko. Chciałabym zrobić wreszcie wystawę mego „Zapisu”, co wymaga ogromnie dużo pracy i dużo miejsca. Bo „Zapis” to nie tylko wnętrze, to jeszcze dużo innych cykli. Metrowe krajobrazy wsi. „Chaty i domy”, „Kobiety stojące”, „Okna na świat”, „Mit fotografii”, „Zawody”, „Poczet zwykłych ludzi”, „Martwe natury” itd. Nie wiem, czy dam radę, bo przecież już jestem bardzo stara, a w dodatku wciąż coś przychodzi nowego.

W czerwcu byłam najpierw we Francji w Centre Reg. de la Photographie Nord-Pas-De-Calais z wystawą i na plenerze. Zrobiłam rodzaj „Zapisu socjologicznego” małego miasta Douchy i teraz muszę z tego zrobić wystawę. A potem byłam w Monachium na bardzo ciekawym sympozjum organizowanym przez Zango „Zwischen Elbe und Wolga”¹.

Wystawa i pokaz [?] wraz z wypowiedzią 16 fotografów z 7 krajów Europy Wschodniej. Warunki świetne, no i ostatecznie wreszcie na koniec życia kupiłam sobie nowy aparat (wreszcie) nikon. To dało znów nowe możliwości i nową siłę napędową. Tyle, tyle jeszcze pomysłów i możliwości, a tak mało już na to czasu. Lewczyński twierdzi, że nie powinnam już nic nowego wymyślać i robić, a tylko uporządkować to, co mam. A mam tyle jeszcze zaczętych prac, których nikt nie widział i z których mogłabym zrobić nowe całości, i nie wiem, co lepsze: wystawa czy album, który niestety jest tak zmieniony przez wydawcę. Chciałabym bardzo spotkać się z Panią. Pani mi zawsze swoimi sądami bardzo pomagała. Nigdy nie zapomnę, jak po rozbiciu przez Dłubaka naszej „poszukującej” grupy² byłam załamana, a Pani zapewniała mi, że mam iść dalej swoją drogą, a słowa i opinie Pani były zawsze bardzo ważne.

Przepraszam za taki nieporządny list, ale pismo mam teraz zupełnie nieczytelne, a moja maszyna jest chyba tak stara jak ja i niezbyt dobrze pisze.

Przesyłam dużo prawdziwie serdecznych słów i pozdrowień.

Rydet Zofia

źródło: IS PAN

1 Chodzi zapewne o sympozjum towarzyszące wystawie „Zwischen Elbe und Wolga. Sechzehn Fotografen aus Osteuropa und der DDR”, która była prezentowana w czerwcu i lipcu 1988 r. w galerii Tempelhof-Schöneberg w Haus am Kleistpark w Berlinie. Zofia Rydet wystawiała tam swoje zdjęcia. Ekspozycji towarzyszyła publikacja pod tym samym tytułem.

2 Nie udało się ustalić okoliczności tego wydarzenia.

Droga Pani Zosiu,

Dziś widziałam się z Andrzejem Różyckim¹ i podał mi Pani adres, więc spieszę napisać do Pani choć parę pozdrowień i wiadomości.

Myszę, że Pani wkrótce siły dopisywać będą i wyruszy Pani na wieś. Tymczasem śpieszę Pani powiedzieć, że festiwal podobny do Lozanny, ale obejmujący nie tylko fotografię, ale wiele innych dziedzin, bo i teatr, odbędzie się w Aarhus w Danii². Jest to festiwal stary. W tym roku „Patrząc na Wschód” – co jest trochę dla nas dziwne, bo nie czujemy się „wschodni”.

W każdym razie zaprosili kilku młodych fotografów z Polski i Czech, Węgier, a na moją sugestię z Litwy, których – Litwinów – mieliśmy niedawno wystawę. Zaczyna się 1 września. Andrzej Różycki pośród innych – Gardulski, Gierzyńska, Węgrzyn, Cichosz, Prażmowski, Zawadzki³ – będzie wyjątkowo prezentowany także filmami i zaproponowałam też film o Pani⁴. Więc Duńczycy i inni uczestnicy festiwalu zapoznają się z Panią „osobiście”, a i przez sfilmowane prace.

Cieszyłam się z Pani pośredniego sukcesu, jak Różycki dostał nagrodę w Krakowie. Dla niego, wartościowego człowieka, to świetnie. Byłam z mężem paręnaście dni w Jugosławii i na Węgrzech, widziałam w Budapeszcie wystawę młodych fotografików, duże formaty, różne deformacje, ale i dokumentalne dobre, bardzo ciekawa wystawa. Poza tem podróż była przyjemna, wylądowaliśmy na parę dni w Bieszczadach, które bardzo dobrze znamy i lubimy.

W Łuczniczy pod Pilawą będzie „plener” fotografów, ale lista zupełnie niespójna, reporterzy i Robakowski⁵, i ja, zobaczmy.

W ŁTF⁶ większość pomieszczenia od ulicy zajął sklep fotograficzny, znamię czasów. Od Lewczyńskiego dostałam slajdy jego samego i dokumentację wystawy w Kuźni w Toruniu⁷, bardzo miło, że mi przysłał.

- 1 ANDRZEJ RÓŻYCKI (1942–2021) – fotograf, reżyser filmów dokumentalnych, teoretyk sztuki. Członek Grupy Zero-61 oraz jeden z założycieli łódzkiego Warsztatu Formy Filmowej. Zrealizował film dokumentalny „Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989”.
- 2 Być może chodzi o Aarhus Festuge – festiwal kultury organizowany w duńskim Aarhus od 1965 r. Jest to jedna z największych tego typu imprez na północy Europy. Każda edycja ma inny profil tematyczny, w 1990 r. festiwal odbywał się pod hasłem „A Window to the East”.
- 3 Mowa także o Marku Gardulskim (ur. 1952), Teresie Gierzyńskiej (ur. 1947), Witoldzie Węgrzynie (ur. 1945), Krzysztofie Cichoszu (ur. 1955), Wojciechu Prażmowskim (ur. 1949), Wojciechu Zawadzkim (1950–2017).
- 4 Chodzi zapewne o film „Nieskończoność dalekich dróg...” wyreżyserowany przez Andrzeja Różyckiego (prod. WFO, 1990). Różycki wspominał, że nagrał wypowiedzi Urszuli Czarторыskiej, Jerzego Buszy i Jerzego Lewczyńskiego, aby je wykorzystać w filmie, ale potem z nich zrezygnował; por. „Zapisy pamięci. Historie Zofii Rydet”, Łódź 2020, s. 44.
- 5 Mowa o Józefie Robakowskim.
- 6 Zapewne Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne. Istnieje od 1949 r., a od 1957 r. prowadzi także galerię fotografii (dziś Galeria Fotografii im. Eugeniusza Hanemana).
- 7 W 1986 r. z okazji 25-lecia powstania grupy Zero-61 Lewczyński został poproszony o wygłoszenie referatu i pokaz zdjęć jego autorstwa, dokumentujących wystawę w Kuźni w 1969. Slajdy te wraz z tekstem referatu zostały zakupione przez Muzeum Okręgowe w Toruniu. Czesław Kuchta proponował zakup tej dokumentacji także Urszuli Czarторыskiej.

Pani Zosiu, znów miałam okazję zobaczyć Panią na filmie, przypomniało mi się, jak Pani kręciła w Łodzi, niespokojna, co z tego wyjdzie, a wyszło bardzo ciekawie i głęboko. I wspominam wystawę u Cichosza⁸, i wielkie zgromadzenie Pani pięknych zdjęć. Z tego zestawu chcemy kupić do muzeum, ale musiałabym wiedzieć, gdzie można je ponownie przejrzeć. Coś notowałam, ale nieprecyzyjnie, trzeba by je przejrzeć, na co się cieszę, że będę miała okazję Panią spotkać znowu. Proszę więc o wiadomość co do planów i gdzie one są.

Serdecznie Panią pozdrawiam, mąż też dołącza miłe ukłony, życzę energii i nowych satysfakcji. Ukazał się album Markowskiego w Znak⁹, ciekawam, jaki jest. Kto następny będzie miał album? Życzę każdemu.

Serdeczności i życzenia dobrej kondycji na co dzień i od święta. Proszę pamiętać, ile ludzi Panią serdecznie kocha i ceni.

U. Czartoryska

źródło: FZR

8 Chodzi o wystawę zorganizowaną przez Krzysztofa Cichosza: „Zofia Rydet. Nieskończoność dalekich dróg. Zapis socjologiczny 1978–1990”, Galeria FF, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1990.

9 STANISŁAW MARKOWSKI (ur. 1949) – fotograf związany z Krakowem. Urszula Czartoryska pokazała fotoreportaż tego twórcy na wystawie zbiorowej pt. „Gdańsk – Sierpień '80.” w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1980 r.

Łódź, 9.11.1985

Szanowna Pani!

W imieniu Centro il Diaframma z Mediolanu¹, prowadzonego przez Lanfranco Colombo, zwróciliśmy się do Pani z prośbą o ofiarowanie prac do zbiorów Wydziału Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu w Parmie. Zechciała Pani ofiarować 4 prace z serii „Zapis socjologiczny”.

W imieniu Uniwersytetu składam Pani gorące podziękowanie i załączam list L. Colombo wyrażający prośbę o udział w tej akcji. Prace przesłaliśmy w początku listopada. Również serdecznie dziękuję za zestaw prac, które nasze Muzeum będzie mogło zakupić od Pani. Przedstawimy je na naszej Komisji Zakupów w najbliższych dniach, o czym będzie Pani powiadomiona.

Proszę przyjąć wyrazy serdecznego szacunku

(11.11.1985 ŁTF² otwiera nową wystawę Evy Rubinstein³, która jest bardzo interesująca; autorka jest w Łodzi).

U. Czartoryska

źródło: FZR

- 1** Prowadzona przez Lanfranco Colombo mediolańska galeria Il Diaframma działała w latach 1967–1996. W 1978 r. Urszula Czartoryska organizowała w niej wystawę fotografii polskiej.
- 2** Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne.
- 3** EVA RUBINSTEIN (ur. 1933) – polsko-amerykańska fotografka i fotoreporterka specjalizująca się w portrecie. Studiowała fotografię u Lisette Model i Diane Arbus. W 1984 r. w Muzeum Sztuki w Łodzi miała miejsce jej wystawa monograficzna.





- ◀ W czasie zdjęć do „Zapisu socjologicznego”, Orawka, 1984, razem z Józkiem Jaworskim z Teksasu (USA), archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach

Zofia Rydet realizuje „Zapis socjologiczny” od 1979. Jest to zupełnie wyjątkowe zjawisko, że ktoś tak głęboko i poważnie, a jednocześnie emocjonalnie traktuje pełną całość. Jak człowiek w stosunku do siebie samego stwarza przestrzeń, którą uważa za swoją. Przestrzeń ta może być biedna albo zamożniejsza, może być prestiżowa, może być pozbawiona wszelkich prób dekoracyjności, ale zawsze jest osobista.

Przestrzeń, w której ci ludzie żyją, jest przestrzenią czasami bolesną, pełną wspomnień i dlatego, jak sama ona mówi, dom umiera razem z człowiekiem. Wielokrotnie jej się zdarzyło, że odwiedzała po raz drugi jakiś dom, w którym nie było już tego ducha ani nawet sprzętów, które go kiedyś otaczały.

Domy w filozofii mają ogromną symbolikę, symbolikę bezpieczeństwa, symbolikę przemiany pokoleń, dla których stanowią tło. Dlatego pośród innych tematów, które dotyczą wnętrza, Zofia Rydet interesuje się tematem drzwi, wejścia do domu, tzn. tego punktu istotnego w życiu ludzkim, gdzie następuje konfiguracja wnętrza mieszkalnego, które jest symbolem wnętrza osobistego, duchowego i zewnętrzności, które będąc po prostu podwórkiem, zarazem jest zewnętrznością świata i wyzwaniem świata w stosunku do duchowego wnętrza człowieka. Ale to, co dla niej najważniejsze, to są te osobiste biografie ludzi, z którymi naprawdę w sposób jakiś szczególnie osobisty umie nawiązać kontakt. Zofia Rydet powiedziała niedawno: nie mogę przestać tego robić!!

Stało się to jakimś sprzężeniem zwrotnym między biografiami tych ludzi a jej własnym życiem. Ponieważ także siebie obserwuje jako osobę żyjącą w poszczególnych dekadach i także starzejącą się, obserwuje całe to życie innych ludzi w kontekście swojego własnego także. I jeśli ich obserwuje, to potwierdza być może samą siebie w kontakcie i dzięki kontaktowi z nimi...

Wędrowka po cudzym życiu. Ograniczenie się do sekund. Podróż po wioskach, w których już może niedługo będzie dno sztucznego jeziora albo cementownia, a w każdym razie nowy dom na miejscu starego. Wizyty u osób, z którymi nie sposób umówić się na przyszły rok...

Czy mamy prawo tak mówić o zdjęciach Zofii Rydet, znając ją od dziesiątków lat, ceniąc ciepło, które z niej na wszystkich emanuje, na bliskich i tych, których w tej chwili poznaje na kolejnym etapie swej podróży?

A jednak są dwa spojrzenia na zdjęcia Zofii Rydet: jedno – przyglądanie się wnętrzem pełnym kakofonicznie nagromadzonych przedmiotów i ludziom. Oraz drugie – zrozumienie, jakie jest przesłanie jej ustawicznego nawiedzania ludzi, całych dziesiątek w każdej podróży, jej wierność tym ludziom jakby łączna wobec wszystkich, właśnie wówczas, kiedy kolejnego dnia są to inne twarze i inne biografie.

Pomyślmy o tej wierności, cnocie pierwszej wielkości. Najpierw o wierności ludziom, którzy już od połowy lat 50. są jakby gospodarzami fotografii Zofii Rydet. To już cała jedna generacja, od tych dzieci śląskich we włóczkowych czapkach, przyklejających twarze do witryn sklepików. Mały człowiek dziś już nie jest mały i sporo przeżył, dojrzał dzięki temu, co widział w życiu, dramatyzmowi i optymizmowi. A los niektórych ludzi, którzy byli modelami fotomontaży z początku lat 70. („Świat uczuć i wyobraźni”), już się chyba dokonał: oczekiwania innych – którzy w tym albumie są alegorią rozkwitania i nadziei – los właśnie teraz poddaje próbie. Ludzie ci są jakby jedni, choć każdy z nich żyje osobno, razem z mieszkańcami miasteczka francuskiego Douchy, z mieszkańcami Brooklynu i Litwy, wszystkimi, którzy zaprosili Zofię Rydet, skoro uchyliła ich drzwi.

Nie powiem, że jest to „rodzina”, bo to słowo na tym miejscu fałszywe. Rodzina ma hierarchię i jakiś „trop”. Zaś spotkania Zofii Rydet są nawiązywane zawsze od nowa bez polecenia, jedyną rekomendacją jest jej własny pierwszy gest. Godność odwiedzanych ludzi jest zawsze potwierdzana z powagą i przekonaniem: „Jak tu u pani ładnie...” – zaczyna Zofia Rydet zdanie powitalne, w filmie „Nieskończoność dalekich dróg” Andrzeja Różyckiego. Dzięki temu ludzie ci już na klatce zdjęcia, nawet przy pewnej sztywności, nie przejawiają psychicznego dyskomfortu. Poza ich wyraża utożsamienie się moralne z własnym życiorysem i otoczeniem, w którym, jak się zdaje, nie ma sfer do zatajenia, nie ma paniki. Zofia Rydet pozwala im usiąść frontalnie, jakby władczo, z beczynnymi na chwilę rękami na kolanach. Zachodzi ciekawa relacja między jednakowością ogółu kadru, dystansu do modelu, oświetlenia, obróbki, które są dość arbitralne i niezmiennie w „Zapisie socjologicznym”, a pełną szacunku i wierności indywidualizacją sylwetek psychicznych. Jaka tu więc rolę odgrywa przymiotnik „socjologiczny”, skoro więcej jest tu psychicznych, przyciągających się nawzajem iskrzeń między modelem i autorką, czego socjologowie nie są w stanie przewidzieć i odczytać?

A teraz o wierności sobie. Zofia Rydet wypowiada się niechętnie w słowach, dlatego wyjątkiem jest autokomentarz w filmie Andrzeja Różyckiego, szczerzy, wypunktowujący w paru uwagach przeświadczenia autorki. Wyłania się z niego myśl, że fotografia jest emocjonalnie funkcjonującą, niezbywalną anteną jej osobowości (to słowo nie od niej pochodzi), że obrazy ludzi w domostwach, fragmenty szos i ścieżek z cyklu „Nieskończoność dalekich dróg”, rozległe widoki wzgórz, a także trójwymiarowe „drzwi”, które chce ona konstruować ze zdjęć, fotomontażowe poematy, wyrażają zawsze ten splot: życie/obraz. Zofia Rydet zdaje się wierzyć, że to nie tylko stroną „odbioru” ucieleśnia fotografia, ale że dzięki ciągłości opowieści jej obrazy magiczne stwarzają drugie życie, psychiczne, tych miejsc i postaci, życie jakby rozrośnięte do mnogości, która nie jest sumą, lecz spójnością, jakby też trwalsze od pierwowzoru. To życie obrazu istnieje w sferze symbolicznej.

Powtarzalność ujęć staje się w tym kontekście „zamawianiem” życia w jego ustawiczności i odradzaniu się. Motyw kobiety stojącej we framudze drzwi, także powtarzalny, jest alegorią kobiecości, która przenosi życie ze strefy utajnionej do otoczenia i po drugie – stoi trwale i czujnie na przełęczy między intymnością i publicznym istnieniem człowieka. Postać w otwartych drzwiach uosabia to, co niesymetryczne w sensie psychicznym, przed jej postacią i za nią, a także wyraża głębokie źródła wszelkiej odwagi i ciekawości – świadomość zakorzenienia, życiodajnej przeszłości jednostki i plemienia.

Droga, która zdaje się nie mieć końca, w poetyce przezczernionych pionowych ujęć Zofii Rydet uświadamia, że zaledwie wycinek ich powierzchni, ich przebiegu, pobocza jest jak życie, fragmentem większej, jakby ponadindywidualnej całości. Drogę urywa kadr, blask odbija się w nawierzchni, zakole wiedzie wzrok ku nieoczekiwanemu, sugerując niewiadomą, która obowiązuje, niepokoi, stanowi wyzwanie. Droga zatem zdaje się podsumowywać całą ikonografię fotografii Zofii Rydet, jako generalizowanie jednostkowego bytowania, nie dlatego, że sugeruje bezosobowość, lecz dlatego, że jest tryumfem ciągłości, odwagi, wierności w wędrówce.

Wykładnia tych uniwersalnych propozycji, którą Zofia Rydet wykreowała przez swoją wieloletnią, spójną twórczość, sprawia, że miejsce, jakie zajmuje w fotografii europejskiej, jest wyjątkowe. Dowody wrażliwości wielu odbiorców na jej przesłanie, w coraz większej liczbie środowisk w Polsce i poza krajem, umacniają głęboki nurt jej poszukiwań. Ale i bez nich wizja Zofii Rydet karmiąca się przesłaniem, jakie jej niesie sam sens życia, utwierdza się, rozgałęzia się jak drzewo i bogaci każdego z nas.

Drogi Jureczku,

dziękuję za listy i troskę o mnie. Na początku trochę zdenerwował mnie pan Marek¹, a raczej redakcja „Fotografii”. [...] Miałam wciąż listy od nich i telefony – a dałam wglądówki pod warunkiem, że jeśli ma ktoś pisać (chciałam bardzo, abys to był ty – ale oni nie zgodzili się), to musi być ze mną uzgodnione, a nie tak jak ostatni raz. [...] zrobił mnie na szaro, w dodatku powołując się na autentyczność mojej wypowiedzi. Zgadzam się, że pan Marek czy każdy inny może mieć swoje zdanie – ale problem polega zupełnie na czym innym. Gdyby to była recenzja o wystawie, to jasne, że każdy może mieć inne poglądy, no ale na podstawie paru wglądówek, które zostawiłam w „Fotografii”, nie można dawać swojej wypowiedzi, bo to będzie wygłup lub też coś w rodzaju rubryki zdjęć przesłanych do redakcji do oceny. To jest zupełna bzdura – przecież mój „Zapis” nie jest zbiorem wystawowych zdjęć, mówienie o ich ładności itp. czy też krytykowanie poszczególnych zdjęć jest po prostu bzdurą. Wydaje mi się, że to tak, jakby ktoś chciał w „Gestykulacjach” Dłubaka omawiać jedno zdjęcie jego rąk. Pan Marek jest chyba reporterem i wziął moje zdjęcia ze zdjęciami reporterskimi o wsi. Wobec tego pewnie wedle jego poglądów one są pozowane, co zawsze było w kryteriach reportażu źle oceniane. Pamiętam, jak Ligocki skrytykował wedle mnie bardzo dobre zdjęcia Niny Gardzielewskiej² za pozowanie. 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 wymiennik wszystkich zdjęć, jakiś humanistyczny obraz równości człowieka. Ci ludzie wydają mi się wszyscy tacy sami. Różni ich to, co ich otacza. Strój, przedmioty, ich mieszkania. Myślałam np., jakby te zdjęcia wyglądały, gdyby ludzie byli nadzy, czy można by poznać, kto jest robotnikiem, a kto naukowcem. Zależnie od tego, jak manipuluję poszczególnymi zdjęciami, nabierają innej wymowy i można wręcz przeciwnie, odczytać w nich niesprawiedliwość losu – gdzie [te głupie(?) Zewnętrzne szaty ubrań(?) i mieszkań(?) determinują o wartości człowieka]

[Zofia Rydet]

źródło: FZR

¹ Nie udało się ustalić osoby.

² JANINA GARDZIELEWSKA (1926–2012) – toruńska fotografka. Zajmowała się fotografią architektury, fotografią teatralną, wykonywała także zdjęcia utrzymane w poetyce humanistycznego fotoreportażu. Wieloletnia prezeska toruńsko-bydgoskiego okręgu ZPAF. Uhonorowana tytułami AFIAP i EFIAP.

10 listopada 1978 r., Warszawa

Zosiu kochana,

Ślę Ci tekst o Dianie Arbus¹, który (być może) pójdzie w „Foto” na Dzień Kobiet – w marcu 79 r. Zdjęcia Jej oczywiście znasz, więc...

Szukam teraz materiałów o Auguście SANDERZE²? Może Ty coś masz?

W wolnej chwili przyślij mi coś ze zdjęć. Jaki to ma ostatecznie tytuł – myślę o tym cyklu „antropologicznym”? Przecież można by już o tym pisać...

Serdecznie Cię ściskam

gorąco

Jurek [Busza]

źródło: FZR

- 1** DIANE ARBUS (1923–1971) – amerykańska fotografka. Początkowo zajmowała się fotografią mody dla czołowych tytułów prasowych, później, po studiach pod kierunkiem Berenice Abbott i Lisette Model, dokumentowała nowojorską społeczność, wykonując także liczne portrety osób marginalizowanych. W 1972 r. jej fotografie zostały wyróżnione na Biennale w Wenecji.
- 2** AUGUST SANDER (1876–1964) – niemiecki fotograf, reprezentant Nowej Rzeczowości. Prowadził zakłady fotograficzne w Linzu i Kolonii. Po I wojnie światowej rozpoczął realizację monumentalnego projektu „Menschen des 20. Jahrhunderts”, będącego dokumentacją reprezentantów rozmaitych klas niemieckiego społeczeństwa czasu Republiki Weimarskiej. W książce „Antlitz der Zeit” (1929) opublikowano tylko część zdjęć, a sam projekt nigdy nie został ukończony. Po dojściu do władzy nazistów fotografie Sandera zostały zakazane, a książkę wycofano z dystrybucji.

28 marca 1979, Warszawa

Zosiu kochana,

Piszę krótko. Dzisiaj spotkałem mojego kolegę Jasia Morka (reporter Interpresu, oczywiście ZPAF)¹, który powiedział mi, że Wiesław Prażuch² poprosił go o artykuł do Twoich zdjęć³. On już tekst napisał i przyznał mi się, że zjechał Cię „ostro”.

– Czy to chodzi o fotografię socjologiczną?

– Czy W. Prażuch cokolwiek z Tobą ustalał?

– Piszę to wszystko trybem poufnym, ponieważ uważam, uważam, że Ty powinnaś przede wszystkim wiedzieć o takim obrocie sprawy. Lecz pamiętaj, o tym dowiedziałem się z prywatnej rozmowy z autorem, który ma prawo do takiego czy innego sądu. Więc nie przyznawaj się, że wiesz o tym ode mnie...

Ściskam, Jurek [Busza]

źródło: FZR

- 1** JAN MOREK (ur. 1940) – warszawski fotoreporter. Od 1966 do 1993 r. etatowy fotoreporter „The Polish Review”. Autor m.in. reportaży z wizyty Charles’a de Gaulle’a (1967), Richarda Nixona (1972) i Fidela Castro (1972) w Polsce. Zajmuje się także fotografią architektury i portretem.
- 2** WIESŁAW PRAŻUCH (1925–1992) – fotoreporter, redaktor naczelny kwartalnika „Fotografia” (1975–1989). Pracował dla wielu stołecznych redakcji, m.in. tygodnika „Świat” (1951–1969). W latach 1973–1976 prezes ZPAF.
- 3** Rzeczywiście w 4. numerze kwartalnika „Fotografia” z 1979 r. ukazał się artykuł Jana Morka pt. „Co myślę o »fotografice«”, ale nie ma w nim mowy o pracach Zofii Rydet. Być może wzmianka jest więc specyficznym żartem Jerzego Buszy – po lekturze tekstu można się bowiem przekonać, że fotografie Zofii Rydet nie spełniają co prawda dezawuowanych przez Morka kryteriów „fotografiki”, ale wpisują się w rozumienie fotografii jako praktyki twórczej, poszerzającej rozumienie rzeczywistości.

2 kwietnia 1979 r., W-wa

Zosiu droga,

Do poprzedniej informacji dodaję Ci kolejną. Otóż rozmawiałem ze Sławkiem Magalą¹ i okazuje się, że Twoja fotografia socjologiczna ma być komentowana dwugłosem.

Jeden już zrobił Jan Morek, drugi ma zrobić Sławek.

Wszystko to piszę Ci oczywiście trybem poufnym.

Do miłego w Kielcach,
Jurek [Busza]

źródło: FZR

1 SŁAWOMIR MAGALA (ur. 1950) – zaprzyjaźniony z Jerzym Buszą filozof, zajmujący się także estetyką fotografii. W późniejszym czasie jeden z redaktorów założonego przez Buszę pisma „Obscura”.

11 maja 1979 r.

Zosiu droga,

Żałuję ogromnie, że nawet nie udało mi się z Tobą pożegnać. Ale to tak niestety bywa...

Nadmiar spraw mnie niestety dezorganizuje.

Czy Sławek Magala wysłał Ci już tekst o Twoim zapisie?

Ja będę o tym pisał – odpis mojego artykułu oczywiście dostaniesz.

Ściskam
Jurek [Busza]

źródło: FZR

24 kwietnia 1979 r.

Zosiu kochana,

Dziękuję Ci za list. Niepotrzebnie masz wątpliwości, czy ja Cię czytam dobrze. Oczywiście, Twój charakter pisma jest dla mnie komunikatywny, więc w przyszłości, gdyby było Ci poręczniej – pisz długopisem.

Teraz: Jan Morek poza tym, że jest z zawodu fotoreporterem, z wykształcenia jest socjologiem. Jakim – tego nie wiem... Myślę, że jak wszyscy ma ambicje „intelektualistyczne” i musi je gdzieś „wyżyć” się... Trafił na Ciebie, więc dobrze.

Magala – to firma, no i mój przyjaciel. Nic się nie martw. On już tego nie sknoci.

Ja, jak wiesz – jestem dla tych panów z „Fotografii” niedouczony, więc mnie Ci chłopcy nie dopuszczą do łam. Nie będę walczył o ich splendory i honory. Mnie to nie dotyczy...

O Twojej pracy – oczywiście napiszę. Nie wiem jednak, czy uda mi się zdążyć przed Gorzowem¹. Poza tym, muszę wyjechać już 8., by 9 maja być w Warszawie. Taki układ, nie mogę inaczej. Obowiązki. Aż nie wiem, jak o tym napisać Jurkowi...

W każdym razie – przywieź TO - > „Zapis” na konfrontacje, to Sławek² zobaczy. Ja też sobie przypomnę.

Gdybym miał samochód – już byśmy byli w drodze na Białostoczczyznę.

Pono na „Rodzinie”³ masz z Hermanowiczem⁴ po II nagrodzie, gdyż I nie przyznano.

Niech Pan Bóg czuwa – byś nie babrała się w żadne wystawy o dzieciach!!!!!! Szkoda czasu i atlasu. (Ostatecznie, młodzi ludzie Poloczka⁵ mogą kopiować pod Twoim kierunkiem z Twoich negatywów, ale to ostatecznie!!!)

Dowcipy szykuję. Oczywiście znowu dobre. Całuję Cię, Zosiu

Do zobaczenia
Jurek [Busza]

źródło: FZR

- ¹ Chodzi o Konfrontacje Fotograficzne w Gorzowie Wielkopolskim – edycję z 1979 r.
- ² Mowa zapewne o Sławomirze Magali, który miał przygotować tekst na temat „Zapisu socjologicznego”.
- ³ Konkurs „Polska rodzina”. Fotografie Zofii Rydet nagrodzone w tym konkursie zostały opublikowane w magazynie „Panorama Polska. Nasza ojczyzna” 1979, nr 12.
- ⁴ MARIUSZ HERMANOWICZ (1950–2008) – fotograf i operator filmowy. Zajmował się fotografią dokumentalną i reportażową, często posługiwał się także autorskim komentarzem tekstowym. Od 1982 r. mieszkał we Francji, gdzie pracował dla Ministerstwa Kultury, inwentaryzując dziedzictwo kulturowe kraju. W późniejszych latach realizował także projekt fotograficzny dotyczący historii własnej rodziny.
- ⁵ Zapewne chodzi o młodych fotografów skupionych wokół Edwarda Poloczka, katowickiego fotografa, wówczas prezesa Okręgu Śląskiego ZPAF.

List do Jerzego Buszy
1981 rok

Nawet nie przypuszczasz, jak bardzo lubię Twoje listy i jak cieszę się nimi. Mam zaprowadzoną całą teczkę – tytuł: J. Busza. I choć inne wyrzucam, Twoje wszystkie składam wraz z pierwszym, który był wzorem kurtuazji i bardzo mnie wzruszył.

Twój ostatni list jest znów bardzo Twój i nawet nie przypuszczasz, że te kilka słów było mi bardzo pomocne, i w dodatek to Twoje cudowne poczucie humoru.

Posyłam Ci trzy fot. zamykające mój Nies. D.Dl. [„Nieskończoność dalekich dróg”], takie moje „życie po życiu”, [...] na wystawę, która będzie teraz w Galerii od Nowa w Poznaniu¹. Wydaje mi się, że dużo lepsze są teraz znaki, nie tylko nieczytelne, ale bardziej dziwne i tajemnicze. I chyba całość jest bardziej konsekwentna [...] Twoje słowa pełne precyzji i zrozumienia [...]

Myszę, że moje zbliżanie się do kresu i świadomość tego nadaje temu bardzo osobistą treść, choć może nie dla wszystkich odczytaną. Mój kilkakrotny pobyt w szpitalu dał mi możliwość długich przemyśleń, że tak mało mam czasu i że moje siły nie są na moje zamiary.

Teraz mimo wszystko mam przygotować się do wystawy indywidualnej, która ma być prawdopodobnie w jesieni w Zachęcie². Chcę dwie sale. Jest to tylko „Zapis Soc”, ale rozbudowany, tak, aby główną osnową były tylko wnętrza (format 24×30), ale do tego dojdzie cały szereg cykli innych, robionych na kanwie moich spotkań z ludźmi i wędrówek. Druga ewentualnie sala [...]

Ogromnie dużo teraz tracę czasu na czytanie tygodników i gazet, które udało mi się zaprenumerować, a [...]

Muszę i chcę wierzyć, że mój „Zapis” będzie kiedyś miał, mimo wszystko, największą wartość z tego, co po mnie zostanie. Jest to ogromny materiał tylko [...]

[Zofia Rydet]

źródło: FZR

- ¹ Galeria „Od Nowa” funkcjonowała od 1964 r. przy poznańskim klubie o tej samej nazwie. Jej kierownikiem był Andrzej Matuszewski. Klub był miejscem dyskusji i prezentacji młodych twórców, poetów, pisarzy, malarzy i fotografów. Klub i galeria zostały zamknięte w 1970 r. i choć inicjatywa pod tą samą nazwą odrodziła się na krótko w Warszawie (1975–1976), trudno powiedzieć, jaką galerię miała na myśli Zofia Rydet.
- ² Wystawa nie doszła do skutku w tym czasie; Zofia Rydet wystawiała swoje fotografie w Zachęcie dopiero w 1987 r.

Gliwice, dnia 3 II 1982
(DO JERZEGO BUSZY)

Jurku kochany,

jestem bardzo wzruszona Twoją pamięcią i serdecznością – wstyd mi, że tak długo milczałam, ale jestem w takim stanie psychicznym, że nie potrafię niczego sensownego napisać, taka zupełna inercja i pustka.

Odzyskuję tylko swoje siły w ciemni, gdzie siedzę teraz po 8 godzin. A równocześnie to właśnie ze względu na brak wentylacji i straszliwy upał [...] odczynników wykańcza moje siły i serce.

Ale trudno, mam przecież już tak mało czasu przed sobą, a tyle jeszcze planów i pracy. Praca moja coraz bardziej rozrosła się, myślę o swoim „Zapisie soc.”.

Po raz pierwszy właściwie jestem przekonana o wartości tego, co robię – bo wiem, że wartość tego jako dokumentu jest bardzo duża. 15 rejonów Polski, nie tylko wnętrza, ale też różne inne cykle, które przez ściśle sprecyzowanie tematu i pokazanie go w różnych warunkach daje temu inny wymiar, staje się to jakąś analizą. Przestaje to być reportażem, a staje się raczej badaniem naukowym. A przy tym wydaje mi się, że jest w tym ogromna doza humanizmu, która mnie samą wzrusza i pasjonuje. Daje mi to siły stania przez 8 godzin w dusznej ciemni, która jest jakby łaźnia bez wentylacji. Wciąż tylko boję się, czy zdążę to opracować. Bo tylko przeze mnie to zrobione będzie miało wartość.

Zasadniczo miałam mieć wystawę w Zachęcie w tym roku, ale nie chcę teraz, nie jest ona jeszcze gotowa nawet w jednej trzeciej. Dopiero powstaje i to pozwala mi przetrwać. Całe szczęście, że kupiłam dość dużo materiałów fot., które są mi bardziej potrzebne niż masło i mięso. Na szczęście też 14 grudnia przyszło moje stypendium, które dostałam na dwa lata. Trochę przeszkadza mi Politechnika¹, gdzie mam jeszcze 1/4 etatu, ale zdaje się, że będę musiała mieć ściśle sprecyzowane godziny – to mi nie odpowiada. Szkoda czasu, którego mam już tak mało.

Zasadniczo wychodzę tylko na obiad do stołówki, idę przez miasto, które jest tak smutne, niemal surrealistyczne, i wracam do swojego świata fot. Raz na dwa tygodnie chodzę do klubu radiestetów, razem teraz z Jurkiem L. Mam duże zdolności w tym kierunku i bardzo tym się emocjonuję. Uczymy się radiestezji, psychotroniki i biotroniki. Próbuję się tym leczyć.

Jurek przeszedł na emeryturę, urządza sobie nowe mieszkanie, prac nikt nie ma. Galeria [nieczytelne]² otwarta, ale naturalnie zebrań nie ma.

Masz serdeczne pozdrowienia od Jurka L., Michała S. i Olka G.³, a ja specjalnie serdecznie Cię całuję

Zofia

źródło: FZR

1 Zofia Rydet wykladała fotografię na Politechnice Śląskiej w Gliwicach od 1963 r.

2 Nie udało się ustalić, o jaką galerię chodzi.

3 Oprócz Jerzego Lewczyńskiego mowa o Michale Sowińskim i Aleksandrze Górskim, członkach GTF.

Warszawa, 26 lutego '83

Zosiu kochana,

Wiem, że byłaś w Warszawie, gdyż mówiłaś mi o tym przez telefon, a poza tym dowiedziałem się, że byłaś wprowadzającą „małej” Łyczywek¹. Czy ta pani się dostała? Wesole, że się pytam, co?

Szkoda, że nie porozmawialiśmy. Jestem ciekaw, co u Ciebie nowego? Jak się, Zosiu, czujesz? Forma Artysty to wielka rzecz. Co robisz? Czy definitywnie zrezygnowałaś z wystawy w „Zachęcie”? To są te straszne dylematy: gdzie i co pisać? Gdzie i co wystawiać?

W tym środowisku nie brakuje szaleńców & idiotów. Ale taka jest, Kochana Zosiu Moja Droga, Życie.

Ja tymczasem wydaję „Obscurę”² – pismo doskonałe. Jeden numer chciałbym poświęcić Tobie, ale inaczej, niż do tej pory bywało. W kwartalniku³ jest niezbyt [...] promienna, ale to nie na list.

W „Foto” – też, a o innych gazetach nie piszę. Z „Tyg. Kulturalnego” właściwie już wyleciałem, ale jeszcze drukują moje stare felietony...

ZLP płaci mi rekompensaty. Jak to rozwiążą, to się nie powieszę, ale założę agencyjną herbaciarnię.

Ściskam Cię, Zosiu, i tulę
TIBI ET IGNI
Jurek [Busza]

źródło: FZR

- ¹ Mowa zapewne o córce Krystyny Łyczywek, również szczecińskiej fotografce – Ewie Łyczywek, od 1983 r. członkini ZPAF. Można zatem przypuszczać, że Zofia Rydet skutecznie zarekomendowała ją tej organizacji.
- ² „Obscura” – czasopismo poświęcone teorii oraz historii fotografii, ukazujące się w latach 1982–1989. Jego pomysłodawcą i redaktorem naczelnym był Jerzy Busza. Do zespołu redakcyjnego należeli m.in. Sławomir Magała, Lech Lechowicz, Adam Sobota czy Marceli Bacciarelli. Było wydawane przez Federację Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce, co przyczyniało się do jego sporej niezależności względem systemu dystrybucji prasy w PRL.
- ³ Chodzi zapewne o kwartalnik „Fotografia” pod redakcją Wiesława Prażucha.

Warszawa 26 lutego '83

Zosiu Kochano,-

Wiem, że byłeś w Warszawie, gdyż
mówiłaś mi o tym przez telefon a po-
za tym dowiedziałem się, że byłeś w pro-
wadzająca "małej" tyrekach. Czyta pani
się dostata? Wesołe, że się pytam, co?

Szkoda, że nie porozmawialiś-
my. Jestem ciekaw co u Ciebie nowego?
Jaki się Zosiu czujesz? Forma Artysty
to wielka rzecz, co robisz? Czy defini-
tywnie zrezygnowałaś z wystaw v. "Za-
chęcie"? To są te straszne dylematy: gdzie
i co pisać? gdzie i co wystawiać?

W tym środowisku nie brakuje
szalenców & idiotów. Ale tamie jest
Kochana Zosiu Moja Droga Zycie.

Ja tymczasem wydaję "Obscur"
- pismo doskonałe. Jeden numer
chciałbym pokazać Tobie, ale inaczej
nie do tej pory bywało.

W kwartalniku jest nierbyst
promiennie, ale to nie na list.
wesołe

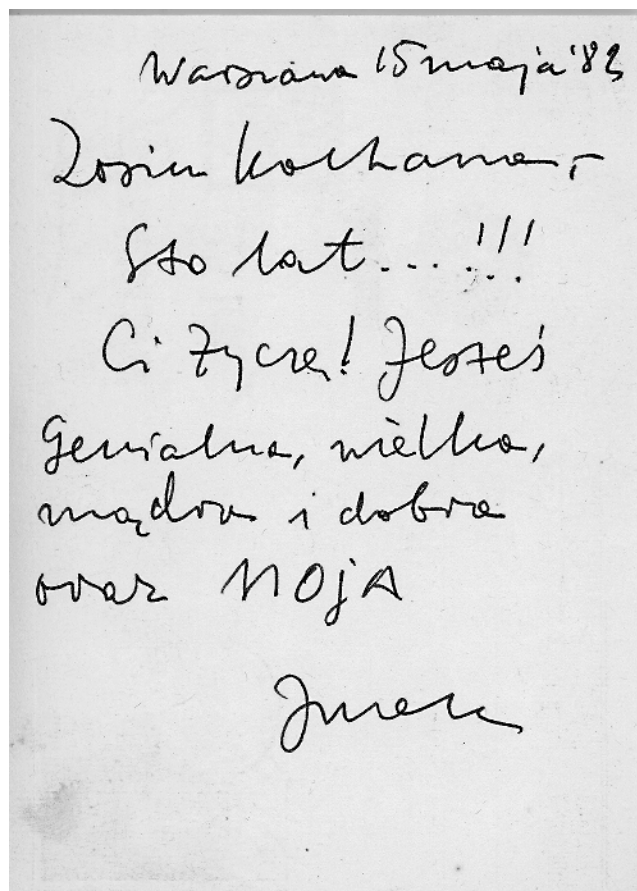
W "foto" - też, a o innych gazetach
nie pisze. Z Tyg. kulturalnego wstąpił
już nyleciatem, ale jeszcze dwukrotnie
moje stare felietony...

ZLP płaci mi rekompensaty. Już
to rozwiązały to się nie powiesz, ale za-
tę agencyjną herbaciarnie.

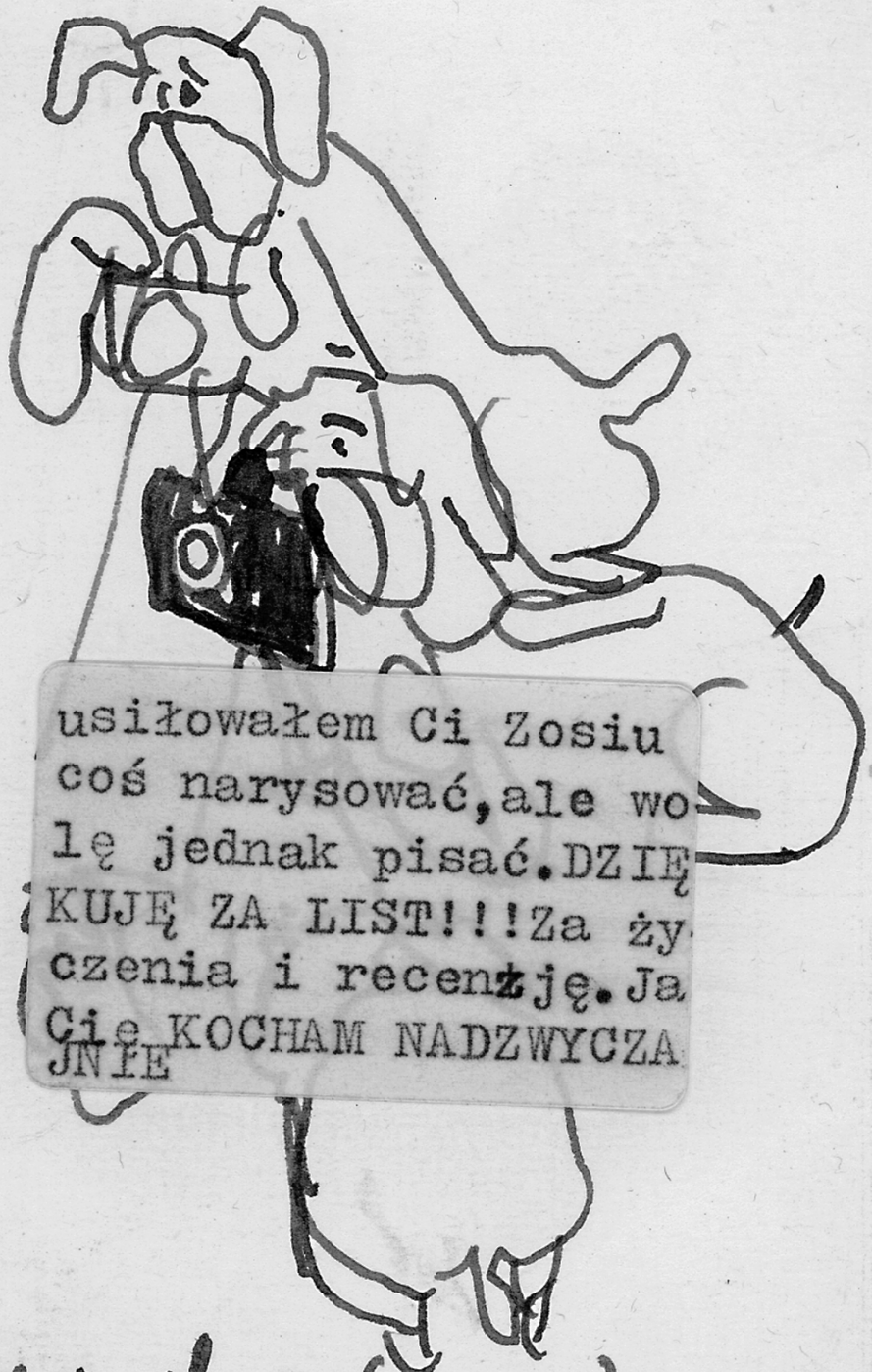
Sąskam Cie zornu i tutek

TIBI ET IGNI

Jure



- ▲ Kartka pocztowa Jerzego Buszy do Zofii Rydet, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet
- Kartka pocztowa Jerzego Buszy do Zofii Rydet, 15.05.1983, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet



usiłowałam Ci Zosiu
coś narysować, ale wo
lę jednak pisać. DZIĘ
KUJĘ ZA LIST!!! Za ży
czenia i recenzję. Ja
Cie KOCHAM NADZWYCZA
JNFE

list w drodze. Jurek



▲ Zofia Rydet i Urszula Czartoryska na wernisażu wystawy,
kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet

Warto w tym przeglądzie wymienić ciekawą wystawę „Nowa 82”, która odbyła się w Katowicach¹.

Siedmiu instruktorów fotograficznych przy Wojewódzkim Ośrodku Kultury w Katowicach, pracujących pod artystycznym patronatem Zofii Rydet, wykonało dokumentację przeznaczoną do wyburzenia ulicy Nowej na jednym z przedmieść Katowic. Ulica ta składała się z typowych dla architektury Górnego Śląska z przełomu XIX i XX w. familoków.

Dokumentacja obejmuje perspektywę ulicy, przy czym fotografujący przesuwali się stopniowo w stronę obu jej ujść, rejestrując zdarzenia czasowe na tym samym fragmencie ulicy, a więc ruch przechodniów i pojazdów. Od tych ujęć całościowych przeszli do dokumentacji poszczególnych budynków, utrwalając różne elementy architektoniczne i detale (okna, drzwi, klatki schodowe, klamki, ankry itp.), wnętrza wraz z mieszkańcami i fragmenty urządzenia (np. seria telewizorów, kuchnie, meble). Wreszcie ukazali mieszkańców ulicy w różnych sytuacjach życia codziennego.

W rezultacie powstał zestaw zdjęć o niezwyklej sile ekspresji i dużej wartości artystycznej.

Ktokolwiek dłużej przebywał na Górnym Śląsku, mógł zauważyć osobliwą fascynację, jaką emanują te w gruncie rzeczy szpetne dzielnice familoków. Nasycone są one szczególną aurą robotniczej subkultury, niespotykanej w innych dzielnicach Polski. Cykl „Nowa” wyraża ten klimat w tworzywie dokumentu wizualnego. Wszystkie elementy owej ulicy Nowej – zarówno budynki, jak ich części składowe: klatki schodowe, bramy pokryte napisami, różnorakie klamki – są głęboko przepojone aurą zwyczajów, zachowań, trybu życia, a nawet postaw życiowych i marzeń swych mieszkańców. W odróżnieniu od oschłych, nieludzkich brył geometrycznych nowoczesnych osiedli – nie są anonimowym, obojętnym tłem, ale jakby partnerem życia. Widać to najwyraźniej w zdjęciach wnętrza. W nich, zwłaszcza tych z upozorowanymi sztywno ich mieszkańcami, spostrzec można wpływ twórczości opiekunki artystycznej Zofii Rydet. Otóż w zdjęciach tych odciskają się szczególnie charakterystycznym piętnem upodobania mieszkańców, ich tryb życia, wyobrażenia o pięknie, a także swoista mitologia tego robotniczego środowiska.

Zwłaszcza widać to w cyklu ukazującym rotacyjne mieszkania, zajmują je kolejno różne rodziny, oczekujące na ostateczny przydział. To samo wnętrze – zależnie od zamieszkujących go lokatorów – nabiera zupełnie odmiennych właściwości i owiewa je zupełnie inny klimat.

¹ Wystawa odbyła się w galerii ZPAF w Katowicach na przełomie 1982 i 1983 r. Organizował ją Wojewódzki Ośrodek Kultury w Katowicach.

Znamienny wgląd w wyobrażenia i światopogląd mieszkańców dają cykle telewizorów. Telewizory zostają obwieszane różnego rodzaju ozdobami, serwetkami, figurkami – przekształcając się jakby w domowe ołtarzyki, odzwierciedlające kompensacyjne marzenia mieszkańców o piękniejszym świecie i bujniejszym życiu. To nic, że większość tych ozdób to oczywiste kicze. Najważniejsze jest to, że te kicze w jakiś sposób sprzężone są z marzeniem.

Wreszcie cykl „Nowa” pokazuje nam swych mieszkańców. Są to prości ludzie o zniszczonych pracą twarzach i rękach, ale jednocześnie pełni życia i wyrazu. Wiele z tych zdjęć to świetne studia portretowe o bogatej treści psychologicznej.

Skazana na zagładę ulica Nowa jest przykładem szczególnej symbiozy człowieka z otoczeniem, co stworzyło jedyną w swoim rodzaju aurę i – mimo brzydoty tego otoczenia – swoistą poezję. I to wszystko zniknie bezpowrotnie.

Należy się wdzięczność młodym fotografom, że to osobliwe zjawisko potrafili w całym jego uroku ocalić od zapomnienia.

11.

NIESKOŃCZONOŚĆ DALEKICH DRÓG



▲ Marek Czarnecki, fotografia przedstawiająca Jerzego Lewczyńskiego, Zofię Rydet, Jerzego Buszę oraz Urszulę Czartoryską na wernisażu rocznicowej wystawy grupy ZERO-61, Toruń, 1986, własność autora



Gliwice 11.09.1997

Droga Pani Urszulo!

Oto smutna wiadomość! Zosia umarła 24.08 b. spokojnie, bo we śnie. Już od roku tylko leżała, była coraz słabsza, ale przytomna. Bardzo cierpliwa i czekająca poprawy. Nie mogła chodzić! Napisałem wspomnienie do Warszawy (ZPAF), ale tam teraz nikogo nic nie obchodzi. Bardzo chciałbym Panią zobaczyć!

Serdecznie Panią i Pana pozdrawiam,
Jurek Lewczyński

PS. Może zobaczymy się na wystawie Łagockiego w XII 1997¹ w Krakowie?

źródło: IS PAN

1 Chodzi prawdopodobnie o wystawę prac fotografa w krakowskim Muzeum Historii Fotografii pt. „Zbigniew Łagocki. Fotografie 1941–1997”. Wstęp do katalogu napisał Jerzy Lewczyński.

Znana za swej twórczości w polskim środowisku artystycznym i mająca swych przyjaciół wśród ludzi wcale nie tylko zajmujących się fotografią, Zofia Rydet zrealizowała cykle fotografii składających się na jej specyficzne przesłanie. O tym przesłaniu powiedzielibyśmy, że dotyczy spraw etyki.

Taki ton tkwił początkowo w serii „Mały człowiek” – dzieci na ulicach, w bogatym cyklu „Świat uczuć i wyobraźni”, na który składały się fotomontaże mające za temat grozę starości i macierzyństwo. To samo zauważaliśmy w cyklu „Nieskończoność dalekich dróg”, będącym metaforą oczekiwania na spotkania w wędrówce przez życie i który dosłownie ukazywał jedynie horyzont dróg, drózek i szos, ginących w oddali i w zapadających ciemnościach. Wreszcie coś z kategorii etycznych tkwiło w najobszerniejszym cyklu o nazwie „Zapis socjologiczny”, realizowanym w różnych rejonach Polski od Podkarpacia po Suwalszczyznę. Przedłużeniem tego notatnika są fotografie mieszkańców Douchy, górniczej osady na północy Francji, Brooklynu, Litwy. Wreszcie przyszła grupa kompozycji większych rozmiarów, jak scenografia, drzwi i bram, przez które widz może realnie przechodzić, które też odnoszą się do perspektywy moralnych kategorii ludzkich decyzji. Gdzie jej „etyka” się zawiera, jeśli uważamy to słowo za uprawnione?

Pomyślmy o wierności, pierwszej zalecie Zofii Rydet.

Najpierw o wierności ludziom, którzy już od połowy lat 50. są gospodarzami jej fotografii. To już cała generacja od tych dzieci ze Śląska we włóczkowych czapkach, przyklejających twarze do witryn sklepików ze słodyczami. „Mały człowiek” dziś nie jest już mały, dojrzał dzięki temu, iż przeżył wiele niepokojów. Los niektórych bohaterów jej „świata wyobraźni” już zapewne dokonał się ostatecznie. Oczekiwania innych, młodych kobiet, które w albumie są alegorią rozkwitania i nadziei, los właśnie teraz poddaje próbie. Ludzie z biednych izb, składający się na „Zapis socjologiczny”, są jakby jedni, choć każdy z nich żyje osobno, są tymi wszystkimi, którzy zaprosili Zofię Rydet, skoro uchyliła ich drzwi i powiedziała swoim zwyczajem na powitanie: „Jak tu ładnie w Waszym domu...”. Ludzie z domów inteligenckich, ludzie zdobiący swe mieszkania wizerunkiem papieża Karola Wojtyły nie potrzebowali tak bezpośredniej akceptacji w jej powitalnym zdaniu, wystarczała im oczywistość, że jest ona jednym z nich.

Zachodzi ciekawa relacja między jednakowością ogółu kadru obejmującego izbę czy salon i wyrazistą indywidualizacją sylwetek psychicznych. Na zdjęciach Zofii Rydet szczególnie te kobiety, które stoją na progu otwartych drzwi, wyrażają poczucie, że to one są ugruntowaniem wszelkiej odwagi, są strażniczkami tego, co przybywa z wnętrza na pierwszy plan, że zachęcają do miłości minionego (wewnętrzznego) i jednocześnie zapewniają ufność w to, co nadchodzi z blasku słońca. Jaką tu więc rolę odgrywa przyjęty przez autorkę przymiotnik „socjologiczny”, skoro w twórczości

Zofii Rydet najwięcej jest przyciągających się wzajemnie iskrzeń między modelem i autorką, a tego być może socjologowie nie zawsze są w stanie odczytać?

A teraz o wierności sobie.

Zofia Rydet wypowiadała się niechętnie w słowach. Wyjątkiem są więc jej wypowiedzi w biograficznym filmie Andrzeja Różyckiego¹. Wyłania się z jej słów myśl, że fotografia jest emocjonalnie funkcjonującym zaproszeniem do wzajemnej komunikacji. Obrazy ludzi w domostwach, fragmenty dróg i ścieżek, a także trójwymiarowe „drzwi” skonstruowane ze zdjęć wyrażają zawsze ten sam splot obrazu i życia. Zofia Rydet wierzyła, że nie jest tak, iż fotografia wyłącznie ucieleśnia aspekt recepcji tego, co utrwała. Była przeświadczona, że dzięki specyfice fotografii jej obrazy magicznie stwarzają drugie, psychiczne, życie tych miejsc i postaci, na które z uwagą patrzyła. To życie obrazu istnieje w sferze symbolicznej.

Życie tak pojmowane jest rozrośnięte do mnogości, która nie jest sumą, lecz spójnością. Jest też jakby trwalsze od pierwowzoru. Utwierdza się, rozgałęzia się jak drzewo i wzbogaca każdego z nas.

¹ Mowa o filmie dokumentalnym „Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989” (1990).

Warszawa, 5 grudnia (*sic!*) 1980

Zosiu kochana,

Czy otrzymałaś już odpis mojego maszynopisu z esejem o Tobie¹? Czy już skontaktowałaś się z Leszkiem Brogowskim²? Zależy mi na tym, byś już z Nim dalej konsultowała wszelkie ewentualne zmiany w tekście, ja z góry w ciemno wszystko akceptuję, poza oczywiście drastycznymi zmianami sensu moich dociekań.

Wszystko mi to napisz – bo ciągle nie jestem spokojny.

Czy jesteś teraz w Gliwicach?

W każdym razie – ślę Ci spóźnione życzenia świąteczno-noworoczne.

Ściskam Cię gorąco
Jurek [Busza]

źródło: FZR

1 Mowa o tekście dotyczącym pokazu cyklu „Nieskończoność dalekich dróg” w gdańskiej galerii GN, który miał miejsce 18 sierpnia 1980 r., przygotowywanym do katalogu wystawy tego cyklu prac w tejże galerii. Tekst ukazał się w publikacji „Nieskończoność dalekich dróg i mitologie dalekich podróży” pod redakcją Zofii Rydet i Leszka Brogowskiego w 1981 r. (wyd. Galeria GN, Wojewódzki Ośrodek Kultury Gdańsk). W książce publikujemy drugi wariant tekstu, „Zofia Rydet i mitologie dalekich podróży”, zamieszczony w książce Jerzego Buszy „Wobec fotografii” (wyd. Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983).

Galeria GN została utworzona w 1977 r. przez Leszka Brogowskiego jako galeria Związku Polskich Artystów Plastyków, od 1982 r. działała jako Gdańska Galeria Fotografii ZPAF. W 1995 r. weszła w skład Muzeum Narodowego w Gdańsku.

2 LESZEK BROGOWSKI (ur. 1955) – profesor filozofii, fotograf, wydawca, założyciel i dyrektor galerii GN w Gdańsku. Współzałożyciel i współwłaściciel wydawnictwa słowo/obraz terytoria.

w: „Wobec fotografów”, wyd. COMUK, Warszawa 1990

„Powracam do teryny, którą przerobiłem:
Przeze mnie droga do smętnej krainy
Przeze mnie droga do wiecznej żałoby
Przeze mnie droga w plemię zatraconych
A oto dalszy ciąg piekielnego napisu:
Sprawiedliwością natchniony twój twórca...”
(Witold Gombrowicz, „Dziennik”, 1956)

„...tutaj, gdzie teraz, idziemy, gdzie idziemy, idziemy, idziemy, idziemy”

(Peter Weis, „Rozmowa trzech idących”)

Od chwili, w której po raz pierwszy zobaczyłem pracę Zofii Rydet „Nieskończoność dalekich dróg” – minęło kilka lat. Te kilka lat to dostateczny okres czasu, by zrozumieć i docenić dzieło powstałe w naszych czasach, nękanych nadprodukcją idei, książek i „bizantynizmem” masowych wytworów kulturalnych. Kilka lat w czasach powszechnie odczuwanej „inflacji kulturalnej” to wreszcie wystarczający okres, abym oswoił się z myślą i upewnił w odczuwanym przeświadczeniu, że „Nieskończoność dalekich dróg” jest pracą bez wątpienia wybitną. Co więcej, jest najbardziej naturalną konsekwencją całej dotychczasowej drogi twórczej artystki. Drogi nieporównywalnej i odrębnej do granic, które znaczą tyle co „wielki indywidualizm” czy w prawdziwym tego słowa znaczeniu „pełnia autonomii twórczej”.

Tak więc, podobnie jak każda wybitna praca, wydaje mi się tym bogatsza w różnorodne sensory, im więcej dane mi było poświęcać jej czasu.

Cały ten rozdział zatem jest to rodzaj krytycznej niedyskrecji lub po prostu próba objaśnienia na tle dotychczasowych doświadczeń twórczych artystki – sensory i znaczeń tej pracy. Nie licząc lakonicznego omówienia na łamach kwartalnika „Fotografia” (nr 1/1981), jest to bodaj pierwsza – myślę jednak, że nie ostatnia – refleksja krytyczna dotycząca „Nieskończoności dalekich dróg”, toteż należałoby, jak sądzę, podjąć się także zadania umiejscowienia tej pracy w kontekście innych dokonań artystycznych Zofii Rydet.

Praktyczny zwyczaj każe kolejne wystawy (wystąpienia, manifestacje etc.) artysty traktować jako punkty odniesienia na mapie twórczych dokonań. W przypadku liczącego ponad dwadzieścia pięć lat dorobku Zofii Rydet za takie kryteria wybieram daty publikacji albumów i daty poprzedzających te publikacje, a związanych z nimi wystaw, prezentacji czy diaporam. Czynię tak dlatego, że aczkolwiek Zofia Rydet do tej pory wydała „zaledwie” dwie książki autorskie – to trzeba z naciskiem powiedzieć, że jak nikomu w Polsce udało się jej sztuka wydania dwóch książek koniecznych. To znaczy takich, które odegrały znaczącą rolę w procesie rozwoju twórczej osobowości artystki, a poza tym uważam, że obydwu książek Zofii Rydet nie dałoby się „wykreślić” z procesu historyczno-artystycznego rozwoju zjawiska sztuki fotografii, przynajmniej

w skali polskiego układu artystycznego. I otóż w takim, ograniczonym do wspomnianych momentów ujęciu, twórczość Zofii Rydet wyglądałaby tak:

1954/1955 – debiut,

1961 – wystawa „Mały człowiek”, galeria Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego, Gliwice,

1964 – wystawa „Czas przemijania”, CBWA „Zachęta”, Warszawa,

1965 – album „Mały człowiek”, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa,

1973 – makiet albumu i pierwsze pokazy diaporamy „Świat uczuć i wyobraźni”,

1979 – album „Świat wyobraźni”, KAW, Warszawa,

poza tym kolejne prace będące jak gdyby „potencjalnymi” albumami:

1978 – „Zapis socjologiczny. Anno 1978–1984” (praca ta jest w dalszym ciągu kontynuowana),

1980 – „Nieskończoność dalekich dróg”,

1980 – „Epitafium”.

Data debiutu Zofii Rydet to jednocześnie data jej wstąpienia do ówczesnego oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Gliwicach. To istotne, gdyż los zdarzył, że w Towarzystwie tym pracowało wielu świetnych fotografów (m.in. Władysław Dec, Franciszek Kilanowicz¹ i inni), ongiś stanowiących trzon i elitę Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego², będącego jednym z ciekawszych centrów życia międzywojennej „fotografiki polskiej”.

I otóż fotografowie ci „przenieśli do Gliwic – jak wspomina Jerzy Lewczyński – wszystkie zwyczaje szkoły lwowskiej, która opierała się na kulcie Bułhaka i szkole piktorializmu pejzażowego”. Trudno pominąć rolę, jaką w GTF odegrał pochodzący również ze Lwowa Tadeusz Maciejko, w dzisiejszym rozumieniu „fotografik kreacyjny, propagator idei Bauhausu”. Poniekąd jego działalność, ale i nade wszystko ogólny klimat społeczno-kulturalny połowy lat pięćdziesiątych wytworzyły taką sytuację, która umożliwiła wielu gliwickim fotografom definitywne zerwanie z konwencją „estetyki minionej epoki” dwudziestolecia międzywojennego.

Ten epizod warto szczególnie podkreślić, ponieważ Zofia Rydet nie musiała się od niczego „odcinać”, gdyż po prostu debiutowała. Tak że nie dysponowała atrakcyjnymi wzorami do naśladownictwa. Na zawsze pozostała samotnie poszukującym „artystą bez mistrza”.

Oglądając od tego momentu prace Zofii Rydet, nie sposób nie zauważyć, że jako fotograf określa się jako „homo sentimentalis”, bynajmniej nie w naiwnym czy tym bardziej w pejoratywnym tego słowa znaczeniu – co wydaje się być zrozumiałe podwójnie. Raz, że było to swoiste remedium twórcy na retorykę wzniosłego patosu oficjalnej fotografii propagandowej; dwa, że typ wrażliwości Zofii Rydet zdecydował w sposób niejako naturalny, iż jej metodą twórczą stanie się wynajdowanie fotograficzno-obrazowych ekwiwalentów dla refleksji typowo metaforycznego rozumienia świata, czyli po prostu dla refleksji poetyckiej.

1 Chodzi o Franciszka Hilarowicza.

2 Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne funkcjonowało w latach 1903–1939, wyłoniło się z działającego wcześniej Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej (1891–1903). Pierwszym prezesem LTF był Henryk Mikolasch. Towarzystwo prowadziło ożywioną działalność wystawienniczą i wydawniczą, było m.in. inicjatorem wydawania pism fotograficznych, takich jak „Miesięcznik Fotograficzny”, „Przegląd Fotograficzny”. Członkiem Towarzystwa był m.in. Tadeusz Maciejko, późniejszy założyciel Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego.

Stąd do 1978 roku, czyli do zrealizowania „Zapisu socjologicznego anno 1978”, całą twórczość Zofii Rydet można określić mianem „fotografii poetyckiej”, na co zwracała już uwagę Urszula Czartoryska w „Przygodach plastycznych fotografii”, czyli w roku 1965³.

Pomijając trzy lata 1945–1948, to dziesięciolecie 1955–1965 uważam za bodaj najbardziej istotne w dziejach powojennej sztuki fotografii polskiej, gdyż wtedy właśnie ukształtował się obraz działań „fotograficzno-artystycznych”, obowiązujący zresztą w sposób niezdezaktualizowany do dnia dzisiejszego. Okres ten nazwałem „czasem antyfotografii”, czyniąc aluzję do wystawy „Antyfotografia”, którą w 1958 roku⁴ w Gliwicach eksponowało trzech autorów: Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs i Zdzisław Beksiński. Wtedy to właśnie pojawiły się na polskim rynku dwie ważne książki – albumy fotograficzne: Edwarda Hartwiga „Fotografika” (Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1960) i Zofii Rydet „Mały człowiek” (Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1965). Pierwsza stała się świadectwem usankcjonowania i popularności nowej propozycji stylistycznej, druga, czyli album Zofii Rydet, była usankcjonowaniem podejmowania przez fotografię w nowatorski sposób nowych obszarów problemowych. Prymatem pierwszej była „wartość artystyczna”, prymatem drugiej „wartość informacyjna”. Gdy więc pierwsza eksponowała formę w znaczeniu sposobu przekazywania „informacji artystycznych” w ramach dających się uzyskać stylistyk w fotograficznym tworzywie, to druga, czyli „Mały człowiek”, eksponowała treść i społeczną doniosłość emitowania przez dzieło informacji. Żadnej z tych książek nie sposób przypisać przełomowej roli w którymkolwiek ze znaczeń procesu historyczno-artystycznego rozwoju sztuki fotografii. Obydwe jednak dobitnie ukazywały dwa bieguny tendencji powszechnie występujących w ówczesnej sztuce fotografii, przy czym już tutaj Zofia Rydet jasno zadeklarowała swoje nieopuszczające ją nigdy zainteresowania. Najładniej można je określić „rzeczywistością człowieka”. „Rzeczywistość sztuki”, jak się wydaje piszącemu te słowa, pozostała tylko fascynującym „opakowaniem” jej autorskiego światopoglądu.

„Mały człowiek” to album poświęcony dzieciom. Przypuszczam, że najlepiej charakteryzują go kolejne rozdziały: „Małe kobiety”, „Między nami mężczyznami”, „Zapowiedź jutra”, „Radość istnienia”, „Dramaty”, „Świat jest ciekawy”, „A jednak samotni”, „W poczuciu bezpieczeństwa” etc. – wszystkie utrzymane w nader poetyckiej konwencji. Każdy z rozdziałów-cykli poprzedza cytat z pism Janusza Korczaka i szkoda, że pośród nich nie znalazł się bodaj jedyny, w którym Korczak mówi o fotografii: „I myślę, że lepiej dawać fotografii królów, podróżników i pisarzy, kiedy nie byli jeszcze dorośli i starzy, bo tak – to się zdaje, że oni od razu byli mądrzy i nigdy nie byli mali” (J. Korczak, ze wstępu do „Króla Maciusia I”).

W każdym razie nie można tym fotografiom Zofii Rydet przypisać uwagi Rolanda Barthes’a poczynionej na łamach „Fotogeniki wyborczej”, gdzie wspomina on o panoszącej się konwencji zdjęć „wystrojonych i ulizanych” dzieci zaprowadzanych do fotografa.

Album jest antytezą fotografii mieszczańskiej, lecz ceną, jaką autorka za to zapłaciła, był rodzaj specyficznego liryzmu, z jakim przedstawiała bohaterów swojej

3 Urszula Czartoryska określiła mianem „poetów” tych fotografów, którzy dali wyraz własnej postawie wobec świata; uważała, że często operują oni serią zdjęć, pozwalającą na wyartykułowanie aluzji, skojarzeń, kontrastów. Za przykład takich „poetyckich” działań uznała operowanie fotografią przez Zdzisława Beksińskiego. Urszula Czartoryska, „Przygody plastyczne fotografii”, Warszawa 1965, s. 169–170.

4 Pokaz miał miejsce w czerwcu 1959 r.

książki. „Dokonań autorki – napisała w przedmowie do »Świata wyobraźni« Urszula Czartoryska – broniła przed sentymentalizmem to, że były przemyślane z przenikliwością, prawdą intersubiektywną”. Nic przeto dziwnego, że jako klucz służący przede wszystkim odczuwaniu, ale i rozumieniu tej pracy Zofii Rydet, pojawia się we wstępie kilka zdań Friedricha Dürrenmatta, gdzie szwajcarski dramaturg powiada, iż „...obserwowanie to elementarny proces tworzenia poetyckiego”.

Na rok przed ukazaniem się albumu „Mały człowiek” w warszawskiej „Zachęcie” zostaje otwarta wystawa Zofii Rydet „Czas przemijania”⁵. „Autorka spojrzała – powiada komentatorka tej wystawy, Urszula Czartoryska – na nowo na ludzką starość. Widziała ją właśnie oczami człowieka, który umiał obserwować dzieci, dostrzegając jednocześnie potrzebę miłości jako główny bodaj motyw lat późnych człowieka”.

Coraz bardziej w tym czasie uwaga Zofii Rydet koncentruje się na człowieku. Na człowieku, który – jak to charakteryzował Roïto May – „...wyłonił się z wielkiej różnorodności, bogactwa i rozpiętości ludzkiego doświadczenia – z rozległej panoramy, która z jednej strony przejawia się na przykład w zdumiewającej zdolności rozumowania właściwej człowiekowi, z drugiej zaś w jego wysoce irracjonalnym zachowaniu, w radości i produktywności, do jakich jest zdolny i nigdy nieopuszczającej go skłonności do rozpacz i samozniszczenia” (R. May, „Psychologia i dylemat ludzki”, Instytut Wyd. PAX, Warszawa 1973). Konsekwencją takiej świadomości artystycznej staje się diaporama i wystawa „Świat uczuć i wyobraźni”, a potem zrealizowany na jej kanwie album „Świat wyobraźni”. (Zaznaczenie tutaj zasadniczej różnicy pomiędzy diaporamą a albumem jest nieodzowne, zważywszy, że o ostatecznym kształcie książki decydował w głównej mierze jej edytor, a nie autorka). W przeciwieństwie do albumu, do którego czytelnicy niniejszego posiadają nieskrępowany dostęp – diaporama jest szczególnie nietrwałym pokazem fotografii – na niej się więc zatrzymam.

W wygłaszanym przed projekcją komentarzu autorka wyznaje: „Mój »Świat uczuć i wyobraźni« mówi o człowieku zagrożonym już od chwili narodzin, o jego obsesjach, o jego uczuciach, osamotnieniu, pragnieniach, o lęku, przed którym ratuje go tylko miłość, o tragedii przemijania, o strachu przed zagładą i zniszczeniem”.

Diaporama składa się z 70 obrazów tworzących 15 wzajemnie powiązanych etiud.

Autorka programowo stosuje fotomontaż jako jedyną podstawową technikę. Wizerunki rzeczywistości dojrzałej i poznanej wpisuje w zaskakujące tła, przez co stwarza nowe konteksty znaczeniowe, najbliższe poetyce surrealizmu. Stąd słusznie nasuwające się podobieństwa do fotomontaży Aleksandra Krzywobłockiego i innych twórców międzywojennego ugrupowania Artes⁶. Ale o ile – mówiąc w dalekim uproszczeniu – artesowcom chodziło jedynie o wolną grę skojarzeń, wyzwolenie sztuki z jej intelektualnych rygorów z metodą automatyzmu symbolicznego, o tyle Zofia Rydet przeciwnie, dba konsekwentnie o łatwo czytelną logikę konstrukcji i wymowę swojej pracy. W „Świecie uczuć i wyobraźni” fotograficzne wizerunki ludzi, ich twarze, sylwetek z obliczami ludowych rzeźb umieszcza w otoczeniu nierzeczywistych krajobrazów zniszczonej architektury prowincji, jarmarcznych przedmieść, które bardziej przywodzą na myśl pomysły scenograficzne niż realny plener. Toteż każdy pojawiający

5 Wystawa odbyła się w styczniu 1964 r., jako jedna z czterech ekspozycji indywidualnych; oprócz Zofii Rydet swoje prace pokazywali wówczas Anna Chojnacka, Marek Holzman i Zygmunt Szargut-Szarek. Był to pierwszy pokaz cyklu „Czas przemijania”.

6 Mowa o ugrupowaniu lwowskich artystów awangardowych, zainteresowanych surrealizmem. Jednym z założycieli Artesu był fotograf i architekt Aleksander Krzywobłocki.

się obraz jest metaforą epicką, aluzją i jednocześnie penetrowaniem rzeczywistości niemożliwej. Sugestywnie zapadająca w pamięć wymowa tych fotografii przywodzi na myśl niepozabawioną swoistego dramatyzmu retorykę snu. Snu zrodzonego z maniakalnych wizji, obsesji, widziadeł, urojen pozornie niedorzecznych – by ze szczerością, na którą pozwala chyba tylko status sztuki, wyprojektować patos człowieczeństwa w obliczu okrucieństw apokalipsy.

Wspomniany tutaj motyw snu jako naporu wrażeń dnia wysłowionych przez noc objawia zasadniczą sprzeczność, dawno zresztą dostrzeżoną przez klasyków surrealizmu. Mianowicie, z jednej strony artystka występuje przeciwko fabule, a z drugiej przeciwko naturalnej mistyfikacji poetyki onirycznej, a więc przeciwko fabule nieciągłej, nielogicznej, której konstrukcja podlega niezwykłości skojarzeń właściwych strukturze snienia. Toteż jak we śnie właśnie, w „Świecie uczuć i wyobraźni” zanika różnica między obrazem a wyzwalanym przezeń nastrojem, między przedmiotem a jego symbolem, z którym się utożsamia. Granica między znakiem a znaczeniem rozmywa się, jest niewyczuwalna. Ale pograniczem fantazji i realności w „Świecie uczuć i wyobraźni” nie rządzi wyłącznie magia, bowiem zgodnie z zamysłem autorki jest on plastyczną wersją filozoficzno-moralnego dyskursu o wymiar ludzkiego życia. Jest to niewątpliwie najistotniejsza sfera z pozoru spontanicznych i pozostających poza wszelkimi determinacjami prac.

Powyższe refleksje byłyby niepełne, gdyby nie uzupełnić ich próbą zobaczenia „Świata uczuć i wyobraźni” w perspektywie przewijającego się w sztuce polskiej nurtu romantycznego, przy czym romantyzm należałoby tu pojmować jako światopoglądową postawę czy skalę artystycznych działań, a w odniesieniu do autorki – szczególny rodzaj dyspozycji mentalnej i kulturowej) wyrażający się w jej dziele „świadectwem obecności współcześnie dopełnianych wątków, którymi epoka romantyczna olśniła umysły i serca...” (wg: Jacek Waltoś, [w]: Katalog wystawy „Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku”, Zachęta, CBWA, Warszawa, październik–listopad 1978 r.).

I otóż różnego rodzaju nawiązań do romantycznych wątków w „Świecie uczuć i wyobraźni” jest nader sporo. Począwszy od tego, że całość materiału wizualnego jest śladem działań nieograniczonej swobody artystycznych wypowiedzi zrodzonych z fantazji, pełnych zwątpień, lecz i przesadnej momentami egzaltacji, będących swoistym wyrazem „romantycznej ekspresji”. Jest – a krytyk to zawsze może podejrzewać – lustrzanym odbiciem sytuacji psychicznej artystki, udręki tworzenia przejmującej sztuki. Sztuki, która jest ułudą, wykreowanym własnym światem samotności i marzeń tego, kto go stworzył. Światem idealnym, więc nietykalnym, który – jako taki – pozostaje sublimacją rzeczywistości realnej. Jest utkany z metafor, z niekończącej się, coraz bardziej dramatycznie obrazowanej nostalgii, patosu nawarstwiających się pytań o czas, sens życia, toczącego się przemijania, o sprawy ostateczne wreszcie, o niepokojącą sferę cienia pomiędzy człowiekiem a światem. Co więcej, Zofia Rydet nie mówi o jakimś konkretnym świecie, mówi natomiast w kategoriach ostatecznych, donosi nam o nieskończoności, artykułuje uniwersum.

Albumowa wersja diaporamy, czyli książka „Świat wyobraźni”, zamyka okres twórczości „metaforycznej” Zofii Rydet. Można oczywiście w tej pracy dopatrzeć się pewnego rodzaju stylistycznego pokrewieństwa, na przykład z fantasmagorycznym malarstwem Zdzisława Beksińskiego czy Henryka Wańka⁷. Były to jednak osąd

7 ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (1929–2005) i HENRYK WANIEK (ur. 1942) – artyści, których malarstwo bliskie było poetyce realizmu fantastycznego. Zarówno Beksiński, jak i Waniek związani byli z kręgiem katowickiej grupy artystycznej Oneiron, zainteresowanej okultyzmem oraz filozofią Wschodu.

bardzo powierzchowny, gdyż praca ta uosabia szczególny rodzaj prywatyzacji sztuki objawiającej się dziełem osobistym.

W międzyczasie Zofia Rydet bardzo aktywnie uczestniczy w „życiu artystycznym” polskich środowisk fotograficznych. W połowie lat siedemdziesiątych tworzy serię „przedmiotów fotograficznych” będących próbą budowania obiektów przestrzennych z wykorzystaniem tworzywa fotograficznego. Do niewątpliwie najlepszych prac z tego okresu należy praca zaprezentowana w akcji „Dzieło”, ogłoszonej w Łodzi we wrześniu 1976 roku przez Grzegorza Bojanowskiego, Romana Michalczyka i Piotra Tomczyka⁸. Do stu fotografów wysłano jeden negatyw, z którego każdy wykonał „dzieło”. Ekspozycja nadesłanych „dzieł” odbyła się podczas IV Ogólnopolskiego Sympozjum FASFwP, 11–14 listopada 1976 roku w Uniejowie.

Odczucia Zofii Rydet nie pokrywają się z moimi. W liście z 10 stycznia 1981 roku pisze do mnie: „...w tym czasie miałam inne prace, bardziej moje. Takim był cykl »Złe dni«, raz pokazany i nagrodzony i wciąż rozszerzany. Są to moje impresje z długiego pobytu w szpitalu, gdzie mimo choroby, bardzo bolesnej, o ile tylko mogłam, nawet leżąc, fotografowałam i to też chyba dawało mi nowe siły do powrotu do zdrowia. Cykl ten jest mi bardzo drogi i wciąż poszerzany każdorazowym pobytom w szpitalu (4 razy). Powinnam go skończyć w chwili śmierci...”. Nie „Dzieło” więc, jak się okazuje, jest najważniejszą pracą Zofii Rydet z tego momentu.

Nie jest łatwo scharakteryzować sytuację sztuki końca lat siedemdziesiątych, by na jej tle ukazać nowe propozycje Zofii Rydet. Bardziej szczegółowo piszę o tym w innych rozdziałach książki – „Sztuce mówienia do siebie” i w „Fotografach wielkiej prywatyzacji”. Tu powiedzmy tyle tylko, że zjawisko określone mianem „kryzysu post-konceptualnego” (raczej symptomu sztuki, a nie jej kryzysu), a także różnorodność proponowanych przez awangardę prób wyjścia za cenę niekiedy zbyt daleko posuniętych kompromisów – układają się w bardzo skomplikowany system, tyleż uzupełniających co i wykluczających się ideologii artystycznych, preferowanych przez twórców zarówno w międzynarodowym, jak i krajowym układzie artystycznym. Objasnienie tego wymagałoby napisania osobnego rozdziału. Dlatego zatrzymam się na „klimacie duchowym”, czy też po prostu wymienię istotniejsze, moim zdaniem, idee społeczne, które w moim rozumieniu tworzyły aurę kultury do połowy lata 1980 roku – i jako takie determinowały poczynania artystów.

Sławomir Magala w szkicu pod znamienym tytułem „Sztuka jako pretekst” (w: „Z problemów marksistowskiej teorii i krytyki sztuk”, dodatek do „Sztuki”, materiały na konferencję metodologów i krytyków sztuki, Rogalin, 15–18 września 1975) klimat naszych czasów motywuje po pierwsze fragmentaryzacją doświadczeń społecznych, po drugie uprzywilejowaną pozycją nauki względem sztuki w hierarchii form świadomości społecznej i po trzecie hegemonizacją produktów kulturalnych spożywanych masowo. Tę zwięzłą listę możemy dla naszych celów powiększyć o powszechnie odczuwalną rywalizację między „kulturą wizualną” a „kulturą werbalną”, o odczuwane w skali globalnej powszechne zainteresowanie autorytetami charyzmatycznymi i ich jak gdyby uniwersalną sekularyzacją, czemu towarzyszył rozwój nowej mutacji kontrkultury „punk”. I tym antyideologicznym manifestacjom towarzyszyło i nadal towarzyszy niezwykle zainteresowanie sferą etyczną jednostki, prywatyzacją jej społecznego życia przy jednoczesnym odwróceniu się uwagi współczesnych zbiorowości od wielkich

8 Fotografowie związani z Łódzkim Towarzystwem Fotograficznym.

zagadnień „społeczno-ideologicznych”, politycznych nawet, co w naszych przynajmniej warunkach było zawsze stymulowane „geograficzno-historyczną” świadomością etc.

W świetle powyższego staje się zrozumiałe, że fotografowie polscy oscylowali – mówiąc w uproszczeniu – pomiędzy dwiema sprzecznymi tendencjami. Pierwszą okazał się nurt „analityczno-awangardowy” zorientowany na idee sztuki. Drugą tendencją był i jest w dalszym ciągu ten wątek sztuki fotografii, którą proponują „fotografowie społeczni”, koncentrując się przede wszystkim na tytułowych strukturach rzeczywistości społecznej. I w tym drugim nurcie dorobek Zofii Rydet posiada jedno z kluczowych znaczeń.

Początek tego typu zainteresowań artystki sięga pierwszych lat jej fotograficznych działań – czego dowodem jest praca „Przemiany – dokumentacja lat 1957–1980”. (Autorka posługuje się wymiennie dwoma tytułami, poza tym podanym także „Przeistoczenia – dokumentacja z lat 1957–1980” – według prywatnej korespondencji, z listu do mnie z dnia 10 stycznia 1981 roku, praca ta po raz pierwszy została pokazana na wystawie grupy „Centrum”⁹ w Krakowie 5 stycznia 1981 roku).

Praca ta to wielozdjęciowy cykl, zapis istotnych faktów, które stają się udziałem każdego człowieka – urodzenie, pierwsze zabawy, dom, szkoła, pierwsza komunika, nauka, dojrzałość, miłość, ślub i znowu narodziny. Cykl rozpoczyna duże zdjęcie nowo narodzonego dziecka na rękach matki, a kończy identyczne w układzie zdjęcie już dorosłego mężczyzny trzymającego w ramionach znów swego syna. Pomiedzy tymi dwoma zdjęciami znajdują się listy, rysunki i inne dokumenty – również oczywiście fotograficzne – budujące wyobrażenie o biografii bohatera „przemian”, jakie dokonały się na przestrzeni dwudziestu trzech lat.

Niewątpliwie najgłośniejszą pracą w dokumentacyjnym nurcie działań Zofii Rydet jest „Zapis socjologiczny. Anno 1978–1981”. Po raz pierwszy praca ta widnieje w katalogu „X Konfrontacji Fotograficznych '79 – Gorzów Wielkopolski”.

Zamysł tej pracy polegał na tym, że autorka fotografowała wnętrza domów i na tym tle ludzi. Warte podkreślenia jest to, że Zofia Rydet swoimi zdjęciami, dokumentami, nie tworzyła kolekcji egzotycznych obrazów nędzy czy dramatycznej egzystencji klas nieuprzywilejowanych z pozycji wyrafinowanej kamery „kultury wysokiej”. Do tych działań motywowała artystkę zgoła inna świadomość – świadomość konieczności zapisu i ocalenia dla przyszłych pokoleń niezafałszowanych widoków współczesnego świata, gdyż kulturą narodu pozostaje przecież „niedziedziczona pamięć społeczeństwa” (określenie J. Łotmana i B. Uspienskiego: „O semiotycznym mechanizmie kultury”, w: „Semiotyka kultury”, wybór i opracowanie E. Janus i M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1975), której trzeba się uczyć i której wzory należy kultywować, a przez to zachować.

Jak sama autorka twierdzi, „Zapis socjologiczny” miał utrwalić to, co się zmienia, i choć bywa jeszcze realną rzeczywistością – przestaje istnieć; miał pokazać wiernie człowieka w codziennym jego otoczeniu, wśród tej otoczki, którą sam sobie stwarza, a która mówi o nim więcej niż on sam. Miał być dokumentem prawdy współczesnego człowieka i jego egzystencji.

Najbardziej naturalną, już w pełni artystyczną, konsekwencją istnienia materiału zdjęciowego „Zapisu socjologicznego anno 1978–1981” jest powstała w 1980 roku praca „Epitafium”, która po raz pierwszy została pokazana na „XI Konfrontacjach

⁹ Prawdopodobnie chodzi o wystawę pt. „Człowiek”, która miała miejsce w Galerii MCK Forum.

Fotograficznych, maj '80" w Gorzowie Wlkp., następnie na wystawie pt. „Poszukiwania '79" w Bydgoszczy w 1980 roku.

Z „Epitafium" związana jest bardzo istotna dla rozumienia tej pracy anegdota. Otóż Zofia Rydet po dwóch miesiącach zaledwie od dnia dokumentowania pewnej rodziny i jej domu odwiedza ją ponownie i nie zastaje już przy życiu dwóch osób. Fotografowała tedy rodzaj „monidła", portret ślubny na tle sprzętów domowych i miejsc w domu – jak gdyby „nasyconym" jeszcze żywą obecnością swych długoletnich właścicieli. W rezultacie powstał fascynujący swym dramatyзмом obraz ukazujący prawdziwą miarę kruchości ludzkiego życia, gdzie śmierć jednego człowieka powoduje nieodwołalny kres życia drugiej, przez lata związanej z nią osoby. Ostatnim zdjęciem „Epitafium" jest rodzaj obrazowego epitafium, więc znowu to samo zdjęcie ślubne, wykonane ongi przez prymitywnego, wiejskiego fotografa – wbudowane już w płytę nagrobka. Zdjęcie ślubne – przywołujące echo wówczas, w chwili fotografowania niewiadomego – a teraz już dokonanego życia.

Kolejną, a zamykającą niniejsze omówienie pracę pod tytułem „Nieskończoność dalekich dróg" Zofia Rydet wykonała w 1980 roku. „Nieskończoność dalekich dróg" – informowała mnie autorka – to opowieść metaforyczna o życiu i drogach, którymi musimy iść i które wciąż są inne, a choć są i otaczają nas znaki kierunkowe, nic one nie znaczą, są opakowane, nieczytelne i tylko jeden kierunek ruchu – ku śmierci – jest pewny. Całość kończy otwierająca się coraz bardziej na pustą przestrzeń brama i nieostre ostatnie zdjęcie, jakby jasności, jakby „życia po życiu".

W recenzji z wystawy pisałem, że praca ta to artystyczne podjęcie tego wątku świadomości kulturowej, który na gruncie sztuki nowoczesnej inauguruje namalowany w 1897 roku obraz Paula Gauguina „Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?", a który to wątek w światowej kulturze posiada niepomijalny pierwowzór w „Odysei" Homera. Rzecz można, że na gruncie sztuki kresu mitologii wyobrażenia ludzkiego losu poprzez metaforę podróży doczytać się dopiero można u Samuela Becketta, w dramacie „Czekając na Godota", gdzie rozdrażniony Pozzo powiada: „...któregoś dnia urodziliśmy się, któregoś dnia umrzemy, tego samego dnia w tej samej chwili. [...] Baby rodzą okrakiem na grobie...". Podobnie w „Czego przybywa, czego ubywa" Tadeusza Różewicza: „On: urodziłem się na grobie..." (Zob. „Nieskończoność dalekich dróg", kwartalnik „Fotografia", nr 1/1981).

„Nieskończoność dalekich dróg" to praca, którą Zofia Rydet odwołuje się do takiej wizji ludzkiego życia, której metaforą jest podróż. Podróż bardziej mistyczna niż realna, odbywana wielką, a z góry nigdy do końca nieznaną drogą. Znany jest „start", więc chwila narodzin czy poczęcia, i znany jest również „kres", więc nieodwołalna w bliższej czy dalszej przyszłości śmierć.

Poszczególne człowiek zna, choć pamięta zaledwie fragmentarycznie czas przeszły, „gdzieś – kiedyś" przebytej drogi. Doświadcza świadomie czasu teraźniejszego pokonywanej przestrzeni fizycznej. To znaczy rozumie sytuację własnego zawieszenia pomiędzy oddalającą się w historię przeszłością a nieodgadłą przyszłością w „tu i teraz" chwili obecnej. Czas przyszły, więc enigmatyczna droga rozpościerająca się przed wędrującym ludzkim żywotem jest co najwyżej przeczuwana, a przeżywana jedynie symbolicznie.

W taki sposób rozumiana „ludzka droga" roi się od umowności.

Wszystkie problemy „Nieskończoności dalekich dróg" są zarówno obrazowane, co i – przede wszystkim – sugerowane, w pewnym sensie wprost, w pewnym zaś poprzez opis.

Zacznijmy od spostrzeżenia, że Zofia Rydet ukazuje nie tylko podróż „Nieskończonością dalekich dróg” przez meandry ludzkiego życia, ile podróż abstrakcyjnej kwintesencji ludzkiego życia przez „Nieskończoność dalekich dróg”. Stąd na wystawie pojawiają się widoki krańcowo różnorodnych dróg i tras, nowoczesnych autostrad, krzyżujących się ulic, splątanych ścieżek, gościńców i pnących się we wszystkie strony traktów... Nazwy można by mnożyć oczywiście dalej, mimo że wymieniałem ich sporo.

Tego rodzaju semantyczne ograniczenia języka werbalnego nie dotyczą obrazów. Toteż fotograficzne cytaty z panoramy niekończącej się ilości dróg rzeczywistych dają odbiorcy już tylko poczucie nieskończoności możliwych kombinacji dróg ludzkiej egzystencji. Ta trywialna, prosta prawda brzmi tym bardziej wiarygodnie, że pozostaje w idealnej zgodzie z potocznymi odczuciami każdego współczesnego Ulissea, którym po trosze przecież bywa w swej codzienności każdy z nas, choćby w sensie wędrówek myśli samotnego umysłu...

Zofia Rydet artykułuje to tym dobitniej, że na wystawie pojawiają się wyłącznie fotografie wykonane zgodnie z charakterem tworzywa. Nie stosuje formalnych chwytów jakiegokolwiek stylizacji, nie czyni użytku z żadnej manieri, nie ingeruje w strukturę graficzną wykonywanych przez siebie fotografii ujęć z podróźnej rzeczywistości. I ten aspekt posiada tutaj kluczowe znaczenie, dzięki niemu bowiem odbiorca „Nieskończoności dalekich dróg” staje się jak gdyby współuczestnikiem autorskiego proceduru znakowania, więc nadawania bardzo określonych znaczeń poszczególnym obrazom, tworzącym kolejne cykle, przeto i cykлом budującym całość dzieła „Nieskończoności dalekich dróg”.

Tu jednak wszystko komplikuje się dodatkowo. Drogi bowiem, a więc przestrzenie rozpościerające się pomiędzy dwoma biegunami ziemskiej egzystencji człowieka, pomiędzy sacrum poczęcia a mrocznym kresem śmierci, zasłane są szczególnego rodzaju punktami orientacyjnymi – znakami drogowymi. Te ostatnie Zofia Rydet rozumie bardzo szeroko. Konsekwentnie posługuje się własnym, nazwijmy to „autorskim”, artystycznym kodeksem kultury, którego częścią zaledwie jest dobrze znany posiadaczom prawa jazdy „kodeks drogowy”, funkcjonujący w dziele oczywiście podobnie jak wszystkie inne elementy „Nieskończoności dalekich dróg” – metaforycznie.

Oczywiście, znakami „kodeksu kultury” są przede wszystkim same drogi – proste, skomplikowane, gładkie, wyboiste, krzyżowe, cierniowe, komfortowe etc. Także fragmenty architektury, pejzażu, przypadkowych przedmiotów... Znakami sensu stricto są, rzecz jasna, znaki drogowe, takie, które znaczą i opatrują „wędrujący żywot człowieka” swoją jak gdyby nachalnością, „nadczytelnością”, ideałem komunikacji, ale również takie, które w stanie fizycznego zdewastowania jeszcze znaczą lub „nieznacznie” znaczą.

Lecz są tutaj również znaki – enigmatyczne twory, którym odebrano moc jasnej precyzyjnej orientacji. To znaki „opakowane”, zarysowane, niebędące już ani fałszem, ani tym bardziej prawdą, znaki złudzenia, rodzaj tajemnej wiedzy nie do zdobycia i nie do przeniknięcia.

W rozumieniu piszącego te słowa – wspomniane powyżej dwie kategorie znaków układają się we wzajemną opozycję. Te pierwsze bowiem odwołują się do „muzeum wyobraźni” kultury symbolicznej i są, jakby to określił Roland Barthes, znakami wieczyście niejasnymi, a odczytywanie ich jest zawsze wyborem. Te drugie z kolei należą do kategorii umów społecznych i odczytywanie ich symboliki uległo rytualizacji, odbywa się zatem według precyzyjnie określonych i usankcjonowanych w praktyce społecznej reguł.

Można by oczywiście przystać na takie wyjaśnienie, gdyby nie to, że znaki drogowe „Nieskończoności dalekich dróg” w zdecydowanej większości nie komunikują swoich sensów zgodnie z kluczem „kodeksu drogowego”, toteż okazuje się on całkowicie nieprzydatny, do tego stopnia, że musi zostać zastąpiony rodzajem „nieuporządkowanych reguł magicznych”. Musi – gdyż sztuczny język systemu sygnalizacji drogowej, jako język jednolity i nierozwijający się we własnych granicach – istnieć tu w jaskrawej sprzeczności wobec wszystkich wartości, które zachowują mobilny charakter mistycznej podróży.

„Do jakiego tła obrazu nieświadomości zbiorowej sprowadzić można obraz rozwinięty w dziele sztuki? – pytał Carl Gustav Jung – [...] wziąłem tu za przykład – odpowiadał – symboliczne dzieło sztuki, a ponadto takie dzieło, którego źródła nie należy szukać w osobowej podświadomości autora, lecz w owej sferze nieświadomej mitologii, której praobrazy są wspólnym dobrem ludzkości” (C.G. Jung, „Archetypy i symbole”, Pisma wybrane, przekład J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976).

Czym jest jednak „nieświadoma mitologia”? Zwłaszcza dzisiaj, kiedy istniejący niewątpliwie w każdym z nas „człowiek archaiczny”, czy mówiąc bardziej współcześnie „człowiek wewnętrzny”, został tak bardzo stłumiony przez pozytywistycznego i technicyzycznego „człowieka zewnętrznego”, który oszalałymi potężnymi trendami nowoczesnej cywilizacji nonszalancko ignoruje, jeżeli nie nęka swój „byt wewnętrzny” – koncentrując się na kosmosie rzeczywistości poznawalnej empirycznie.

Czyżby więc „Nieskończoność dalekich dróg” odwoływała się do poczucia człowieczeństwa i ludzkiej wspólnoty prehistorycznej, do rajy najdawniejszych archetypów objaśniających wszystko i nadających sens wszystkiemu – nie pomijając cierpienia, jakie niesie świadomość nieodwracalności ustawicznych wyborów dokonywanych po omacku w podróży, kiedy życie ludzkie toczy się pośród znaków, znaków, znaków... i kiedy niknie na horyzoncie nieskończonych dalekich dróg?

31 grudnia '80/81

Zosiu,

Z życzeniami świąteczno-noworocznymi! List za chwilę ze szczegółami. Tu krótko.

1 tekst dla „Fotografii”¹.

1 tekst dla Leszka B.²

Przeczytaj i napisz, co o tym myślisz Leszkowi.

Kocham Cię
Jurek [Busza]

źródło: FZR

- 1** Mowa o tekście, który został opublikowany w 1981 r. w „Fotografii” (nr 1) i dotyczył cyklu „Nieskończoność dalekich dróg”.
- 2** Leszka Brogowskiego. Chodzi o tekst, który powstawał do katalogu wystawy cyklu „Nieskończoność dalekich dróg” w galerii GN w 1981 r. Jego treść w dużej mierze pokrywała się z tym opublikowanym już na łamach „Fotografii”.

Drogi Jureczku,

Zrobiłeś mi dużą radość, list Twój przyszedł w Nowym Roku, a Nowy Rok niedobrze się dla mnie zaczął, bo w szpitalu, no ale jeszcze jakoś wyszłam z tego, już jestem w domu i po raz dziesiąty czytam Twoje teksty. Ten dla „Fotografii”¹ jest w moim pojęciu znakomity, może z wyjątkiem takich słów jak „wielka artystka czy fenomenalne zjawisko”. Żenuje mię to, nie czuję w tym prawdy, a wręcz przeciwnie: wydaje mi się, że się trochę prześmiewasz. Naprawdę bardzo piękna jest ostatnia część, cała 4. strona napisana z takim uczuciem, że ja jako *homo sentimentalis*, za jaką mię uznałeś, nie potrafiłabym tak to wyrazić. [nieczytelne] tylko jeden błąd, pomyliłeś tytuły prac, które widziałeś w Gorzowie. To, o czym piszesz, ma tytuł „Epitafium”. Natomiast „trwanie” to były same pary z „Zapisu” połączone z jednym zdjęciem ruin zniszczonego miasta. Czyli trzeba zrobić poprawkę na 2. stronie. I jeszcze jedno. Data wydania „Świata wyobraźni”. Jest na albumie wprawdzie 1979, ale naprawdę album ukazał się dopiero w lipcu 1980, ale to właściwie nieważne. Tekst dla GN-u² jest ogromnie długi, nie wiem, czy warto pisać aż tak dużo o mojej pracy, ale Ty potrafisz zrobić nawet z niczego arcydzieło. No ale nie mogę absolutnie zgodzić się na tym tle z moimi wypowiedziami, są zupełnie idiotyczne, debilne, moja, jak to nazwałeś, „stylistyka języka mówionego” jest okropna. Wiem, nagrywałeś, a więc musiałam coś takiego mówić, trochę się pocieszam, że wyrwane z kontekstu jest takie fatalne, bez sensu i w dodatku w okropnym stylu.

Cała strona 11. i 13. musi być – błagam Cię o to – wykreślona, ta cała gadka o telewizorach jest bzdurna i nie ma nic wspólnego z tem, co fotografuję ani co myślę na temat fot. socjologicznej³, ale do tego potem wrócę, teraz chcę przejść wszystkie strony i wyjaśnić pewne rozbieżności.

Str. 3, wiersz 8: w Gorzowie⁴ były 2 prace, ale ta, o której piszesz, miała tytuł „Epitafium”. W „Trwaniu” chodziło mi o pokazanie, że materiał z „Zapisu” mogę kształtować w różny sposób i przez manewrowanie nim stwarzać zupełnie inne wartości niż dokument.

Str. 5, wiersz 23: „ceną, jaką autorka za to zapłaciła, był rodzaj specyficznego sentymentalizmu”; wydaje mi się, że to zdanie przekreśla od razu całą ewentualną wartość albumu, dlatego że sentymentalizm (i kiczowatość) były zawsze najgorszym zarzutem, to, że uznałeś mię za *homo sentimentalis*, ma jednak zupełnie inne znaczenie. Może jednak będziesz mógł to zdanie zmienić, u Urszuli⁵ ma to zupełnie inny wyraz.

Xxxxxx

Str. 9: Nie wydaje mi się, aby moja praca w akcji „Dzieło”⁶ miała jakąś wartość, był to po prostu żart, w tym czasie miałam inne bardziej moje. Takim był cykl „Złe dni”. Raz pokazany i nagrodzony, i wciąż rozszerzany. Są to moje impresje z długiego pobytu

1 Mowa o tekście opublikowanym w numerze 1 z 1981 r.

2 Chodzi o tekst przygotowany do katalogu wystawy w gdańskiej galerii GN.

3 Fotografia socjologiczna – pojęcie funkcjonujące w polskiej krytyce fotograficznej od drugiej połowy lat 70. na określenie fotografii dokumentalnej, wiernie przedstawiającej rzeczywistość, analitycznej, często intymnej – w przeciwieństwie do funkcjonującej w sferze publicznej PRL fotografii reportażowej, uwikłanej w przekaz propagandowy.

4 Mowa o Konfrontacjach Fotograficznych w Gorzowie Wielkopolskim z 1980 r.

5 Chodzi o tekst Urszuli Czartoryskiej z katalogu „Świat wyobraźni Zofii Rydet” (1979).

6 Mowa o inicjatywie Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego; efekt pracy Rydet został zaprezentowany podczas IV Ogólnopolskiego Sympozjum Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Uniejowie (1976).

w szpitalu, gdzie mimo choroby bardzo bolesnej, o ile tylko mogłam, nawet leżąc, fotografowałam i to też chyba dawało mi nowe siły do powrotu do zdrowia. Cykl ten jest mi bardzo drogi i wciąż poszerzany każdorazowym pobytem w szpitalu (4 razy). Powinnam go skończyć w chwili śmierci.

Str. 10: Praca, o której piszesz, ma tytuł nie „Z życia mojego Bartka”, to żaden tytuł. Są to „PRZEMIANY – dokumentacja lat 1957–1980” (PRZEISTOCZENIE).

Jest to dokument etapów życia, jakie każdy przechodzi: urodzenie, pierwsze kroki, pierwsze zabawy, dom, a potem szkoła, 1 komunია, nauka i sport, dojrzałość, miłość, ślub i znów nowe narodziny. Cykl ten zaczyna duże zdjęcie, zdjęcie dziecka (syna) na rękach matki, a kończy w tym samym układzie zdjęcie już dorosłego mężczyzny trzymającego na rękach znów swego syna. W układzie środkowym zdjęć dokumentalnych są też listy i rysunki dużo mówiące o biografii bohatera. Praca nie była pokazywana. [część skreślona]

No ale wracamy do strony 10. i do słów „i tu przechodzimy...”. Całą stronę 11. bardzo proszę o skreślenie. To, co było nagrane na magnetofonie, jest pełnym bredzeniem moim, a przecież mój „Zapis socjologiczny” był głęboko przemyślany, był konsekwencją stałych moich zainteresowań człowiekiem i jego psychiką. Był równocześnie wynikiem moich obsesji przemijania, wiary, że właśnie fotografia ma olbrzymią siłę w walce ze śmiercią. André Bazin⁷ powiedział, że „fotografia jest balsamowaniem czasu”, Dorothea Lange⁸ stwierdziła, że fotografia dokumentalna jest lustrem dla współczesności i dokumentem dla przyszłości, a jej punktem centralnym jest człowiek.

Mój „Zapis” miał być potwierdzeniem tego, miał utrwalić to, co się zmienia, i choć bywa jeszcze realną rzeczywistością, przestaje istnieć. Centralnym elementem miał być człowiek, choć pierwotnym założeniem miało być, że ważniejsze są przedmioty, które go otaczają, wewnątrz, które go określa. Miał to być suchy dokument, wiarygodny, realny, zawsze robiony w tych samych warunkach, tym samym aparatem i obiektywem, w tym samym oświetleniu. A tymczasem zaczynało się to stawać czymś innym, nabierało innych wymiarów prawdy ludzkiego istnienia, prawdy współczesnego człowieka i jego egzystencji. Może to, co napisałam jak wyżej, mogłoby być tą moją wypowiedzią na temat „Zapisu”. Na str. 12. mam zastrzeżenie do wiersza 11, tj. do głosu autorki, bo 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.

Str. 12: trzeba zmienić w wierszu 18, 22 i 32 tytuł z „Trwania” na „Epitafium”, a w konsekwencji też przedostatnie zdanie.

I wreszcie str. 13: Znów mój okropny bez sensu „język mówiony”. Proszę, koniecznie wykreśl to. Wydaje mi się, że Ty tak świetnie napisałeś i mądrze, i poetycko itd., itd., że moja wypowiedź jest pełnym niewypałem.

Ale jeśli już koniecznie musi być wedle Ciebie, to chyba tylko taka nota wprowadzająca w moje zamierzenia.

7 ANDRÉ BAZIN (1918–1958) – francuski krytyk i teoretyk filmu, promotor włoskiego neorealizmu, inspirator francuskiej nowej fali. Autor m.in. wpływowego tekstu o fotograficznym realizmie pt. „Ontologia obrazu fotograficznego”, do którego Zofia Rydet odniosła się w swoim liście.

8 DOROTHEA LANGE (1895–1965) – amerykańska fotografka. Zajmowała się przede wszystkim fotografią dokumentalną. Jedną z autorek zdjęć prowincjonalnej społeczności amerykańskiej w okresie wielkiego kryzysu wykonywanych na zlecenie Farm Security Administration. Współpracowała z magazynem „Life”, brała także udział w przygotowaniach do wystawy Edwarda Steichena „The Family of Man”.

„Nieskończoność dalekich dróg” to opowieść metaforyczna o życiu i drogach, którymi musimy iść i które wciąż są inne, a choć są i otaczają nas znaki kierunkowe, nic one nie znaczą, są opakowane, nieczytelne i tylko jeden – jeden kierunek ruchu (ku śmierci) jest pewny. Całość kończy otwierająca się coraz bardziej na pustą przestrzeń brama i nieostre ostatnie zdjęcia jakby jasności (życie po życiu).

Już od strony 14., wiersz 8 nie mam żadnych zastrzeżeń, a wręcz przeciwnie, uważam to za najlepszą część.

A jeśli chodzi o ten odcinek mówiący o Gliwickim Tow. Fot., to było trochę inaczej, wstąpiłam tam później i prawie nie znałam Hilarowicza i Deca, natomiast decydującą rolę odegrał Górski⁹, jako organizator i inspirator, on właśnie stworzył tę atmosferę ciągłych spotkań, dyskusji i zawsze ogromnie był pomocny.

[...]

Tyle moich próśb i zmian, niezbyt dobrze mi się pisze, bo wciąż nie bardzo dobrze się czuję, lekarstwa otumaniają mię. Wreszcie zrobiłam trochę porządku z dokumentacją, jest tego dużo, ale na pewno Twój tekst jest najlepszy. Dziękuję Ci bardzo za ten trud i przesyłam Ci najlepsze życzenia na ten rok i serdeczne pozdrowienia dla Ciebie i Twojej żony¹⁰.

Nie bardzo wiem, czy moje uwagi mam posłać do Leszka¹¹, czy Ty mu dasz zmieniony tekst. Proszę, napisz.

[Zofia Rydet]

źródło: FZR

9 Aleksander Górski, wieloletni prezes GTF.

10 Mowa o Teresie Gordon, psycholożce klinicznej.

11 Chodzi o Leszka Brogowskiego.

(4)

Może to co napisałam jak wyżej mogłoby być tąmoją wypowiedzią na temat "Zapisu"
 Na str. 12 mam zastrzeżenie do wiersza 11 tj. do głosu autorki, bo nigdy niepodkreślałam typowotylitarnego charakteru "Zapisu", wręcz przeciwnie twierdząc, że ten dokument wykracza poza swoje ramy i może być różnie interpretowany i kto wie czy nie jest to najlepsze co po mnie zostanie. Str. 12 trzeba zmienić w wierszu 18, 22 i 32 tytuł z "Trwania" na "Epitafium" a w kosekwencji też przedostatnie zdanie.

i wreszcie str. 13 ~~ANK~~ znów mój okropny bez sensu autorski "język mówiony". Proszę koniecznie wykreślić to. Wydaje mi się, że Ty tak świetnie napisałeś i mądrze i poetycko itd, i d, że moja wypowiedź jest zupełnym niewypałem.
 XXXXXXXXXXXXX

Ale jeśli już koniecznie musi być wedle Ciebie to chyba tylko taka nota wprowadzająca w moje zamierzenia. "Nieskonczoność dalekich dróg" to opowieść metaforyczna o życiu i drogach, którymi musimy iść i, które wciąż są inne, a choć są i otaczają nas znaki kierunkowe nie one nie znaczą, są opakowane, nieodczytelne i tylko jeden - jeden kierunek ruchu /ku śmierci/ jest pewny. Całość kończy otwierająca się coraz bardziej na pustą przestrzeń krańca i nieostre ostatnie zdjęcie jakby janości /życie po życiu/.

Już od strony 14 wiersz 8 nie mam żadnych zastrzeżeń, a wręcz przeciwnie uważam to za najlepszą cześć.

A jeszcze jeśli chodzi o ten odcinek mówiący o Gliwickim Tow. Fot. to o było trochę inaczej wstąpiłam tam później i prawie nie znałam Hilaryowicza i Deca, natomiast decydującą rolę odegrał Górski jako organizator i aspirator, on właśnie stworzył tę atmosferę ~~XXXXXX~~ ciągłych spotkań, dyskusji i zawsze ogromnie był pomocny.

Tyle moich próśb i zmian, niezbyt dobrze mi się pisze, bo wciąż ~~XXXXXX~~ niebardzo dobrze się czuję, a lekarstwa otumaniają mnie. Wreszcie zrobiłam trochę porządku z dokumentacją, jest tego dużo, ale napewno Twój tekst jest najlepszy. dziękuję Ci bardzo za ten trud i przesyłam Ci najlepsze życzenia na ten rok i serdeczne pozdrowienia dla Ciebie i Twojej żony.

Nie bardzo wiem czy moje uwagi mam posłać do Leszka, czy Ty mu dasz zmieniony teks. Proszę napisz.

15 stycznia '81

Zosiu kochana,

Dziękuję Ci ogromnie za list i zawarte w nim korekty. Nim o tym – najpierw o Tobie. Ogromnie się zmartwiłem, że jesteś chora i że jeszcze nie czujesz się doskonale. Zdrowie jest, jak wiadomo, najważniejsze – więc ufaj lekarzom, dawaj sobie wszystko zrobić – byle tylko nabrać sił!

Aha, jedz wspaniale. Odpoczywaj. Czytaj sobie ulubione książki etc.

Co do korekt – już piszę do Leszka. Oczywiście wszystkie Twoje uwagi zostaną zastosowane. Najbardziej nie podoba mi się Twoja niechęć do własnego mówionego języka.

A ON JEST ŚLICZNY, BO JEST TWÓJ, ORYGINALNY I WŁASNY.

Ja przecież specjalnie tyle go „powkładałem” w tekst.

Jak tylko Leszek mi prześle mój tekst, którego nie mam, zaraz Ci odeślę nową kopię całości już poprawioną. Teraz to szybko pójdzie.

Zosiu, ubieraj się ciepło. Jest b. zimno, ja nawet noszę długie majtki, których nie cierpię organicznie. Kocham Cię, ściskam – trzymaj się

Jurek [Busza]

źródło: FZR

Zosiu Kochanie, - strygnatem Twoj
list i zoljcia. Dziekuje. Romania-
tem z lezkiem, on juz ostro re-
ciera sie za druk Twojego katalo-
gu. Nie wnetpisze bednie po prostu
sliczmy. Lada dzien napisze
o Tobie do "Kultury". Preczytam
sobie. Sciskam, Kocham - i cy-
niscie "oplacam Cie" dolarami.
Jurek



note

Warszawa, 22 stycznia '82

Zosiu kochana,

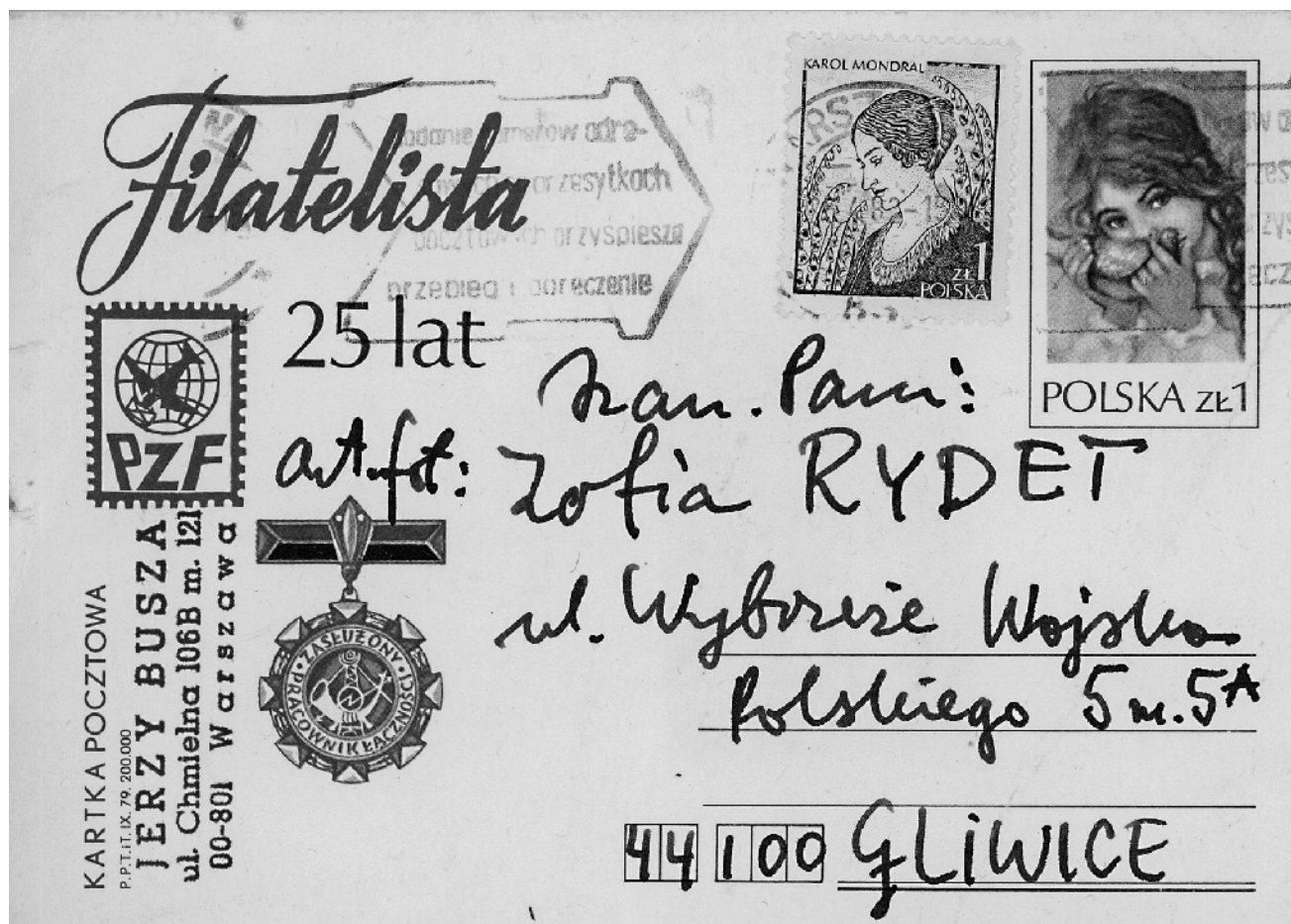
Ponieważ nie przesłałaś mi życzeń, trochę się martwię, jak się teraz czujesz? Czy jesteś zdrowa i czy przypadkiem nie potrzebujesz czegoś, co ja mógłbym Ci – no nie wiem – załatwić, pomóc??? Bóg wie, co jeszcze!

Odezwij się koniecznie.

Ściskam, całuję

Jurek [Busza]

źródło: FZR



▲ Kartka pocztowa Jerzego Buszy do Zofii Rydet, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet

► Kartka pocztowa Jerzego Buszy do Zofii Rydet, 22.03.1984, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet

3 maja '82, Warszawa

Zosiu kochana, czy Leszek Brogowski posłał Ci chociaż jeden katalog „GN-u” Twojej twórczości¹? Ja niestety nic nie otrzymałem. Może więc Ty mi prześlesz chociaż jeden egzemplarz? Bardzo Cię o to proszę, bo Leszek milczy i nie wiem, co się z nim teraz dzieje. Z góry i z serca Ci dziękuję. Ściskam Cię mocno

Jurek [Busza]

źródło: FZR



1 Mowa zapewne o publikacji „Nieskończoność dalekich dróg i mitologie dalekich podróży” pod redakcją Zofii Rydet i Leszka Brogowskiego, wyd. Galeria GN, Wojewódzki Ośrodek Kultury, Gdańsk 1981.

Warszawa, 7 sierpnia 1982

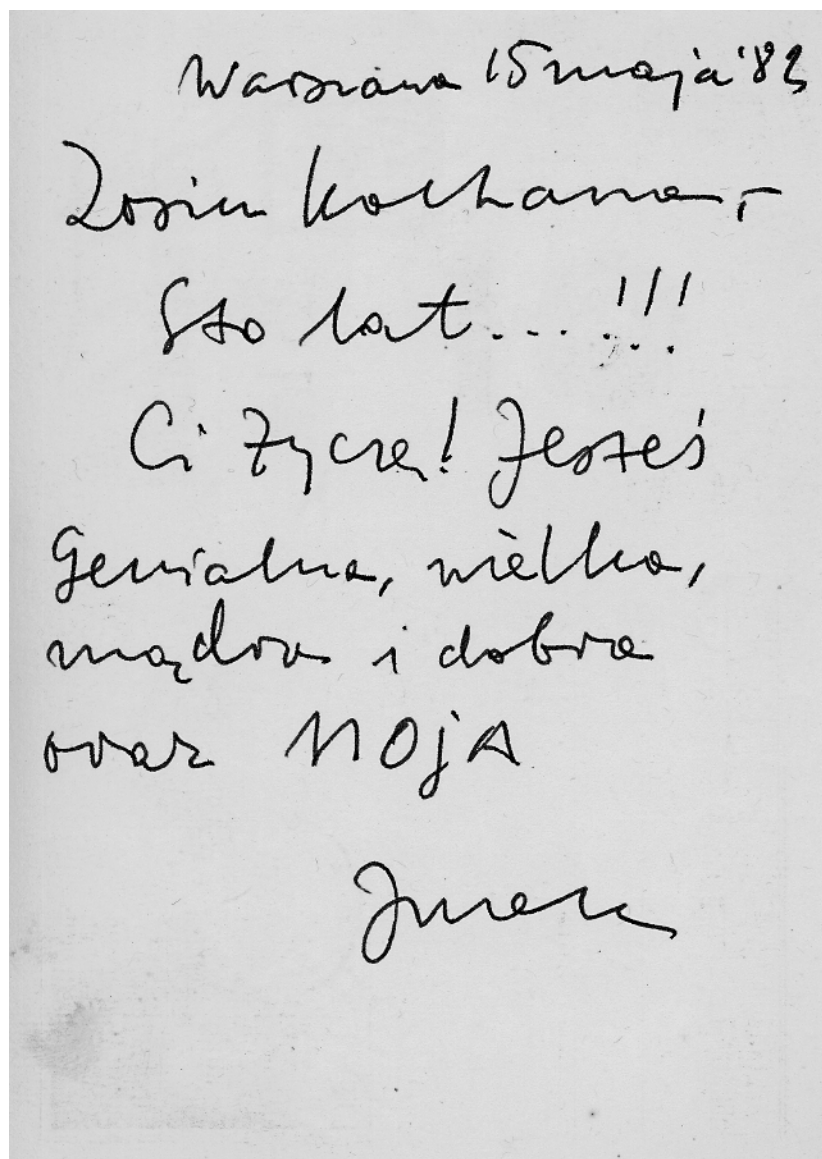
Zosiu, Kochanie,

Podczas naszego ostatniego spotkania zapomniałem Cię poprosić o przysłanie mi kilku zdjęć z cyklu „Nieskończoność dalekich dróg”. Składam książkę, gdzie chcę zamieścić tekst z katalogu „GN”¹. Nie musisz się spieszyć, ale również nie przeciągaj tego, Zosiu kochana.

Co słychać u Ciebie? Ja piszę! Dużo roboty. Więc nawet nie wychodzę z domu.

Ściskam Cię i tulę
Jurek [Busza]

źródło: FZR



◀ Kartka pocztowa Jerzego Buszy do Zofii Rydet, 15.05.1983, kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet

¹ Mowa zapewne o książce Jerzego Buszy „Wobec fotografii” (1983).

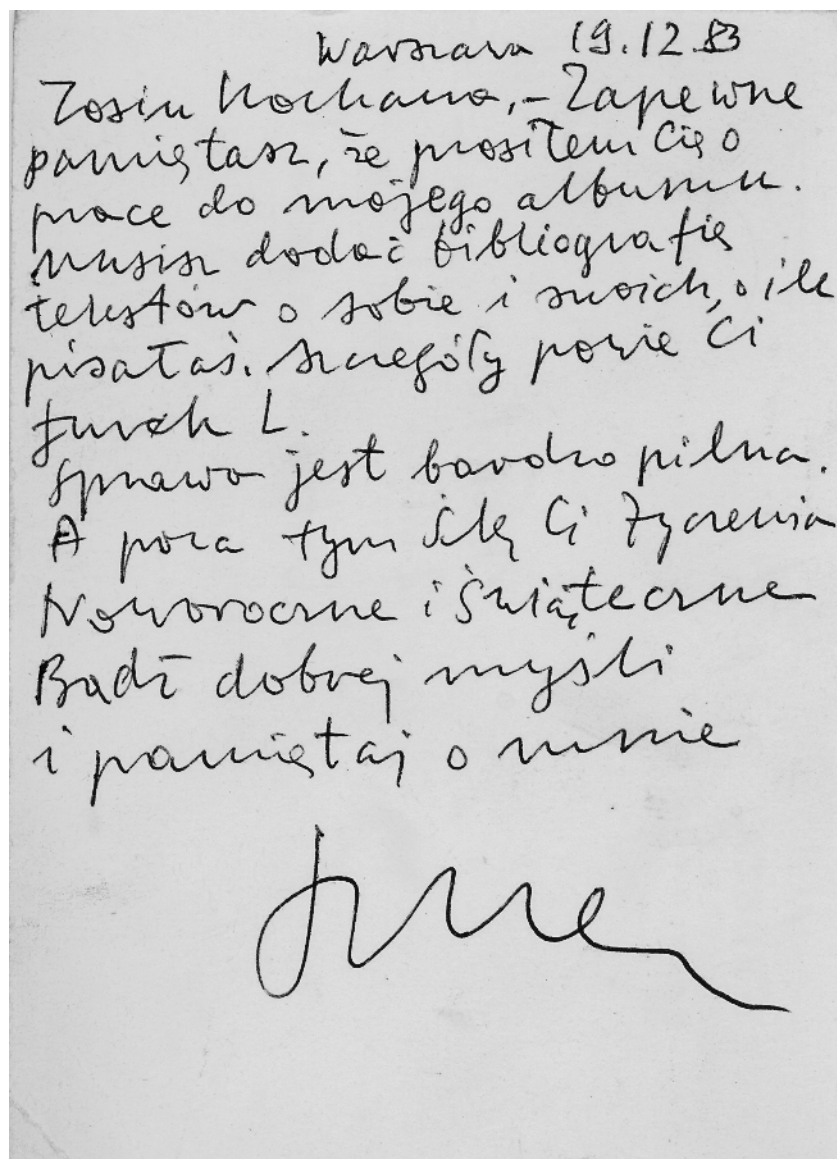
Warszawa, 19.12.1983

Zosiu kochana,

Zapewne pamiętasz, że prosiłem Cię o prace do mojego albumu¹. Musisz dodać bibliografię tekstów o sobie i swoich, o ile pisałaś. Szczegóły powie Ci Jurek L.²
Sprawa jest bardzo pilna. A poza tym ślę Ci życzenia noworoczne i świąteczne.

Bądź dobrej myśli i pamiętaj o mnie
Jurek [Busza]

źródło: FZR



Warszawa 19.12.83
Zosiu Kochana, - Zapewne
pamiętasz, że prosiłem Cię o
prace do mojego albumu.
Musisz dodać bibliografię
tekstów o sobie i swoich, o ile
pisałaś. Szczegóły powie Ci
Jurek L.
Sprawa jest bardzo pilna.
A poza tym ślę Ci życzenia
Noworoczne i świąteczne
Bądź dobrej myśli
i pamiętaj o mnie

Jurek

¹ Mowa prawdopodobnie o publikacji albumowej, której wydanie planował Jerzy Busza – nigdy się jednak nie ukazała..

² Chodzi o Jerzego Lewczyńskiego.

Drogi Jureczku,

bardzo Cię przepraszam za opóźnienie, ale trochę jest w tym Twojej winy. Nie powiedziałaś mi dokładnie, o co chodzi. Wiedziałaś, że chcesz zrobić album, ale nie orientowałam się, na jakich zasadach.

Jurek L.¹ powiedział, że mam dać tekę swoich zdjęć i najważniejsze swoje wypowiedzi, teksty.

Najpierw nie bardzo wiedziałam, jakie mam Ci dać fot. Czy z różnych etapów i wystaw, czy też najnowsze. Wobec tego daję Ci dość duży materiał, to, co najpotrzebniejsze, odeślij lub daj przy sposobności Jurkowi L.

Gorzej z pisaniem, jak wiesz, nie lubię pisać o swojej pracy i założeniach twórczych. Muszę fotografować, bo jest to moja pasja, moje życie, jest to mi niezbędne jak wódka dla alkoholika. Jest to moja rozmowa z innymi, chęć przekazania własnych myśli i uczuć.

Czy muszę do tego dodawać teksty, analizy, objaśnienia? Właściwie fotografia powinna być moim najlepszym tekstem, jeśli ktoś tego dobrze nie przeczyta, to znaczy, że to moja przegrana, że źle to zrobiłam. Czy napisanie pomoże złej fotografii? Od pisania są krytycy, tacy jak Ty – mądrzy i wrażliwi. I wtedy ma to inny sens i wymiar.

Ale Jurek L. stwierdził autorytatywnie, że prawdziwy artysta musi umieć pisać o swoich poglądach i pracach. To wciąż przedłużało moją odpowiedź do Ciebie.

Ostatecznie zdecydowałam, że moja wypowiedź w „Projekcie”² i druga, która była konspektem „Świata uczuć”³ i którą zaczynam wieczory swoje, musi wystarczyć. Dopiero Twoja kartka, która zresztą przysłała dopiero 10 I, wyjaśniła trochę sytuację. Wciąż nie jestem pewna, czy o to Ci chodziło. Niemniej napisałam bibliografię tekstów tych ważniejszych. Jest jeszcze [...] różnych małych recenzji w jakichś gazetach, ale nic one nie wnoszą. Brak mi tylko tekstu U. Czartoryskiej o „Czasie przemijania”, było to w „Foto” czy „Fotografii” w 1964⁴, której nie mogę znaleźć, mam tylko list Czartoryskiej zawiadamiający mnie o tym. Dałam Ci też dwie kopie rozmowy z „Projektem”, który na pewno masz, bo Ci dałam, i konspekt „Świata wyobraźni”.

Myślę, że to wystarczy. Zawiadom mię, czy dobrze Cię zrozumiałam i czy jesteś ze mnie zadowolony, jako że przecież zawsze zależy mi na Tobie, bo Cię lubię i cenię. Mam wciąż ogromnie dużo pracy, wciąż ktoś chce czegoś ode mnie, muszę po X razy robić coś, co dawno minęło.

[Zofia Rydet]

źródło: FZR

1 Mowa o Jerzym Lewczyńskim.

2 „Projekt” – wydawany od 1956 r. miesięcznik poświęcony plastyce użytkowej. Na jego łamach ukazywały się też artykuły na temat rozmaitych zjawisk artystycznych, także fotografii. Artykuły do „Projektu” pisywała także Urszula Czartoryska. Chodzi prawdopodobnie o publikację pt. „Rozmowa z redakcją”, „Projekt” 1979, nr 2.

3 Chodzi prawdopodobnie o scenariusz wieczorów autorskich, o których jest mowa w liście do Urszuli Czartoryskiej z dn. 11.02.1976 r.

4 Mowa o fragmencie tekstu „Wystawa czterech. Chojnacka, Holzman, Rydet, Szarek” opublikowanego na łamach „Fotografii” w 1964 r. (nr 4).

Gliwice, dnia 20 maja 1987 r.

Drogi Jureczku,

wiesz chyba, jak bardzo Cię lubię, a przede wszystkim jak bardzo Cię cenię, niech ten wiosenny list będzie tego dowodem.

Wzięłam teczkę z listami Jerzy Busza – a jest ona obszerna – zaczęłam czytać, zabrało mi to parę godzin, ale też dało dużo satysfakcji. Przeczytałam „Fenomenalny świat Diany Arbus”¹, przeczytałam jeszcze raz „Fotografia jako widok z mojego okna”, przeczytałam też Twoją recenzję z moich „Nieskończoności dalekich dróg”² i Twoje różne listy, zwłaszcza te czerwone, pełne głębokich myśli, ale i też Twojego specyficznego humoru. To jest świetna lektura, powinno to się wydać, a ja powinnam do tego dodać zdjęcia.

Ale do rzeczy – ta lektura jeszcze bardziej mię upewniła, że tylko Ty możesz mi napisać – naturalnie jeżeli zechcesz w ogóle, „tekst krytyka o twórczości autora” do katalogu wystawy, którą organizuje mi Wojnecki³, o czym na pewno wiesz, bo Wojnecki mówił mi, że już napisał komuś, a jest to najlepsze.

Będzie to opłacone wedle prawa autorskiego i tłumaczone na angielski.

Nie wiem, czy będziesz chciał i czy znajdziesz trochę czasu dla mnie. Materiał tekstowy nie może przekraczać 1 str. maszynopisu. To chyba wiesz.

Na pewno chciałbyś wiedzieć, co dam – co gorsza, właściwie jeszcze sama nie wiem. Ale chcę dać dwa zupełnie inne tematy. Na pewno dam nowy rozdział mojego „Zapisu soc.” – „Zawody”.

Mój „Zapis” wciąż jest najważniejszy w moim życiu i wciąż też poszerza się o nowe treści. Poszerza się nie tylko w ilości i różnorodności regionów, ale też w głąb poprzez inne cykle złączone jednak tą samą ideą.

Cykl „Zawody” jest też „Zapisek”, ale pokazuje człowieka nie w jego domu, a w jego środowisku pracy, którą on sam organizuje i nadaje przez swą osobowość, specyficzną atmosferę. Myślę, że najbardziej ciekawe są „zawody” zanikające, np. krawcy, szewcy, garncarze, kowale, to są już relikty osiemnastowieczne. Ale np. bardzo „piękny” jest cykl „urzędnicy”, a malowniczy „artyści”.

A wszystko jest utrzymane w tej samej konwencji.

Nie jest to wielka fotografia – sztuka, ale wierzę, że wartość tej mojej pracy, która jest dla mnie coraz bardziej ciężka w dosłownym tego słowa znaczeniu (fizycznym), będzie z biegiem czasu nabierała większych wartości. Przesyłam Ci trzy moje zdjęcia. Czyż nie zachwyca Cię ten krawiec ze starą maszyną Singera lub listonosz wierzący głęboko w swoją ważność czy też urocza sprzedawczyni świeżych jaj?

Oprócz „Zawodów” chciałam dać coś całkiem innego o przemijaniu i odejściu, ale to wciąż jeszcze nie jest skończone.

1 Tekst ukazał się w magazynie „Foto”, 1979, nr 4, pt. „Szary świat Diany Arbus”. Jerzy Busza przesłał tekst Zofii Rydet prawdopodobnie w formie maszynopisu przed jego publikacją.

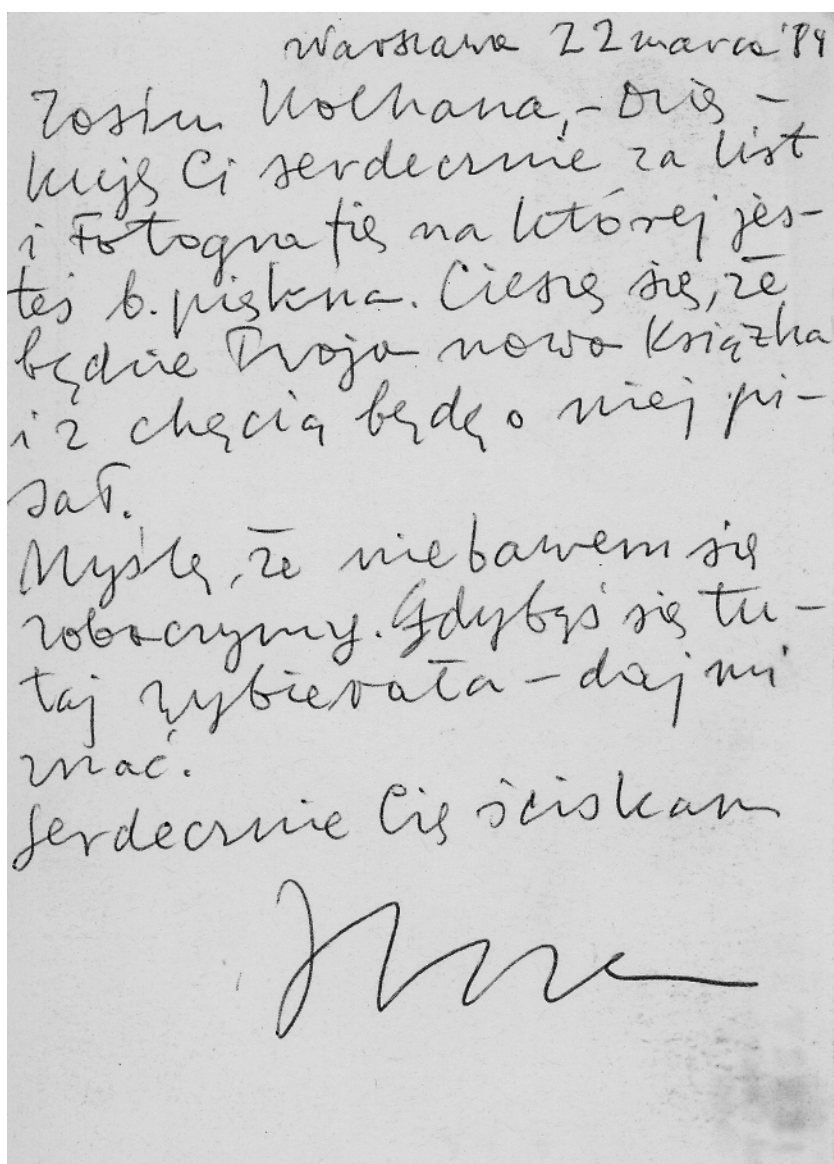
2 Prawdopodobnie Zofia Rydet ma na myśli tekst do katalogu wystawy, która odbyła się w gdańskiej galerii GN.

3 STEFAN WOJNECKI (1929–2023) – poznański fotograf, teoretyk fotografii, animator życia kulturalnego, pierwszy profesor fotografii na ASP w Poznaniu. Wieloletni członek Rady Artystycznej ZPAF. Otrzymał tytuł AFIAP. Chodzi o tekst do katalogu wystawy pt. „Polska fotografia intermedialna lat 80-tych”, kuratorowanej przez Stefana Wojneckiego i Wojciecha Makowieckiego. Katalog ukazał się w marcu 1988 r.

Jureczku, proszę Cię bardzo, napisz, wszystko, co piszesz, jest genialne i może dzięki temu to spłynie trochę na mnie. Termin jest na przedwczoraj, ale Stefan przyrzeka, że poczeka do 15 VI. Napisz mi na załączonej pocztówce, czy się zgadzasz, potem przyślij mi kopię.

Serdeczne ucałowania i pozdrowienia wiosenne, choć jej nie ma.
[Zofia Rydet]

źródło: FZR



Warszawa 22 marca '84
Zosiu Wolhana, - Dużo -
kuję Ci serdecznie za list
i fotografię na której jes-
tes b. piękna. Cieszę się, że
będzie Troja nowa książka
i z chęcią będę o niej pi-
sał.
Myszę, że niebawem się
zobaczymy. Gdybyś się tu-
taj wybierała - daj mi
znać.
Serdecznie Ci ściskam
Jurek

◀ Kartka pocztowa Jerzego Buszy
do Zofii Rydet, 22.03.1984, kolekcja
Fundacji im. Zofii Rydet

Warszawa, 31.05.1987

Kochana Zosiu,

Dziękuję Ci serdecznie za list. Twoja propozycja – ależ to drobiazg i uroczy incydent¹. (Raz jeszcze nasze profesjonalne losy splotły się!) Zaraz siądę do maszyny i napiszę to tak, jak najlepiej potrafię. Przypuszczam, że powinnaś być zadowolona. W końcu w katalogu będzie nota biograficzna i bibliografia, więc mój komentarz winien spełnić rolę kosza orchidei zaniesionych w sekrecie do garderoby artystki.

A zatem: siadam i pracuję.

Pozwól, że korzystając z okazji, prześlę Ci zawstydzająco spóźnione życzenia imienne. Wszystkiego najlepszego!!!

Czule Cię ściskam, Zosiu
Kochana, nie tracąc nadziei,
Że zdrowie Cię nie opuszcza
- bo to najważniejsze!!!
Jurek [Busza]

P.S. Twoja obsesja „śmierci” coraz bardziej mnie pociąga albo i fascynuje. To ciekawe – jak wyglądałby nowy esej krytyczny, gdybym napisał go właśnie przez pryzmat „świadomości ostatecznej” eschatologicznej? Ja przyznam Ci się, że o śmierci bardzo dużo rozmyślałem, w myśl chyba zasady: żeby mądrze żyć, trzeba wiedzieć, z czego się będzie musiało zrezygnować. Nadto wiem bardzo, że artysta cokolwiek robi, robić to powinien tak, jakby była to jego ostatnia praca. Chyba wiesz, o czym mówię... Chodzi mi o to, że pracować trzeba na całość, bez półśrodków, bez pobłażania sobie, bez asekuracji etc. Zdaje się, że w tym jesteś prawdziwym wirtuozem. Zosiu, nie o każdym da się takie rzeczy powiedzieć.

P.S.S. Daj ten tekst dobremu angiłowiedcy lub zadzwoń do Stefana², on Ci pomoże.

źródło: FZR

1 Chodzi o tekst do katalogu wystawy pt. „Polska fotografia intermedialna lat 80-tych”, kuratorowanej przez Stefana Wojneckiego i Wojciecha Makowieckiego, katalog ukazał się w marcu 1988 r.

2 Mowa prawdopodobnie o Stefanie Wojneckim.

Warszawa 1987.05.31

Kochana Zosiu,-

Priskuję Ci serdecznie za list. Twoja propozycja - ależ to dobrobiary i uroczy incydent. (Każ jeszcze nasze profesjonalne losy splećty się!). Zawsze siadę do maszyny i napiszę to tak, jak najlepiej potrafię. Przepuszczam, że winnaś być zadowolona. W końcu - w katalogu będzie nota biograficzna i bibliografia, więc mój komentarz winien spełnić rolę kłosa orchidei zamieszczonej w sekcji do garderoby artystki.

A zatem: siadam i pracuję.

Porwił, że korzystając z okarzi prześlę Ci zawstydzająco spóźnione życzenia Zmienińkowe. Wszystkiego Najlepszego!!!

cule Cię ściskam Zosiu
Kochana nie tracąc nadziei,
że zdrowie Cię nie opuści -
-bo to najważniejsze!!!

J. Mele
Bosza /
Verte

P.S. Twoja obsesja „śmierci” coraz bardziej mnie pociąga albo i fascynuje. To ciekawe - jałł wyglądałby nowy esej krytyczny, gdybym napisał go właśnie przez pryzmat „świadomości ostatecznej” eschatologicznej? Ja - przyjmam Ci się - że o śmierci bardzo dużo rozmyślałem w myśl chyba zasady: żeby mądre życie, trzeba wiedzieć z czego się będzie musiano zrezygnować. Nadto wiem bardzo, że artysta cokolwiek robi, robić to powinien tak, jakby to było jego ostatnia praca. Chyba wiesz o czym mówię... Chodzi mi o to, że pracować trzeba na całość, bez półśrodków, bez pobłażania sobie, bez asekuracji etc. Zależy mi, że w tym jesteś prawdziwym wirtuozem. Zonia, nie o każdym da się takie rzeczy powiedzieć.

P.S.S. Daj ten tekst dobremu angielskiemu lub zadzwoni do Stefana, On Ci pomoże

Jeżeli Zofia Rydet nie jest największym z żyjących w Polsce fotografów, to z pewnością należy do najściślejszej krajowej elity. Jej twórczość, zachowując cechy swoiście oryginalne, jest porównywalna z równoległymi twórczościami wielu mistrzów kamery o głośnych nazwiskach i o światowej reputacji.

Jako twórca jest typowym sensualistą. Wrażenia są dla niej zawsze istotniejsze od chłodnej, analitycznej konstatacji, co nie wyklucza oczywiście poważnego rozumienia blasków i złożoności świata. Pragnę przez to powiedzieć, że w przypadku różnorodnych działań fotograficznych Zofii Rydet jej zdjęcia to jakby winiety istniejące na początku dalekosiężnych opowieści karmiących się rozkwitem wyobraźni i eksploracją świadomości.

Jej prawdziwą pasją jest kultura lub ściślej: pamięć odtwarzanej tradycji. Tę tradycję Zofia Rydet pojmuję na wskroś antropocentrycznie, co oznacza, że ujawniana w pracach problematyka czysto ludzka, egzystencjalna po prostu, pracom tym narzuca estetykę. Nigdy odwrotnie. Trudno jest sobie wyobrazić, by Zofia Rydet potrafiła świadomie podporządkować się jakiegokolwiek zewnętrznej stylistyce czy manierze fotograficznego obrazowania, dla niej samej, dla efektu plastycznego. To dzięki temu właśnie szczególne napięcie zwykle obecne w jej pracach wywołuje nie ekspresja tworzywa, a ujawniany problem w swej warstwie czysto filozoficznej czy fabularnej.

Od zarania, od debiutu uprawia dwa niezależne wątki twórczości: „kreacyjny” i dokumentalny. Ten pierwszy jest rodzajem „obrazowej poezji”, której parytetem jest sposób na wskroś lirycznego przeżywania tyleż cudzych losów co i własnego życia, począwszy od śladów inicjacji życia po ciemną eschatologię. Ten drugi, mimo wszystko, pojmuję jako rodzaj uwznioślenia społecznej prozaiki, pod której powierzchowną topornością i egzotyczną tandetą kryją się umykające potocznej obserwacji kosmosy innych człowieczeństw. Zarówno ten pierwszy, jak i drugi wątek twórczości Zofii Rydet zbiegają się w jej zdumiewającej otwartości „ku innemu”. Gdyby więc nie pewna niezręczność zbędnych skojarzeń powiedziałbym, że wielka wyobraźnia Zofii Rydet jest – by tak się wyrazić – naturą personalistyczna. Jej olśniewająca twórczość to potwierdza, bo – parafrazując kogoś – jest w niej zarówno płynąca z głębi serca nieporadność, jak i pozbawione serca umiejętności, lecz nade wszystko pełna pasji wirtuozeria.

Radom, 5.10.1989

Zosiu kochana,

Właśnie dostałem od Jurka¹ kartkę z Twoim podpisem, więc śpieszę z odpowiedzią. Jasne, cieszę się, że bywasz na urlopach. Kto wie, czy to nie jest jakieś wyjście z sytuacji teraz właśnie, kiedy nikt NIC nie [wie] co dalej?... Takie, Zosiu, są czasy. Coś okropnego, a z drugiej przecież strony trudno nie patrzeć na totalny rozkład komunizmu z optymizmem, bo idziemy ku normalności.

Dzieje ZPAF z ostatnich miesięcy to żenująca paranoja! Głupota i bezradność po latach głupoty i bezkresnej chciwości... Ja się wyleczyłem i nie chcę już o tym słyszeć. Mam wrażenie, że Ty zawsze miałaś rację, IDAĆ SWOJĄ DROGĄ. Tak trzeba. To jest najpewniejsze i najszlachetniejsze.

Tymczasem, Zosiu, zamykam „Obscurę”². K O N I E C . Po siedmiu latach i tego mam dość. Teraz zależy mi na ciszy, spokoju, pracy niepośpiesznej etc.

Tego samego Ci życzę
i Cię ściskam
Serduszko do serduszka
Jerzy [Busza]

źródło: FZR

1 Zapewne od Jerzego Lewczyńskiego.

2 „Obscura” – pismo założone przez Jerzego Buszę, wydawane w latach 1982–1989.

Wamaw
26 września '80.

SZANOWNA PANI - Zosiu Ukochana, -

The Kosciuszko Foundation naj-naj-uprzejmiej Cię informuje, że ten drań Busza właśnie kończy pisać esej życia! Niewątpliwie najlepszy tekst, jaki w swoim marnym i plugawym życiu do tej chwili zrobił. Oczywiście, Bóg milczy ale pioruny trzyma pod ręką. I w tej chwili The Kosciuszko Foundation jest całkiem obojętne, czy ten tekst takiego syna etc etc znajdzie się czy nie znajdzie w katalogu. Tak czy siak - zostanie on opublikowany w którymś z ważniejszych pism polskich. /w tłumaczeniu w USA/ My w każdym razie nie zamierzamy dalej tolerować typka, który miast pracować zadrecza się niczym zgoła nie uzasadnioną troską o....

ucałowania

magister Kuszela-Kuszelnicki

/ ex-rotmistrz, Szambelan Papieski, etc etc/

Magister Kuszela -
Kuszelnicki



- ▲▲ Marek Czarnecki, fotografia przedstawiająca Jerzego Lewczyńskiego, Zofię Rydet i Jerzego Buszę na wernisażu rocznicowej wystawy grupy ZERO-61, Toruń, 1986
- ▲ Ryszard Stanisławski, portret Urszuli Czartoryskiej i Zofii Rydet, kolekcja Olgi Stanisławskiej

KATALOG WYSTAWY:

**Gliwicki felieton intymny. Zofii Rydet i Jerzego Lewczyńskiego
relacje z Alfredem Ligockim, Urszulą Czartoryską i Jerzym Buszą.
25.10.2024 – 31.12.2024, Czytelnia Sztuki**

KURATORKI WYSTAWY I REDAKTORKI NAUKOWE PUBLIKACJI:

dr Kamila Dworniczak i Maria Franecka

SZEF CZYTELNI SZTUKI:

Grzegorz Krawczyk

KOREKTA I REDAKCJA JĘZYKOWA TEKSTÓW:

Anna Zygmantowska

PROJEKT GRAFICZNY KATALOGU:

Katarzyna Wolny-Grzędziel

KATALOG NIE MÓGŁBY UKAZAĆ SIĘ W TAKIEJ FORMIE BEZ PRZYCHYLNOŚCI I ŻYCZLIWEJ POMOCY:

Zofii Augustyńskiej-Martyniak i Marii Sokół-Augustyńskiej z Fundacji im. Zofii Rydet,
Kazimierzy Lewczyńskiej, Olgi Stanisławskiej, Leszka Golca, Łukasza Rogowskiego,
prof. Leszka Brogowskiego, Teresy Gordon, dr. Adama Soboty, Józefa Ligęzy,
dr Barbary Maresz z Biblioteki Śląskiej w Katowicach, dr Magdaleny Kasy z Instytutu Sztuki PAN,
Marcina Stasiewicza i Macieja Cholewińskiego z Muzeum Sztuki w Łodzi
oraz Adama Klimasa z Muzeum w Gliwicach.

SKRÓTY UŻYWANE W PUBLIKACJI:

FZR – kolekcja Fundacji im. Zofii Rydet

IS PAN – zbiory specjalne Instytutu Sztuki PAN

KLK – kolekcja Leszka Golca

MGI – archiwum Jerzego Lewczyńskiego, kolekcja Muzeum w Gliwicach

MS – archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

Prawa autorskie do zacytowanych w niniejszej książce publikacji przysługują twórcom
oraz wydawcom tych publikacji. Cytowane fragmenty użyte zostały wyłącznie w celu
ilustracji omawianych problemów i zjawisk.

Wydawca dołożył wszelkich starań, aby dotrzeć do aktualnych dysponentów autorskich
praw majątkowych do fotografii opublikowanych w niniejszej książce.

Uprawnieni, których nie udało się ustalić, proszeni są o kontakt z wydawnictwem.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

© Muzeum w Gliwicach



WYDAWCA:
Muzeum w Gliwicach

DYREKTOR:
Beata Badura-Witula

ul. Dolnych Wałów 8a,
44-100 Gliwice, Polska

www.muzeum.gliwice.pl

WYDANIE PIERWSZE

ISBN: 978-83-969620-5-8

NAKŁAD
300 egzemplarzy

DRUK:
Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznań

SERIA:
Czytelnia Sztuki

• •
• •
czytelnia sztuki

• •
• •
czytelnia sztuki



GLIWICKI FELIETON INTYMNY

Zofii Rydet i Jerzego Lewczyńskiego
relacje z Alfredem Ligockim,
Urszulą Czartoryską i Jerzym Buszą

**ZOFIA
RYDET**

**JERZY
LEWCZYŃSKI**

**URSZULA
CZARTORYSKA**

**ALFRED
LIGOCKI**

JERZY BUSZA

