

MARIUSZ GOŁĄB

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4391-0947](https://orcid.org/0000-0003-4391-0947)
MARIUSZ.GOLAB@FILOLOGIA.UNI.LODZ.PLUniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Teorii Literatury

Splatanie a *common sense* w *Zapisie socjologicznym* Zofii Rydet

Knotting against common sense
in the *Sociological Record* by Zofia Rydet

Streszczenie: Rozważania dotyczą dwu modeli interpretacji, które ukształtowały sposób rozumienia *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet. Pierwszy z nich nazwany został modelem etnograficzno-archiwistycznym, a drugi estetycznym. Autor ukazuje, jak oparte na nich rozłączne sposoby analizy mają wpływ na różne aspekty znaczenia cyklu fotograficznego Z. Rydet. Ten rodzaj teoretycznego rozdzielenia odpowiada pojęciu *common sense*, podczas gdy dynamiczny wzorzec *Zapisu...* został przedstawiony w ramach kategorii „splatania” Tima Ingolda. Głównymi cechami splatania obecnymi w dziele Z. Rydet są szczegóły i przedmioty składające się na fotograficzną kompozycję oraz związany z nią nieliniarny układ narracyjny. Proponowany sposób analizy prowadzi do odczytania cyklu *Zapisu...* jako metafory. Cechą tej obrazowej konstrukcji jest proces wymiany znaczonego i znaczącego opisany przez C. Lévi-Straussa jako cecha świadomości mitologicznej. Zdaniem autora tak przedstawione współdziałanie cech estetycznych i tematycznych pozwala widzieć w *Zapisie...* hybrydę w rozumieniu B. Latoura, a z tego powodu także wyzwanie dla interpretacji. Dzięki tym cechom dzieło Z. Rydet może aktualizować swoje znaczenie w obecnych warunkach kultury i odzwierciedla współczesne doświadczenie odbiorców.

Słowa kluczowe: obraz fotograficzny, *common sense*, bricolage, mit, model hylemorficzny, nienowoczesność

Summary: The paper deals with two models of interpretation that influence present way of understanding the main functions of *Zapis socjologiczny* [*Sociological Record*].

Approving the importance of both, first called ethnographic-archive and the other, aesthetic analysis, the author shows how using them separately influences the interpretation and limits the different aspects of photographic cycle by Rydet. This kind of theoretical separation is presented as the problem of *common sense*, whereas the importance of Sociological Record as the dynamic pattern of the *knotting* notion by Tim Ingold. The main features of *knotting* examined in the work by Rydet involves details and things presented on the photographs and the use of photographic image as the way of showing concurrent and nonlinear narrative links. It results with re-reading *Zapis...* as the image composition that reveals itself as the logic of metaphor with the substitution of expression plane and content plane in the way how C. Lévi-Strauss describes mythological process. Thus the work by Rydet is finally presented as the representation of B. Latour's hybrid and challenge for theoretical description, reflecting the present-day experience of the audience and being renewed in the new conditions of culture.

Keywords: common sense, metaphor, expression plane, content plane, photographic image, myth, bricolage, nonmodernity

Hyle i morphe – od metody do sztuki

Rosnącej popularności twórczości Zofii Rydet odpowiada wciąż otwarte pytanie o cel jej fotografii. Szczególnie aktualne jest ono wobec cyklu *Zapisu socjologicznego*. Kłopoty interpretacji wynikają z zakresu tematu i całości kompozycji, którą tworzy kilkadziesiąt tysięcy kadrów. Temat i rozległy zakres tej pracy sprawiają, że większość analiz, tych badawczych i tych indywidualnych, prowadzonych przez widza stojącego w galerii sztuki naprzeciw kadrów polskiej fotografi, rozpoczyna się od prób wprowadzenia wstępnej klasyfikacji materiału¹. Utrwalony dotąd model tejsze klasyfikacji determinuje dalsze próby odczytań, bez względu na rodzaj przyjętej metody analizy². Za działaniami

1 Jedną z większych prób przybliżenia skali *Zapisu socjologicznego* była wystawa Sebastiana Cichockiego i Karola Hordzieja w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, pt. *Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990* (25.09.2015–10.01.2016). Liczne prace cyklu przedstawia także album z interpretacją W. Nowickiego *Zofia Rydet. „Zapis socjologiczny” 1978–1990*. Gliwice 2016. Jak dotąd najobszerniejszą prezentacją cyku jest internetowe archiwum, uzupełniane w miarę postępujących prac nad digitalizacją negatywów, opracowane przez Fundację im. Zofii Rydet; <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/zofia-rydet-zapis-1978-1990/1>; <http://zofiarydet.com/zapis/pl/library> (dostęp: 7 czerwca 2022).

2 Wśród prac podejmujących analizę twórczości Z. Rydet z różnych perspektyw badawczych należy wymienić m.in.: B. Panek-Sarnowska, *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet*, Zielona Góra 2005; I. Kurz, *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego*, „Dwutygodnik.com” 2015, nr 172, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6229-nie-wyrzucajcie-tego-wszystkiego.html>;

zmierzającymi do uczynienia tak rozległego dzieła uchwytym w klasycznym, tzn. arystotelesowskim znaczeniu tej procedury, idą także kłopotliwe rozwiązania, w których proponuje się uznać *Zapis...* za etnograficzne archiwum lub poszukiwać dla niego, bez względu na zakres zgromadzonych w nim informacji, różnorodnych rozwiązań o charakterze estetycznym. Każda z tych dwóch dróg, umownie nazywam je etnograficzno-archiwistyczną i estetyczną, wydaje się równie dobra dla celu podejmowanej interpretacji i równie świadoma straty części tematycznego znaczenia, a wraz z nim także znaczenia związanego z pojęciem kompozycyjnej jedności cyklu Z. Rydet. Zwyczajowa konieczność każdorazowego wprowadzania takiego podziału i towarzyszące odbiorcy przeświadczenie o dokonywanej redukcji sensu dowodzi, że dzieło polskiej fotografiki wykracza poza hylemorficzny model analizy, na którego obecność w tradycji kultury od czasów Arystotelesa zwraca uwagę Tim Ingold w swojej koncepcji antropologii „splatania” zjawisk natury, czynności wytwórczych człowieka i towarzyszących mu rzeczy³. Zdaniem badacza, należy „obalić ten model i zastąpić go ontologią, która przyznaje pierwszeństwo procesom kształtowania, a nie produktom końcowym, oraz przepływowi i przekształceniom materiałów, a nie stanom materii”⁴. Konieczność wprowadzania wstępnych rozróżnień jest wynikiem problemów z określeniem tego, co należy ostatecznie uznać za „materię” (*hyle*) i „formę” (*morphe*) *Zapisu...* i w jakim zakresie każdemu z tych aspektów odpowiada określony typ znaczeń ujawnianych przez cykl fotograficzny artystki. Jak zauważa Bruno Latour:

Epistemologia, nauki społeczne, nauki o tekstach – każda z tych dyscyplin ma swój uprzywilejowany punkt widzenia. Jeśli byty, którymi się zajmujemy, wykraczają poza którąś z tych trzech sfer, pozostajemy niezrozumiali. [...] Pierwsza grupa odseparuje nasze pojęcia i pozbawi je wszelkich korzeni, jakie mogły łączyć je ze społeczeństwem lub z retoryką. Druga grupa wyodrębni wymiar polityczny i społeczny i dokona ich puryfikacji (oczyści z jakichkolwiek obiektów). Trzecia grupa wzmocni nasz dyskurs i retorykę, pozbawiając je jednak jakiegokolwiek odniesienia do rzeczywistości⁵.

J. Dziewit, A. Pisarek, *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna*, Łódź 2020; T. Ferenc, K. Józwiak, A. Różycki, *Zapisy pamięci. Historie Zofii Rydet*, Łódź 2020; *Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet*, red. K. Pijarski, Warszawa 2021.

³ Por.: T. Ingold, *Splatać otwarty świat*, wybór i oprac. E. Klekot, przeł. E. Klekot i in., Kraków 2018, s. 122–131.

⁴ Tamże, s. 123.

⁵ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011, s. 15.

Konieczność dokonywania wstępnych rozróżnień analitycznych świadczy o tym, że dzieło Z. Rydet staje się wyzwaniem w zakresie wszystkich wymienionych przez B. Latoura zagadnień. Potrzeba mnożenia odbiorczych i badawczych kontekstów jego zastosowania wskazuje, że cykl ten jest pracą na miarę metodologicznych wyzwań współczesności. Uwagi francuskiego filozofa pozwalają zestawić ze sobą szczególne zainteresowanie cyklem Z. Rydet z dyskusją na temat przemian humanistyki. Rosnąca popularność może wskazywać, że dzieło to przechodzi właśnie czas jego właściwego odczytania w warunkach zmian paradygmatu kultury. Zdaniem B. Latoura, „retoryka, strategie tekstualne, pisanie, sposób ujęcia, semiotyka – wszystko to się liczy, ale w nowej formie jako coś, co ma jednoczesny wpływ na samą naturę rzeczy i kontekst społeczny, a nie jest po prostu zredukowane do jednego z tych wymiarów”⁶. Starając się uniknąć tej separacji dziedzin oraz ich przedmiotów, odwołam się do wypowiedzi współczesnych pisarzy.

Common sense i sieci rzeczy

Zagadnieniem, które odpowiada utrzymującej się potrzebie dostrzeganych przez B. Latoura rozróżnień, obecnych także w odczytaniach fotograficznego cyklu Z. Rydet, jest model wnioskowania oparty na pojęciu *common sense*, poddany krytyce przez Vladimira Nabokova w perspektywie własnej praktyki pisarskiej. Uwagi V. Nabokova podpowiadają, że przynosi ono znaczną szkodę zarówno kształtowanemu pod jego wpływem obrazowi świata, jak i rozumieniu sztuki. Dla wyjaśnienia kulturowych funkcji cyklu fotograficznego Z. Rydet szczególnie przydatne będą dwie wymienione przez pisarza cechy tego pojęcia. Po pierwsze, zdrowy rozsądek „jest zasadniczo amoralny, bo naturalne prawa moralne ludzkości są tak irracjonalne, jak magiczne rytuały, które wytwarzały te zasady od niepamiętnych czasów”⁷. W zdaniu V. Nabokova ujawnia się proces pracy nad znaczeniem, który można by określić rodzajem „kulturotwórczej tautologii”. Pisarz zwraca uwagę, że magiczne rytuały pełnią funkcję kulturowego materiału, przetwarzanego następnie na prawa. Wypowiedź pisarza bierze pod uwagę splot pojęciowy, który staje się także przedmiotem rozważań B. Latoura, gdy wyjaśnia, dlaczego „nigdy nie byliśmy nowocześni”, i stara się pokazać, jak myślenie naukowe czyni przedmiotem naturalizacji pierwotne formuły ujawnione przez V. Nabokova.

6 Tamże.

7 V. Nabokov, *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] tegoż, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 469.

Teza ta, jak staram się dalej wyjaśnić, ma istotne znaczenie także dla zrozumienia istoty dzieła Z. Rydet.

Po drugie, zdrowy rozsądek „w swej najgorszej postaci jest rozsądkiem strywalizowanym [...] a zatem wszystko, czego dotknie, staje się od razu tandetne i pospolite”. Zdrowy rozsądek, zgodnie z tymi uwagami, może mieć wpływ na zakres badanego pojęcia i ocenę estetyczną. Autor podkreśla przy tym, że „nie na próżno mamy tu w angielskim przymiotnik *common*”⁸. Pisarz stawia „irracjonalne zasady” przeciw zdrowemu rozsądkowi. Przez te zasady V. Nabokov rozumie „przede wszystkim supremację szczegółu nad tym, co ogólne, supremację części, która jest żywsza niż całość, supremację drobiazgów, które człowiek obserwuje i przyjaźnie w duchu pozdrawia, podczas gdy tłum wokół niego miota się, szarpany jakimś powszechnym impulsem, ślepym dążeniem do jakiegoś wspólnego, powszechnego celu”⁹, a następnie dodaje:

Ta zdolność zastanawiania się nad błahostkami – bez względu na bliskie niebezpieczeństwo – te uboczne wytwory ducha, przypisy w księdze życia, są najwyższą formą świadomości i to w tym właśnie infantylnie spekulatywnym stanie umysłu, tak różnym od zdrowego rozsądku i jego logiki, uświadamiamy sobie, że świat jest dobry¹⁰.

Dwie wskazane cechy zdrowego rozsądku mają dalsze konsekwencje. Po pierwsze, wypowiedź V. Nabokova pozwala uświadomić sobie, jak *common sense* może zostać zastąpiony przez inny sposób myślenia. Po drugie, zainteresowanie detalem wpisuje się w charakterystykę przestrzeni fotograficznej Z. Rydet. Jedną z cech jej sposobu kadrowania świata jest prezentacja postaci otoczonych przez różnorodność rzeczy. Najwyraźniej w *Zapisie...* działa ta sama zasada, o której pisze V. Nabokov, nadmierne posługiwanie się detalem jest dalekie od zdrowego rozsądku, a dzięki temu pozwala podjąć pracę nad kompozycją całości [Fot. 1–2]. W rzeczach pojawiających się na tych kadrach odnaleźć można także potwierdzenie postulatu T. Ingolda jako krytyki modelu hylemorficznego. Detal, rozumiany tak, jak chce tego V. Nabokov, sam mówi o sobie; o jego randze świadczy kierowane na niego zainteresowanie pisarza. Zainteresowanie to poparte zostaje dodatkowo oceną etyczną, ponieważ w stanie świadomości wydobywającej szczegóły „uświadamiamy sobie, że świat jest dobry”. Detal znaczy zarazem też i w ten sposób, że staje się koniecznym

8 Tamże.

9 Tamże, s. 471.

10 Tamże, s. 472.



FOT. 1 Biały Dunajec, Podhale 1984, zr_01_007_13



FOT. 2 Naprawa, Podhale 1988, zr_03_087_27

elementem kompozycji, a w rozumieniu Ingolda elementem „przepływów” i „przekształceń”, świadczy o obecności sił wzajemnie oddziałujących na siebie. W obu przypadkach mowa zatem o jednoczącej te elementy kompozycji. Wypowiedź V. Nabokova wskazuje, że w nakierowaniu uwagi na szczegół chodzi nie tylko o aspekt opracowania całości artystycznej, ale także o uznanie

tej całości za wyraz poznawczej aktywności człowieka. Ten sposób widzenia/ rozumienia ma łączny wymiar estetyczny, epistemologiczny i aksjologiczny. O ujęcie rzeczy w relacji do kompozycji „przekształceń” i możliwość powiązań przekraczających przyjęty układ przedmiotowych kategorii pyta także B. Latour, gdy zastanawia się nad widocznym w nauce problemem krytycznego rozdzielania „trzech obszarów”, faktów, władzy i dyskursu:

Czy to nasza wina, że sieci są jednocześnie realne jak natura, narracyjne jak dyskurs i kolektywne jak społeczeństwo? Czy powinniśmy porzucić zasoby krytyki i podążyć za sieciami, czy może grzecznie zająć miejsce w ramach trójpodziału wyznaczonego przez krytyczny zdrowy rozsądek? [...] Ten dylemat byłby nierozwiązywalny, gdyby od dłuższego czasu antropologia nie przyzwyczajala nas do badania natur-kultur (używam tego pojęcia, ponieważ chodzi o coś więcej niż samą kulturę) bez kryzysów i krytyki¹¹.

Oba stanowiska, V. Nabokova i francuskiego badacza, wskazują, że na przeszkodzie estetycznego i antropologicznego myślenia w kategoriach sieci stoi „krytyczny” zdrowy rozsądek. B. Latour utwierdza zarazem to przekonanie, które we wcześniejszej wypowiedzi pisarza mogło wydawać się jeszcze założeniem ograniczonym do potrzeb własnej pracy twórczej.

Artystka bez mistrza – humanistyczny reportaż i nowe media

Początki twórczej drogi Z. Rydet łączą się w połowie lat 50. XX w. z działalnością Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego. Jerzy Busza zwraca uwagę na ówczesny artystyczny klimat tego środowiska, który tworzyli artyści związani jeszcze z tradycjami szkoły lwowskiej i fotografii ojczystej ukształtowanej w okresie międzywojennym przez Jana Bułhaka. Krytyk podkreśla zarazem obecne w tamtym czasie zainteresowanie nowymi tendencjami awangardowymi, które umożliwiły „wielu gliwickim fotografom definitywne zerwanie z konwencją *estetyki minionej epoki*”¹².

Adam Sobota zalicza Z. Rydet do grupy artystów fotografików, którzy tworzyli prace należące do przeciwnych tendencji estetycznych. Z jednej strony, związane są z analizą samego medium fotografii, kierunkiem nowo-medialnym, w którym fotografia łączy się z filmem i mediami elektronicznymi,

11 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni...*, s. 16–17 (podkreśl. w cytacie M.G).

12 J. Busza, *Zofia Rydet i mitologie dalekich podróży*, [w:] tegoż, *Wobec fotografów*, Warszawa 1990, s. 98.

a z drugiej – to obrazy odwołujące się do problemów tradycji kultury, podejmujące tematy historii, *sacrum*, życia społecznego. Stylistyczną reprezentacją tej ostatniej tendencji był szczególnie humanistyczny fotoreportaż, rozwijany od końca lat 50. XX w., którego aspekty krytyk dostrzega także u Z. Rydet. Wśród cech twórczości awangardowej wymienia m.in. zasadę seryjności, której przykładem jest koncepcja „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego, rozwijana przez niego od końca lat 70. wieku XX¹³. Koncepcja ta, jak zauważa A. Sobota, była oparta „na dociekaniach wobec przeszłości oraz szacunku dla niepowtarzalnych historii ludzkich zapisanych na fotografiach”¹⁴. Podobna funkcja tematyczna tak rozumianej fotografii ujawnia się także w twórczości Z. Rydet, a cecha seryjności przypisana przez A. Sobotę tendencjom awangardowym, obecna jest już w jej wcześniejszych pracach (*Mały człowiek* [Fot. 3–6], *Świat uczuć i wyobraźni* [Fot. 7–8]), by stać się ostatecznie kompozycyjną dominantą *Zapisu socjologicznego*.



FOT. 3 Z cyklu *Mały człowiek*, Szczawnica 1961, zr_A_05_0006

13 Por.: A. Sobota, *Fotografia lat dziewięćdziesiątych*, [w:] tegoż, *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała 2004, s. 112–116.

14 Tamże, s. 114.



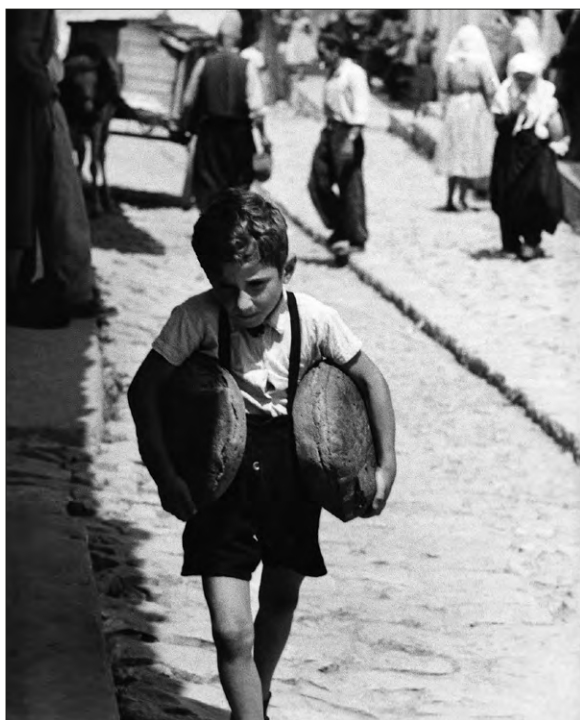
FOT. 4 Z cyklu *Mały człowiek*, Bytom 1961, zr_A_05_0010

Wypowiedzi J. Buszy i A. Soboty wskazują na spłot konstrukcyjno-tematyczny obecny w twórczości Z. Rydet. Łączy je podobnie akcentowane przez obu krytyków współwystępowanie dwóch odmiennych tendencji estetycznych w procesie kształtowania się głównych nurtów polskiej fotografii zapoczątkowanych w latach 50. XX w., aktualizowanych także w dzisiejszych poszukiwaniach artystycznych początków XXI w. Uwagi J. Buszy i A. Soboty wskazują, że w konfrontacji z tymi dwoma sposobami artystycznej obserwacji świata własnych wyborów fotograficznych dokonuje wówczas polska artystka.

J. Busza, zastanawiając się nad źródłami inspiracji artystycznych i początkowym okresem twórczości, pisze: „Ten epizod warto szczególnie podkreślić, ponieważ Zofia Rydet nie musiała się od niczego *odcinać*. [...] Na zawsze



FOT. 5 Z cyklu *Mały człowiek*, Bytom 1961, zr_A_05_0019



FOT. 6 Z cyklu *Mały człowiek*, Albania 1961, zr_A_05_0009



FOT. 7 Z cyklu *Świat uczuć i wyobraźni*, *Sentymentalna ballada* 1975–79, zr_D_08_0003



FOT. 8 Z cyklu *Świat uczuć i wyobraźni*, *Manekiny* 1975–79, zr_D_10_0007



FOT. 9 Z cyklu *Nieskończoność dalekich dróg*, Gliwice 1980, zr_E_01_0015



FOT. 10 Z cyklu *Nieskończoność dalekich dróg*, Gliwice 1980, zr_E_01_0022

pozostała samotnie poszukującym *artystą bez mistrza*¹⁵. Moment jej debiutu i naturalny brak przywiązania do którejś z zastanych estetyk sprawiają, że przyszła droga artystyczna będzie wolna od wyraźnych deklaracji estetycznych. Co istotne, od początku w jej twórczości zaznaczają się główne elementy konstrukcyjno-ideowej kompozycji. J. Busza zwraca uwagę, że w albumie *Mały człowiek* „Zofia Rydet jasno zadeklarowała swoje, nie opuszczające ją nigdy zainteresowania. Najładniej można je określić *rzeczywistością człowieka*”. Krytyk dodaje jednocześnie: „*Rzeczywistość sztuki*, jak się wydaje piszącemu te słowa, pozostała tylko fascynującym opakowaniem jej autorskiego światopoglądu”¹⁶. Uzupełnienie J. Buszy jest symptomatyczne, ponieważ ujawnia się w nim problem całego późniejszego rozumienia twórczości polskiej fotografiki. Krytyk obserwuje dzieło artystki we wciąż niezakończonym procesie kształtowania. Uwagi te odnoszą się zatem nie tylko do pierwszego albumu, który rozpoczyna jej „fotograficzną drogę”¹⁷ [Fot. 9–11], ale także *Zapisu socjologicznego*, który jest dziełem kontynuowanym nieprzerwanie od 1978 r. do ostatnich lat życia artystki. Pojawiające się w wypowiedzi J. Buszy określenie „fascynującego opakowania” wobec rozwiązań formalnych powracających w jej cyklach fotograficznych należy do języka estetyki. Obok tej próby ujęcia samej funkcji artystycznej pojawia się problem tematu wyrażony przez krytyka w języku oczekiwań związanych ze społecznym celem, któremu podporządkowany zostaje sposób – „fascynujące opakowanie” – użycia fotograficznego medium. Wypowiedź J. Buszy świadczy o dostrzeganej już wtedy, tzn. na krótko po rozpoczęciu przez Z. Rydet prac nad *Zapiskami...*, wartości tych fotografii¹⁸.

15 J. Busza, dz. cyt., s. 98.

16 Tamże, s. 99. J. Busza zestawia książkę Edwarda Hartwiga *Fotografika* (1960) z książką *Mały człowiek* Z. Rydet. „Gdy więc pierwsza eksponowała formę w znaczeniu sposobu przekazywania «informacji artystycznych» [...], to druga, czyli *Mały człowiek* eksponowała treść i społeczną doniosłość emitowania przez dzieło informacji. [...] już tutaj Zofia Rydet jasno zadeklarowała swoje, nie opuszczające ją nigdy zainteresowania”.

17 Tytuł artykułu J. Buszy jest aluzją do jednego z cykli fotograficznych Z. Rydet, *Nieskończoności dalekich dróg*, opartego na metaforycznym temacie drogi, przedstawionym w formie powracających realistycznych obrazów drogowych, znaków drogowych, tablic informacyjnych oraz samych dróg z ujęciami detali ich nawierzchni. Wyjątek stylistyczny stanowią kadry końcowe z prześwietloną/rozświetloną perspektywą drogi. Kończącym kadrem jest fotomontaż z twarzą Jezusa umieszczoną nad linią drogi. W zabiegu tym można dopatrzeć się aluzji do motywu Mandylionu. Por. na ten temat: M. Gołąb, *Światło, realizm, negatyw*, [w:] M. Gołąb, S. Czyżewski, *Obraz, obiekt narracji. Doświadczenie wizualne Zofii Rydet*, Łódź 2021, s. 75–94

18 Choć książka J. Buszy, „zbiór artykułów krytycznych, dawniejszych, bądź nowszych” (*Wstęp*), ukazała się w 1990 r., to wstęp do niej autor napisał „jesienią 1984 roku”. W podanym na początku artykułu kalendarium twórczości Z. Rydet autor pisze:



FOT. 11 Z cyklu *Nieskończoność dalekich dróg*, Gliwice 1980, zr_E_03_0008

Wartość ta zostaje wyrażona jeszcze tymczasowo w kategoriach dwóch dziedzin, z jednej strony krytyki sztuki, a z drugiej nauk społecznych jako wyzwanie przyszłego odbioru i oceny.

„1978 – *Zapis socjologiczny*. Anno 1978–1984 (praca ta jest w dalszym ciągu kontynuowana)”; J. Busza, dz. cyt., s. 97.

Na niezakończony proces oceny estetycznego aspektu dzieła Z. Rydet wskazuje także fragment wypowiedzi A. Soboty, w którym przypisuje on „seryjności” cechę awangardowej wypowiedzi. Wcześniejsze estetyczne „opakowanie” u J. Buszy staje się w tym przypadku semiotyczną dominantą całego fotograficznego pomysłu. Porównanie wypowiedzi obu krytyków pozwala stwierdzić, że ocena estetyczna przebiega od przygodnego aspektu wizualnego, dodanego zaledwie do dokumentacyjnej funkcji fotograficznego zestawu o „rzeczywistości człowieka”, do kompozycyjnej dominaty seryjności, cyklu, który liczy ponad 30 tysięcy zdjęć¹⁹.

Kulturowy ekwiwalent i metafora

Jak pisze dalej J. Busza, „typ wrażliwości Zofii Rydet zadecydował w sposób niejako naturalny, że jej metodą twórczą stanie się wynajdowanie fotograficzno-obrazowych ekwiwalentów dla refleksji typowo metaforycznego rozumienia świata, czyli po prostu dla refleksji poetyckiej”²⁰. W wypowiedzi tej uwagę zwracają szczególnie trzy określenia: „ekwiwalentu”, „refleksji” (2x) i metafory („metaforycznego rozumienia”), przy czym drugie z nich powraca w tej syntagmatycznej konfiguracji i najwyraźniej domaga się autorskiego dopowiedzenia – „refleksji poetyckiej”. Pojęcie „ekwiwalentu” nadaje szczególnego znaczenia obrazowi fotograficznemu. Przyjmuje on funkcję nacechowanego kulturowo symbolu w rozumieniu B. Latoura jako pierwotnego opisu zjawiska, w którym symboliczna treść zostaje utożsamiona z kształtem tego zjawiska. „Zwykli ludzie wyobrażają sobie, że potęga Bogów, obiektywność pieniędzy, atrakcyjność mody, piękno sztuki biorą się z obiektywnych cech właściwych naturze rzeczy”²¹. Raz dążenia takie demaskowane są przez socjologię jako związane z pustymi przedmiotami, którym znaczenia nadaje wtórnie społeczeństwo. Innym razem, gdy przeświadczenia zwykłych ludzi zostają oparte

19 Część z nich jest obecnie prezentowana na stronie Archiwum Fotografii Z. Rydet prowadzonego przez Fundację imienia artystki. W czasie grantu badawczego przyznanego przez MNiSW *Zofia Rydet. Dziedzictwo kulturowe i eksperyment fotograficzny*, zdigitalizowano 3 tysiące prac pozostających w 2016 r. jeszcze w formie niepublikowanych dotąd negatywów. Wśród kadrów poddanych digitalizacji znajduje się także część *Prezapisu*, która nie została włączona przez autorkę do głównego cyklu, a która dokumentuje proces artystycznego namysłu nad ostatecznym kształtem przyszłego cyklu. Na ten temat por. m.in. omówienie narracyjnych funkcji wybranych kadrów opublikowanych w rozdziale: M. Gołąb, *Stykówki „Prezapisu”*, [w:] *Obraz, obiekt narracja...*, s. 109–124.

20 J. Busza, dz. cyt., s. 98.

21 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni...*, s. 76.

na pojęciach kultury, które pozwalają im „dowolnie kształtować swoje pragnienia, motywacje i racjonalne strategie”, sposób naukowej interpretacji ulega zmianie, przypisując obiektywną funkcję czynnikom natury. Tym samym, jak dowodzi B. Latour, mamy do czynienia z dwoma przeciwstawnymi ujęciami natury. „Rozwiązanie tej podwójnej sprzeczności [...] jest tak rozpowszechnione, że dostarcza przedstawicielom nauk społecznych zrębów ich myślenia potocznego”²². Krytyczna uwaga francuskiego badacza wskazuje na kolejny przykład *common sense*, który jest odpowiedzialny za problemy interpretacji „fotograficzno-obrazowych” ekwiwalentów Z. Rydet. Istnieją one w podobny sposób jak odkrywana w kulturze przez B. Latoura obecność pojęciowych hybryd i opisujących je sieciowych relacji²³. Ekwiwalent byłby rodzajem ustanawianych przez fotografkę obrazowych relacji na wzór tych, które zachodzą między podmiotem (wraz z jego kulturowymi oczekiwaniami) a światem natury.

„Refleksja”, jako drugie z wymienionych pojęć, ma być u Z. Rydet rodzajem namysłu nad światem, metaforycznego, a zatem również „poetyckiego” rozumienia. Zestawiona z refleksją metafora przyjmuje u J. Buszy formę pojęciowej kontaminacji, w której widoczne są dwie funkcje obrazowych ekwiwalentów świata: artystyczny i badawczy. Przywołane stanowiska obu krytyków, które dzieli blisko dwadzieścia lat, świadczą o utrwalonym w recepcji towarzyszącej powstawaniu *Zapisu...* rodzaju poznawczego dualizmu w rozumieniu B. Latoura, a także odbiorczego zakłopotania, któremu odpowiada potrzeba każdorazowego odwołania do rozróżnienia na artystyczne i naukowe. Odpowiednikiem tego rozdziału po stronie artystki jest splot pojęciowy dotyczący charakterystyki czasu dostrzegany przez A. Sobotę:

Jej *Zapisy socjologiczne* (systematycznie realizowane od roku 1978) w znacznej mierze odwołują się do naukowej koncepcji fotografii, budującej socjologiczną relację w oparciu o skonkretyzowane parametry czasu i przestrzeni. Najczęściej fotografowała ludzi we wnętrzach mieszkań, gdzie na ścianach widoczne są zegary, kalendarze i pamiątkowe fotografie. Jednakże te same wnętrza są jeszcze zazwyczaj wypełnione obrazami religijnymi i przedmiotami kultu, które mówią o bardziej złożonym sposobie przeżywania czasu

22 Tamże, s. 77–78.

23 Według badacza: „Quasi-objekty są o wiele bardziej społeczne, o wiele bardziej skonstruowane, o wiele bardziej kolektywne niż twarde części natury, lecz w żadnym razie nie są arbitralnymi naczyniami dla gotowego społeczeństwa. Z drugiej strony są one o wiele bardziej realne, nieludzkie i obiektywne niż te bezkształtne ekrany, na które – z niewiadomych powodów – musi być projektowane społeczeństwo”; tamże, s. 81.

przez fotografowanych. [...] Czas sakralny przenika się więc w jej pracach z abstrakcyjnym czasem zegarowym, jak i z czasem indywidualnie przeżywanym emocji²⁴.

Miara, od której zaczyna swoje uwagi A. Sobota, jest o tyle naukowa, że obecność informacji w postaci kalendarzy i zegarów obiektywizuje znaczenie scen i postaci utrwalonych na fotografiach. Dalszy komentarz do przedmiotowego wyposażenia *Zapisu...* mówi jednak o rodzaju modyfikacji dokonywanej w wyborze fotograficznego ujęcia przez artystkę. Autor wskazuje na przenikanie się myśli naukowej z indywidualnym wyobrażeniem czasu i przestrzeni. Krytyk zwraca uwagę na powtarzalność kompozycji cyklu, w której obecne są połączone ze sobą znaczenia czasu fizycznego i sakralnego²⁵. To kolejny przykład zarejestrowanego na tych fotografiach splotu naukowego opisu z symbolicznymi znaczeniami opisywanymi w świecie natury przez człowieka. Splot ten dostarcza dowodu na wytwarzanie przestrzeni utrwalonej w praktykach kulturowych i poddanej wizualnej hiperboli w fotografiach Z. Rydet. Cechami, które charakteryzują w tym fragmencie dzieło Z. Rydet, są powtarzalność oraz tendencja do określania znaczenia świata przedstawionego na fotografiach w oparciu o podmiotowe odczucia i sakralny wymiar czasu. Indywidualny porządek świata jest tu wyznaczany w procesie rekonfiguracji tego, co określone jako wyjściowy model naukowych parametrów świata. W wypowiedzi A. Soboty parametry te reprezentowane są przede wszystkim przez możliwość wprowadzenia chronologii w oparciu o kalendarze i zegary. Pośród nich obecne są także wymienione w całym zestawie przedmioty kultu. W wypowiedzi krytyka charakterystyczny jest brak hierarchizacji elementów. Wyrażna jest natomiast tendencja przeciwna – do funkcjonalnego zrównania wszystkich wymienionych aspektów przestrzeni.

Lista A. Soboty jest otwarta i odbiorca może ją uzupełnić o inne przedmioty zarejestrowane na fotografiach Z. Rydet; zgodnie ze spostrzeżeniem B. Latoura, można do niej użyć „pojęcia *kolektyw*, aby opisać zbiorowość ludzi i nieludzi”²⁶.

24 A. Sobota, *Czas, zegar, fotografia*, [w:] tegoż, *Konceptualność...*, s. 185–186.

25 Powtarzalność ta była cechą kompozycyjną poddaną artystycznej analizie w początkowym etapie pracy nad cyklem i przyjętą świadomie przez Z. Rydet. Na ten temat por. uwagi krytyków i artystów zebrane w: *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, red. S. Czyżewski, M. Gołąb, Łódź 2020; M. Gołąb, S. Czyżewski, *Obraz, obiekt, narracja...*, passim.

26 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni...*, s. 14.

Obraz jako *bricolage* tekstu i natury

Wśród „mieszanych” przez fotografię detali godnych wizualnego zainteresowania (w rozumieniu V. Nabokova) znajdują się często powracające naczynia, narzędzia, produkty spożywcze, słoiki z przetworami, żywy inwentarz (karmione przez gospodarzy w izbach kury), w późniejszym okresie także elektronika, przybywa przykładów zdobyczy cywilizacyjnych – telewizorów, odbiorników radiowych, lodówek [Fot. 12–15]. Należą one, jak wskazuje wypowiedź krytyka, do przedmiotów „pod ręką”, wypełniających podmiotowo zorganizowaną, najbliższą, zamieszkiwaną przestrzeń. Jelizar Mieletyński, poddając analizie główne kierunki antropologicznej teorii Claude’a Lévi-Straussa, podkreśla, że:

Dla Lévi-Straussa najważniejszą właściwością myślenia mitycznego jest swoisty intelektualny *bricolage*, korzystanie z dróg okrężnych [...] Myślenie mityczne, na swój sposób zamknięte, **rozporządza ograniczonym i skończonym inwentarzem „podręcznych” środków**. Elementy te mogą wypełniać rolę na przemian materiału i instrumentu – tego, co oznaczane, i tego, co oznaczające. Są one konkretne i wiążą się zazwyczaj z naturalnymi obrazami zmysłowymi (odczuciami), **ale są też jednocześnie pośrednikami między obrazem a pojęciem**²⁷.

Uwagi J. Mieletyńskiego na temat *Myśli nieoswojonej* mogłyby być też komentarzem do cyklu Z. Rydet. Wymienionym przez niego aspektom myślenia mitycznego odpowiadają głównie założenia kompozycyjne obecne w przytoczonych wcześniej wypowiedziach krytyków. Należy do nich przede wszystkim „skończony inwentarz *podręcznych* środków”. Podobny jest też w ocenach J. Mieletyńskiego i A. Soboty niehierarchiczny układ elementów. Teoria *bricolage*’u przynosi jeszcze jedną wskazówkę odczytania fotografii *Zapisu...*: pozwala na możliwość płynnej rekonfiguracji funkcji w zakresie niezmiennego modelu, „skończonego inwentarza” przedmiotów. Jak pisze C. Lévi-Strauss na temat myślenia mitycznego, „w toku nieprzerwanej rekonstrukcji z użyciem tych samych materiałów do roli środków powoływane są dawne cele: to, co znaczone zamienia się w to, co znaczące i odwrotnie”²⁸. Semantyczny udział elementów pozostaje niezmienny, zmienia się jednak w miarę potrzeb nowej sytuacji poznawczo-egzystencjalnej funkcja „materiału i instrumentu – tego, co oznaczone

27 J. Mieletyński, *Claude Lévi-Strauss. Czy tylko etnologia?*, przeł. T. Zielichowski, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 334 (podkreśl. w cytacie M.G.).

28 C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 37.



FOT. 12 *Zapis socjologiczny*, Kozłów, Śląsk 1983–1990, zr_04_064_09



FOT. 13 *Zapis socjologiczny*, zr_03_063_08 Raba Wyżna, Podhale 1978–1990, zr_03_063_08



FOT. 14 *Zapis socjologiczny*, Skawa, Podhale 1978, zr_03_010_18



FOT. 15 *Zapis socjologiczny*, Lanckorona 1981, Małopolska, zr_08_002_22

i tego, co oznaczające”. Stałości inwentarza i zarazem podatności na okresowe rekonfiguracje odpowiada u Z. Rydet seryjność i powtarzalność kompozycyjna przestrzeni, wypełniających ją przedmiotów i umieszczonych w niej postaci. Seryjność podkreślałaby w artystycznym zamyśle skończony inwentarz środków, których podręczność potwierdza się z kolei jako przydatność ideowa powiązana z praktykami działania, codziennymi czynnościami fotografowanych ludzi.

Ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu J. Mieletyńskiego kładzie dodatkowo nacisk na istotne u C. Lévi-Straussa dwa rodzaje jakości zmysłowych: obrazy zmysłowe rozumiane jako „odczucia” i reprezentacje pojęć. Dwukrotnie też semiotyk używa określenia „obrazu”, które w takim zestawieniu zaczyna być synonimiczne z jakościami emotywnymi, pojęciowymi i obrazowymi właśnie w ich dosłownym znaczeniu optycznej reprezentacji. Z. Rydet mogłaby konstruować swoje fotografie, zawężając kadr i łączyć przedstawionych bohaterów z fragmentem przestrzeni ograniczonym do mniejszej liczby detali. Wybiera jednak w tym celu świadomie obiektyw szerokokątny, co pozwala jej „otworzyć” kadr ku marginaliom sceny, które w innej sytuacji mogłyby być uznane za zbędny estetyczny naddatek wobec głównego tematu. Wybór obiektywu pozwala jej stworzyć wrażenie przestrzeni „zawiniętej” wokół postaci. Ów estetyczny naddatek jest kontynuacją rzeczy podobnych, znajdujących się w centrum sceny. Wskazuje on, że dla pełnej rekonstrukcji znaczenia należy wziąć pod uwagę także dotychczasowe pojęciowo-kompozycyjne marginalia. Artystka osiąga w ten sposób efekt głębi oraz przestrzennej struktury splatania, tzn. zgodnie z pojęciem T. Ingolda ukazując układ relacji człowieka i otaczających go przedmiotów. Widoczna w tym działaniu jest także zależność między porządkiem tekstologicznym a światem natury, którą opisuje B. Latour. W tak skonstruowanym obrazie udaje się tym lepiej uchwycić proces wymiany istotny dla J. Mieletyńskiego. Warto porównać ponownie ten aspekt teorii C. Lévi-Straussa z uwagami J. Buszy, który niezależnie odkrywa podobną prawidłowość, zastanawiając się nad estetycznymi aspektami twórczości Z. Rydet:

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 śnienia. 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**²⁹.

29 J. Busza, dz. cyt., s. 102 (podkreśl. w cytacie M.G.).

Krytyk komentuje w ten sposób istotne jego zdaniem cechy wcześniejszego cyklu, którego pierwsza prezentacja miała miejsce w 1973 r., a wydanie (1979) zbiegło się z początkiem prac nad *Zapisem...* Mowa zatem o „rozmyciu” granicy między znakiem a znaczeniem w wymiarze estetycznym, co odpowiada procesowi swobodnej wymiany funkcji znaczonego i znaczącego u C. Lévi-Straussa po stronie antropologicznej teorii ludzkich możliwości konceptualizacji świata. W obu przypadkach mamy też do czynienia z mitologią, o czym świadczą u J. Buszy tytułowe „mitologie dalekich podróży”. Dodaje też, że *Świat uczuć* jest „plastyczną wersją filozoficzno-moralnego dyskursu o wymiar ludzkiego życia”³⁰, zaznaczając przy tym, że ta ocena odnosi się także do przyszłego *Zapisu...* Wskazane podobieństwo jest też o tyle istotne, że swoją ocenę krytyk proponuje mimo stylistycznych różnic obu cykli, tzn. podkreślanej metody metaforyzacji obrazów *Świata uczuć i wyobraźni* [Fot. 7–8]. Jeśli zapowiedź tych wspólnych cech odbiorca ma przyjąć *in extenso*, to oznacza, że podobnie jak we wcześniejszym cyklu, tak i w *Zapisie...* metafora pojawia się właśnie jako działanie semantyczne, nie zdobnicze. Autor zaznacza, że Z. Rydet występuje tam „przeciwko naturalnej mistyfikacji poetyki onirycznej”. Podkreśla więc nie tyle osłabienie funkcji metafory, co świadomą pracę nad stylem. Praca ta swój ostateczny cel osiąga w *Zapisie...*, który posługuje się utajoną formą metafory. Według C. Lévi-Straussa, „myślenie magiczne może być swego rodzaju metaforą, ekspresją nauki”³¹. Za tak rozumianą metaforą kryje się jeszcze jedna cecha wspólna, łącząca obie dziedziny, jest nią „potrzeba porządku”. Jak wyjaśnia badacz, „ta potrzeba porządku leży u podstaw myślenia, które nazywam prymitywnym, ale tylko w tym sensie, że jest ona podstawą wszelkiego myślenia – formy myślenia bowiem, które wydają się nam bardzo obce, najłatwiej jest rozpatrywać z punktu widzenia wspólnych właściwości”³². Na uwagę zasługuje w tej wypowiedzi wyjaśnienie zakresu pojęcia, które w rozumieniu badacza oznacza rodzaj nieoczywistego, ukrytego właśnie w metaforze fundamentu myślenia. Działania fotograficzne Z. Rydet łączyłyby aspekty myślenia prymitywnego opisane przez C. Lévi-Straussa, wspólne nauce i działaniom magicznym opartym na bezpośrednim doświadczeniu natury. Pojęcie to nabiera dodatkowego znaczenia w odniesieniu do tematyki i sposobu przedstawienia zastosowanego w *Zapisie...* Wypowiedź J. Mieletyńskiego ponownie dostarcza zwięzłego komentarza wskazanych wątków myśli francuskiego antropologa:

30 Tamże.

31 C. Lévi-Strauss, dz. cyt., s. 26.

32 Tamże, s. 20.

Lévi-Strauss wysoko ceni możliwości intelektualne myślenia „prymitywnego”, uważa, że na swój sposób jest ono w pełni logiczne, a nawet „naukowe”. Zdaniem Lévi-Straussa jego logika, mimo całej swej konkretności i bazowaniu na bezpośrednich odczuciach, zdolna jest do uogólnień, klasyfikacji i analizy. Logikę mityczną opisuje Lévi-Strauss jako **logikę konkretną** – logikę doznań, logikę totemiczną, logikę *bricolage*’u, logikę opozycji binarnych, logikę kalejdoskopu, **logikę metaforyczną**³³.

Tak rozumiana metafora, jak widać, jest kolejnym rodzajem spłotu rzeczowo-pojęciowego. Współwystępują w nim obok siebie: odpowiednik myślenia naukowego z „logiką doznań”. O znaczeniach metaforycznych nie mówi się od końca XIX w. w kategoriach złożenia, ale nowej całości. Co warto zaznaczyć, w ramach klasycznej retoryki też tak nie uważano, ale z zupełnie innego powodu, właśnie ze względu na wyraźny, tzn. zgodny z nauką wymowy, rozdział między celem i „bezpośrednim” tematem wypowiedzi a technikami stylu traktowanymi jako środek perswazji i podporządkowany temu celowi estetyczny, zdobniczy, aspekt metafory. W konstrukcji metafory dostrzec można potwierdzenie wcześniej przytoczonych uwag o „plastycznej” wersji dyskursu artystycznego, w którym Z. Rydet łączy empatyczne zaangażowanie z przemyśleniami dotyczącymi estetycznych aspektów kompozycji kadru.

Obraz i narracja cyklu

Innym istotnym problemem artystycznym, komentowanym przez J. Buszę, jest także przeciwstawienie „nieciągłej fabule”. Wypowiedź J. Buszy, podobnie jak uwagi o metaforze, pozwala wyciągnąć wnioski na temat założeń estetycznych *Zapisu...* Świadomość skali dzieła Z. Rydet, liczącego kilkadziesiąt tysięcy kadrów wraz z próbą przyjęcia go jako obrazowego układu narracyjnego, stanowi wyzwanie dla odbiorcy zarówno w wymiarze estetycznym, jak i wobec próby interpretacji jako materiału socjologicznego. Najprostszym rozwiązaniem, które nasuwa się z punktu widzenia dociekań naukowych, jest uznanie tego artystycznego nadmiaru za archiwum. W pojęciu tym również ujawnia się jedna z metafor nie tylko tekstu, ale także odpowiadająca funkcji przypisanej medium fotografii. Samo archiwum jednak nie tworzy ciągłości fabuły, jest raczej materiałem podatnym na przyjmowanie kierunków narracyjnych decyzji podejmowanych przez badaczy-odbiorców. Decyduje w takim przypadku mechanizm redukcji i selekcji wedle przyjętego modelu opisu, w którym

33 J. Mieletyński, dz. cyt., s. 334.

wybrane kadry służą jedynie egzemplifikacji, potwierdzeniu słuszności przyjętej tezy. Kadry fotograficzne można jednak rozumieć także jako sekwencje fabularno-tematyczne, a więc zgodnie z komentowanym przez J. Mieletyńskiego założeniem C. Lévi-Straussa. Inną możliwość, rozpatrywaną w kategoriach literackiej pracy nad tekstem, podpowiada V. Nabokov:

pojęcie sekwencji, kolejności w gruncie rzeczy dla autora nie istnieje. [...] Czas i następstwo zdarzeń nie może istnieć w umyśle autora, bo żaden element czasu ani przestrzeni nie rządził pierwotną wizją. Gdyby umysł podążał po dowolnych liniach i gdyby książkę dało się czytać tak, jak ogląda się obraz, to znaczy bez obowiązku wodzenia wzrokiem z lewa na prawo i bez uwzględniania absurdalnego ładu początków i końców, byłby to idealny sposób odbioru powieści, ponieważ tak widział ją autor w chwili rodzenia się jej koncepcji³⁴.

Dodatkowym podobieństwem ujawniającym się w komentarzu J. Mieletyńskiego i przemyśleń V. Nabokova na temat jego praktyki pisarskiej jest obecność fenomenów obrazowych jako reprezentacji znaczenia i wypowiedzi słownej. Co szczególnie istotne, wypowiedź V. Nabokova przynosi wyjaśnienie dylematu sekwencji/kadru wobec całości narracyjnej. Pisarz pokazuje, jak twórcze archiwum zamienia się w porządek narracyjny i odnosi tę możliwość także do świadomości czytelnika, odbiorcy. V. Nabokov dokonuje przy tym odwrócenia przyjętego zwyczajowo porządku przyczynowego, linearnego procesu konstruowania i odczytywania tekstu („gdyby książkę dało się czytać tak, jak ogląda obraz”). Pisarz dowodzi, że zamysł dzieła ma od początku charakter obrazowy: „pojęcie sekwencji, kolejności w gruncie rzeczy dla autora nie istnieje”, podobnie jak czas i następstwo zdarzeń. W zamianie kolejności słowa i obrazu ujawnia się wcześniej omówiona reguła antropologicznej wymienności znaczącego i znaczonego. Wypowiedź V. Nabokova pokazuje, że proces ten przebiega jednak w odwrotnej kolejności u pisarza i odbiorcy. Jeśli pisarz „gotowy” obraz zmuszony jest zamienić na linearny układ sekwencji/kadrów, to odbiorca w odseparowanych kadrach, połączonych gatunkową kwalifikacją cyklu, powinien odnaleźć narracyjne znaczenie całości. Ta różnica, jeśli rozumieć ją jako dwa odrębne sposoby postępowania, staje się przeszkodą w dostrzeżeniu narracyjnego spłotu obrazów i pojęć oraz łączących je przedmiotów-hybryd, skazując cykl Z. Rydet na przygodne poznawcze fragmentacje i wprawiając w zakłopotanie odbiorców pouczanych krytycznie

34 V. Nabokov, dz. cyt., s. 479–480 (podkreśl. w cytacie M.G.).

o funkcji *Zapisu...* Jednym razem takie odczytanie może przebiegać w kategoriach skatalogowanego materiału badawczego, a drugim – wpływa na ograniczony odbiór estetyczny ze względu na wątpliwości dotyczące antropologicznego zakorzenienia istotnego dla rozpoznania kompozycyjnej funkcji całości. W obu przypadkach ograniczenia te dotyczą zakresu narracyjnej jedności cyklu, którego zasadą jest korespondencja fotograficznych sekwencji oparta na wymienności (C. Lévi-Strauss) czy zatarciu (J. Busza) znaczonego i znaczącego, stwarzając rzeczowe hybrydy (B. Latour) i ekwiwalenty oddziałujących splotów sił (T. Ingold).

Sposób, w jaki Z. Rydet łączy etap obrazowej konstelacji motywów z rozpisaniem na kadry narracyjnym układem cyklu, odpowiada nowemu rozumieniu statusu artysty w kulturze współczesnej. Zmiana polegałaby na obserwowanym przez Marię Annę Potocką uwolnieniu artysty od powinności wobec określonego we wcześniejszej sztuce stałego zestawu tematów. Dziś artysta sam staje się odpowiedzialny za wybór tematu, który traktuje jako przedmiot własnego namysłu nad światem. Ten pierwszy etap, w którym dzieło jest narzędziem refleksji artysty, badaczka zalicza do prywatnej sfery sztuki. Jak pisze, przyznanie artyście „obowiązku prywatności wyraźnie podzieliło sztukę na dwa światy. Pierwszy tkwi w artyście i tylko fragmentarycznie daje się podglądać przez dzieła. Drugi jest reinterpretacją dzieł na rzecz światopoglądu społecznego”³⁵. M.A. Potocka widzi w wyodrębnionej sferze prywatnej twórcy istotną zmianę kulturową; jej zdaniem „podział *sztuki* na *prywatną* i *publiczną* ustanawia nowy sens kulturowy i może być potraktowany jako rewolucja antropologiczna”³⁶. Sfera prywatna „fragmentarycznie” podglądana przez dzieła odpowiada obrazowej reprezentacji całości, o której wspomina V. Nabokov. U Z. Rydet sfera ta ujawnia zarazem proces antropologicznej wymiany oparty na logice konkretnej C. Lévi-Straussa, „gdyż *bricoleur* nie ogranicza się do działań i dokonań; «rozmawia» on nie tylko z rzeczami, [...] lecz i przy pomocy rzeczy: mówi o swym charakterze i życiu poprzez wybór wśród ograniczonych możliwości. Nigdy nie spełniając swych zamierzeń, *bricoleur* wkłada w nie zawsze coś z siebie”³⁷. Słowa francuskiego badacza opisują doświadczenie współczesnego artysty w rozumieniu M.A. Potockiej. Obie wypowiedzi podkreślają znaczenie refleksji, procesu zastępującego

35 M.A. Potocka, *Sztuka*, [w:] tejsze, *Nowa estetyka*, Warszawa 2016, s. 23–24.

36 Tamże, s. 24; por. także: M.A. Potocka, *Dzieło: narzędzie poznawcze, a nie klejnot kultury*, [w:] tejsze, *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Warszawa 2007, s. 87–111.

37 C. Lévi-Strauss, dz. cyt., s. 37–38.

gotowe dzieło, a także osobiste zaangażowanie artysty jako czynnika kompozycyjnego i tematycznego. Dzięki powracającym sekwencjom cyklu Z. Rydet może połączyć społeczną reinterpretację (wymiar narracyjny) z wglądem widza w sferę wytwarzanych i ujawnianych przez nią pojęciowo-artystycznych konstelacji znaczeń.

Splot i wymiana

Podsumowując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, że dzieło Z. Rydet posługuje się utajoną metaforą obecną w szerokim ujęciu kadru, rozbudowanej formie cyklu i ciągłości fabuły. W ujęciu artystycznym fotografiki dokonuje się podobny splot dyscyplin, o jakim mówi J. Mieletyński: „Charakteryzując myślenie mityczne jako coś bliskiego z jednej strony ćwiczeniom myśli logicznej, a z drugiej percepcji estetycznej, Lévi-Strauss zestawia mit z nauką i sztuką”³⁸. Jak przedstawia tę zależność sam autor *Myśli nieoswojonej*:

Zrozumiałe staje się, że myślenie mityczne, choć związane w obrazy, może już być generalizujące, a więc naukowe. Myślenie mityczne także pracuje na zasadzie analogii i przybliżeń, nawet jeśli jego twory – jak w przypadku *bricolage’u* - sprowadzają się do nowego ułożenia elementów [...]”³⁹.

To, co analityczne, związane z opisem wariantów relacji człowieka z jego otoczeniem, Z. Rydet przedstawia w obrazowych sekwencjach cyklu fotograficznego. Sam temat wsi, sposób ujęcia, w którym potrzeba rytuału sąsiaduje z obrazem elementarnych czynności, czas sakralny świętych obrazów – z czasem ściennych kalendarzy, odświętny wizerunek – z oznakami ubóstwa w ubiorze i obecnością podstawowych rzeczy i środków, pozwalają na przejrzyste ukazanie porządku ludzkiej egzystencji. Przytoczony wcześniej fragment wypowiedzi J. Mieletyńskiego zaczyna się od stwierdzenia, że C. Lévi-Strauss wysoko ceni możliwości intelektualne myślenia „prymitywnego”, uważa, że na swój sposób jest ono w pełni logiczne, a nawet „naukowe”. Dla Z. Rydet obrazy „myślenia prymitywnego”, o którym mowa w przytoczonym cytacie, są artystyczną procedurą, odsłaniającą rytuały codziennego życia. Prostota tematu jest nie tylko potrzebą dokumentacyjną. Ubóstwo zarejestrowanego życia odsłania też w artystycznym kształcie obecność antropologicznego modelu, utrwalonego w sekwencyjnych powtórzeniach kompozycji.

38 J. Mieletyński, dz. cyt., s. 335.

39 C. Lévi-Strauss, dz. cyt., s. 36–37.

Analityczna konstrukcja tej procedury polega również na użyciu szerokiego kadru. Zabieg ten pozwala zaistnieć rzeczom, nie tyle wypełnić przestrzeń, co konstruować ją w najmniejszych szczegółach. Zdaniem Czesława Miłosza, „wyobraźnia ludzka jest przestrzenna i z tego względu obraz człowieka pojawiający się w ludzkim umyśle zależy od miejsca, jakie człowiek wyznacza samemu sobie”⁴⁰. Ze względu na znaki funkcji i działań stojących za rzeczami obraz Z. Rydet ujawnia się jako spłot czynności człowieka i oddziałujących na niego warunków zamieszkiwanej przestrzeni. Ten obrazowy spłot procesualny odsyła do myśli T. Ingolda, który w konkretnych czynnościach oraz ich rezultatach widzi przejaw oddziałujących na siebie sił materiału, narzędzi, posługującego się nimi człowieka i natury⁴¹. Jak przekonuje z kolei B. Latour: „W istocie rzeczy żadna kultura poza zachodnią nie wykorzystywała natury do organizowania życia politycznego. Społeczeństwa tradycyjne nie tyle żyją w harmonii z naturą, ile jej nie zauważają”⁴². Ubóstwo i prostota życia, które tak interesowały Z. Rydet, mają u niej wymiar symboliczny i pełnią funkcję elementów podstawowych kompozycji antropologicznej, pozwalają lepiej dostrzec w nich aspekty „logiki konkretnej” (C. Lévi-Strauss), którą można uznać za jeden z obecnych powodów powszechnego zainteresowania jej twórczością.

Relacja J. Mioletyńskiego jako czytelnika *Myśli nieoswojonej* wskazuje na spłot „logiki doznań” i tego, co naukowe. Emocjonalne zaangażowanie, „bezpośrednie odczucia” wynikają z relacji ze światem, mogą więc, podobnie jak rzeczy, brać udział we wzajemnej wymianie znaczonego i znaczącego. Możliwość takiej wymiany świadczy też o tym, że C. Lévi-Strauss wbrew pojęciowej praktyce nauki zrównuje funkcję znaku (reprezentacji) ze znaczącym. Taka równoprawność elementów zachodzi w semantyce metafory, gdzie nowe pojęcie otrzymuje znaczenie słownej reprezentacji. Dlatego metaforyczny obraz Z. Rydet przekracza granicę między parafrazą (naukowym wyjaśnieniem),

40 Cz. Miłosz, *O erozji*, [w:] tegoż, *O podróży w czasie*, wybór i oprac. i wstęp J. Gromek, Kraków 2004, s. 20.

41 Por.: T. Ingold, dz. cyt., s. 131–134. Autor omawia m.in. pracę nad budową latawca. Zarówno dobór i obróbka materiałów, odpowiadające ich łącznym właściwościom aerodynamicznym, jak i sam moment utrzymywania się latawca w powietrzu jest dla niego przykładem wzajemnego spłotu właściwości materiałów, wiatru i udziału człowieka. Napięcie linki łączącej latawiec z trzymającym jej drugi koniec człowiekiem jest naczynym, znakowym potwierdzeniem obecności układu relacji opartych na oddziaływaniu sił wytwarzanych przez układ relacji, w którym zaznacza się wymiennosc ról sprawcy i przedmiotu. W wymianie funkcji T. Ingolda widoczne jest podobieństwo do teorii C. Lévi-Straussa, kiedy mowa o procesie wymiany znaczonego i znaczącego.

42 B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, wstęp M. Gdula, przeł. A. Czarnecka, Warszawa 2009, s. 330.

a percepcyjnym wglądem. Logika opozycji binarnych była potrzebna C. Lévi-Straussowi w procedurze teoretycznego wyjaśnienia. Obrazy Z. Rydet w zakresie epistemologii przekraczają logikę opozycji binarnych w kierunku procedur współdziałania człowieka i środowiska, kultury i natury, należą do „logiki konkretnego”, w której materialne reprezentacje stają się wzorami działania, zastępującymi opis teoretyczny. W zakresie ontologii świata obrazów Z. Rydet efektem są konstelacje czynności i hybrydy B. Latoura. W tym znaczeniu przewagę zyskuje obraz, o którym mówi V. Nabokov. Jak można zauważyć, obraz w tej wypowiedzi ma podwójną naturę, spełnia staję się źródłowym modelem, a równocześnie spełnia swoje artystyczne zadanie, tzn. jako obraz jest przedmiotem interpretacji dla widza.

Nonego – logika kalejdoskopu wobec archiwum

Poza przestrzenią i organizującymi ją przedmiotami kolejnym powracającym kryterium w interpretacjach funkcji cyklu Z. Rydet jest charakterystyka czasu. Zagadnienie to pojawia się w szczególny sposób w przytoczonych fragmentach A. Soboty i V. Nabokova. U polskiego krytyka zostaje ono uwikłane w tematyczne sąsiedztwo przedmiotów, podobnie jak czas sakralny miesza się w krytycznej „inventaryzacji” przedmiotów u Z. Rydet z kalendarzami. Tak samo jak i inne zauważone przez krytyka elementy, by posłużyć się fragmentem jego wypowiedzi, czas ten jest czasem „we wnętrzach”. Jako element należący do zamieszkałej przestrzeni zostaje on przekształcony w operacyjną procedurę rekonfiguracji przedmiotów, wymiany znaczonego i znaczącego. V. Nabokov zaś przywołuje znaczenie czasu dwukrotnie. Za pierwszym razem jest on dla niego rodzajem przeszkody w kształtowaniu jedności artystycznego obrazu i tu traktuje go na równi z przestrzenią: „Czas i następstwo zdarzeń nie może istnieć w umyśle autora, bo żaden element czasu ani przestrzeni nie rządził pierwotną wizją”. Co zostało już wcześniej powiedziane, pisarz ma tutaj na myśli porządek linearny narzucony „pierwotnej wizji” przez układ tekstu. V. Nabokov sugeruje w tym miejscu potrzebę przekroczenia linearnego, technicznego, opartego na pragmatyce *common sense*, porządku czasu i przestrzeni. Inny fragment natomiast przedstawia czas jako problem pamięci:

W moim przykładzie pamięć grała zasadniczą, choć nieświadomioną rolę i wszystko zależało od idealnego stopienia przeszłości i terażniejszości. W natchnieniu geniusza występuje trzeci składnik: jest tam przeszłość, terażniejszość i przyszłość (wasza książka), które pojawiają się w jednym przeblasku, a zatem geniusz postrzega pełny, zamknięty krąg czasu, co oznacza ni mniej ni więcej tylko tyle, że czas przestaje dlań istnieć. Jest

to złożone doznanie, wrażenie, że cały wszechświat wnika w ciebie i że ty rozpuszczasz się całkowicie w otaczającym wszechświecie. Nagle walą się mury więzienia, w którym zamknięte jest ego, i do środka wdziera się *nonego*, żeby uwolnić więźnia – a tymczasem ten już tańczy na swobodzie⁴³.

V. Nabokov łączy w nim przeszłość z terażniejszością i przyszłością. Współwystępowanie trzech aspektów czasu w rozważaniach, które prowadzą pisarza do ukazania idei poetyckiej jako jednolitego obrazu całości, jest ważne także z tego powodu, że obraz fotograficzny często przedstawia się jako zagadnienie uchwyconej przeszłości. Służy temu m.in. wskazane pojęcie archiwum jako operacji naukowej⁴⁴. Odpowiada ono, jak się wydaje, za jeden z rodzajów odczytania, w którym cykl Z. Rydet jest rozumiany w kategoriach usystematyzowanego katalogu informacji. V. Nabokov rozpatruje jednak pamięć jako działanie artystyczne, zmierzające w stronę jedności kompozycji, „co oznacza, [...] że czas przestaje dlań istnieć”. Podobnie pojęcie czasu Z. Rydet przekracza ograniczenia archiwum zgodnie z regułami kompozycji, w której ujawniają się ponownie podobieństwa do działania *bricolage*'u. Jak pisze C. Lévi-Strauss, „w pewnym sensie mamy tu więc odwrócenie stosunków między diachronią i synchronią: myśl mityczna, jak *bricoleur*, wypracowuje struktury operując zdarzeniami, czy raczej residuami zdarzeń”⁴⁵. W dążeniu tym, co warto odnotować, nie ma sprzeczności między oczekiwaniami antropologii i sztuki cyklu fotograficznego. Oba ujęcia łączy wspólna im reguła wymiany znaczonego i znaczącego, *bricolage*'u C. Lévi-Straussa i hybrydy B. Latoura. Na uwagę zasługuje końcowa kategoria *nonego*, będąca podsumowaniem tego wątku wypowiedzi V. Nabokova. Ujawnia się ona jako rezultat procesu jednoczenia trzech porządków czasu. Autor mówi o uwolnieniu *ego* z wcześniej przedstawionych ograniczeń. Należy do nich linearna charakterystyka czasu, według której działa systematyka archiwum, ale też odpowiadający takiemu rozumieniu, utożsamiony z linearnym układem sekwencji narracyjnych, przyczynowy porządek fabuły. Wyjaśnienie V. Nabokova pozwala zrozumieć zależność między kompozycją a podmiotem, *ego* widza stojącego naprzeciw kadrów cyklu Z. Rydet. V. Nabokov przypomina o zasadzie narracyjnej, w której linearność nie oznacza przyczynowości. Przeciwna tej twórczej zasadzie obecność analogii między linearnie rozwijającym się czasem a ujawnianymi w tekście

43 V. Nabokov, dz. cyt., s. 478.

44 Na temat fotografii jako „archiwum” por. rozdział pod tym samym tytułem w: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 21–25.

45 C. Lévi-Strauss, dz. cyt., s. 38.

zdarzeniami jest kolejnym przykładem poznawczego stereotypu, w którym ujawnia się reguła *common sense*, poddana krytyce przez V. Nabokova. Figura *ego* jest reprezentacją badacza-odbiorcy i związanego z nim dążenia do linearnego porządkowania / wyjaśniania sensu zjawiska. *Nonego* jest postawą, która uwalnia podmiot z jego poznawczego zakłopotania, przynosząc jednocześnie wgląd w całość kompozycji. *Nonego*, by posłużyć się określeniem J. Mieltyńskiego, ma znaczenie „logiki kalejdoskopu”. Wykroczenie poza *ego* jest kierunkiem w stronę ujęcia całości, a biorąc pod uwagę aspekty kompozycji jako obrazu całości, łączącego rzeczy konstruuujące przestrzeń wraz z trzema aspektami czasu, jest także wyjściem ku formule podmiotu zbiorowego. Takim podmiotem posługuje się Z. Rydet, kadrując swoich bohaterów i związane z nimi miejsca. *Nonego* pełni funkcję „kolektywu” B. Latoura. W pojęciu tym ujawnia się też konstrukcja zbiorowego „my”, którego obecność jest warunkiem dialogicznej postawy w myśli Emmanuela Lévinasa.

Hybrydy, nienowoczesność i odbiorcze aktualizacje

Według Cz. Miłosza: „Można dzisiaj zdobyć się na przepowiednię”:

Ludzkość coraz bardziej będzie żywić się sobą, to znaczy swoją przeszłością. Ta przepowiednia oczywiście podlega wątpliwościom właściwym wszelkim futurologiom. Niemniej istnieją oznaki pozwalające na jej obronę. Nieprzeliczone tłumy wypełniają sale muzeów i galerii sztuki, turystyka wprowadziła do obiegowego języka takie słowa, jak: Aktropol, Paestrum, Michał Anioł, Mona Lisa. [...] Prawdopodobnie jednak jest to dopiero początek i można jedynie starać się odgadnąć, jaki będzie ciąg dalszy. Pozwolę sobie przypomnieć tutaj sentencję Simone Weil na ten temat: „Skąd przyjdzie odrodzenie do nas, którzyśmy skazili i spustoszyli cały glob ziemski? Tylko z przeszłości, jeżeli ją kochamy”⁴⁶.

Przewidywania Cz. Miłosza odnajdują kontynuację w stanie „nienowoczesności” opisywanym przez B. Latoura, o czym świadczy jego zdaniem wielość hybryd obecnych w kulturze. Stan ten, jak dowodzi badacz, potwierdza się wraz z koniecznością budowania nowych pojęć w oparciu o wcześniejsze już i ugruntowane doświadczenia. Po stronie nauki demaskowanym przez niego zjawiskiem jest wspomniany już dualizm w sposobie rozumienia natury. Pojęcie to ujawnia się także w proponowanej przez niego charakterystyce czasu:

⁴⁶ Cz. Miłosz, *O podróży w czasie*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 15.

W rzeczywistości istnieje nie jedna, ale dwie strzałki czasu. Pierwsza z nich wiąże się z nowoczesnością i wskazuje w stronę pogłębiającego się podziału między obiektywnością a subiektywnością, a druga, nienowoczesna, wskazuje w stronę zagęszczających się powiązań. Tylko ta druga strzałka pozwala na definiowanie kolektywu przez odniesienie do przebiegu zdobywania przezeń wiedzy⁴⁷.

Zarówno Cz. Miłosz, jak i B. Latour mają na myśli nawarstwianie czasu. W „fotograficznych ekwiwalentach” Z. Rydet poddaje czas procesowi uprzestrzelenia. Kumulatywny charakter tego procesu, jak zauważył także V. Nabokov, może zostać oddany w obrazie. Spostrzeżenia te zdają się potwierdzać wcześniejsze wyjaśnienia dotyczące umownej, modelowej funkcji prostoty tematu rejestrowanego przez Z. Rydet. Świat wsi jest u niej światem antropologicznych nawarstwień, podatnym na mityczne rekonfiguracje, aktualizacje dokonywane wraz ze zmieniającą się potrzebą widza i poszukującego badacza. U Z. Rydet, zgodnie z przekonaniem B. Latoura, „cała kultura i cała natura co dzień mieszają się ze sobą”⁴⁸. Potwierdzeniem tego przekonania jest kilkustronicowe omówienie tematów zawartych na stronach gazety, otwierające tytułowe rozważania o tym, dlaczego *Nigdy nie byliśmy nowocześni*. Umieszczenie tego opisu na początku książki jest rodzajem deklaracji, która mówi, że B. Latour stosuje metodę wyjaśniania/egzemplifikacji podobną do praktyki artystycznej zastosowanej przez Z. Rydet – zestawia informacje z różnych dziedzin, od „marginaliów kadru”, tzn. zwykłych zdarzeń codzienności, do spraw nauki, polityki, kultury i literatury. Tu znów warto przywołać wypowiedź Cz. Miłosza:

Kultura masowa zdaje się zagrażać wszelkiej więzi z tym, co było dawno. Ale może i tak się zdarzyć, że kultura masowa jest częścią nawiązywania kontaktu z ludźmi i zdarzeniami minionego czasu przez masy ludzkie, do niedawna pozbawione umiejętności czytania i pisania. Na pewno coś znaczą obiegowe liczmany odnoszące się do starożytnej Grecji, do średniowiecza, do renesansu, choćby były rozpowszechniane przez obrazki telewizji i ilustrowane magazyny⁴⁹.

W przytoczonym fragmencie widać podobne *residuum* spraw jak w koncepcji „nienowoczesności” B. Latoura. Podobnie „nienowocześni”, patrząc na

47 B. Latour, *Polityka natury...*, s. 333.

48 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni...*, s. 11.

49 Cz. Miłosz, *O podrózach...*, s. 17.

fotografie Z. Rydet, potwierdzamy, że chcemy być kulturowo zakorzenieni i poszukujemy kontaktu, potwierdzenia w takich elementach wizualnych. Przykładami Cz. Miłosza są, jak u B. Latoura, ilustrowane magazyny, a także medium obrazu. Z cyklem fotograficznym Z. Rydet łączy je wspólna cecha romantyczności. Rozważania Cz. Miłosza pozwalają w tych podobieństwach odkryć na koniec jeszcze jedno znaczenie pracy Z. Rydet. Przedstawiony przez nią obraz wsi jako problemu nienowoczesności ujawnia ukryty w *Zapisie...* i aktualizowany przez odbiorców współczesny model kultury popularnej. Aktualizacje te najlepiej wskazują, że prostota tematu i przedstawienia, która mogłaby zostać uznana za archiwalny obraz przeszłości, pełni funkcję uniwersalnych wzorów antropologicznych, których matryca może być dzięki temu odczytywana z powodzeniem przez widzów w XXI w. Rosnące zainteresowanie twórczością Z. Rydet potwierdza potrzebę poszukiwania tych kulturowych wzorów, które zgodnie z logiką kalejdoskopu pozwalają wytwarzać z nich układy znaczeń na miarę pytań stawianych przez współczesnych odbiorców.

Kolekcja obrazów Z. Rydet przekracza gotowe klasyfikacje przedmiotów i trzy rodzaje czasu, będąc pojęciowo-estetycznym splotem w rozumieniu T. Ingolda. Rozróżnienia są trudne, ponieważ wedle przyjmowanych dotąd klasyfikacji znaczenie estetyczne dzieła Z. Rydet jest tłumaczone przez jego funkcję archiwistyczną. Według zaproponowanego sposobu oceny oba te aspekty nie są od siebie odseparowane z powodu odrębnych zainteresowań zajmujących się nimi dyscyplin, ale współdziałają ze sobą, biorąc udział w sensotwórczym procesie opartym na konstrukcji metafory wpisanej w kompozycję cyklu fotograficznego. Proces ten opiera się na wymianie znaczonego i znaczącego, uruchomione w nim zostają działania mitotwórcze przedstawione w logice konkretnej przez C. Lévi-Straussa. Wymianie na poziomie pojęciowym odpowiada w wymiarze kompozycyjnym możliwość zastąpienia porządku linearnego całościowym obrazem możliwych do wytworzenia narracyjnych powiązań cyklu. Działanie to jest zgodne z dosłownie rozumianym znaczeniem obrazu proponowanym przez V. Nabokova, tzn. jako możliwości równoczesnego uchwycenia narracyjnych powiązań. W procesie tym następuje więc wymiana funkcji między pojęciowym znaczeniem archiwum a estetycznym znaczeniem kompozycji obrazu fotograficznego. Narracyjno-obrazowy zakres pracy Z. Rydet odpowiada procesualnemu działaniu sił, materiału i uczestniczących podmiotów wedle teorii splatania T. Ingolda. Proces ten jest możliwy ze względu na brak ostatecznie przypisanych funkcji materiału (treści archiwum) i jego reprezentacji – działających sił kompozycji kadru i cyklu. Kompozycyjną cechą *Zapisu socjologicznego* jest jego zdolność do wymiany między sferą, którą M.A. Potocka zalicza do prywatnego etapu pracy nad tematem (odpowiadającego funkcji obrazu V. Nabokova), a narracyjnymi sekwencjami cyklu.

Zgodnie z definicją B. Latoura dzieło Z. Rydet jest hybrydą o autonomicznym znaczeniu: w aspekcie artystycznym łączy etap namysłu, konceptualnej refleksji – z ekspresyjną i pojęciową funkcją fotograficznego obrazu. W aspekcie „podwojonej” refleksji artystycznej i antropologicznej jest pracą *bricoleura*, która wymyka się potocznemu porządkowi *common sense* i próbom unaukowanego rozdziału między domenami tradycyjnej estetyki, opartej na typologii stylów, oraz nauk społecznych. Cykl i fotografie Z. Rydet same dają nazwy i odpowiedzi wedle logiki konkretnej i zasad artystycznej ekspresji, znajdując zmysłowo-emocjonalną drogę do i porozumienie z odbiorcą oczekującym na taki rodzaj zaspokojenia poznawczo-estetycznych oczekiwań.

Bibliografia

Literatura

- Busza J., *Zofia Rydet i mitologie dalekich podróży*, [w:] Busza J., *Wobec fotografów*, Warszawa 1990.
- Czyżewski S., Gołąb M., *Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, Łódź 2020.
- Dziewit J., Pisarek A., *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna*, Łódź 2020.
- Ferenc T., Józwiak K., Różycki A., *Zapisy pamięci. Historie Zofii Rydet*, Łódź 2020.
- Gołąb M., *Stykówki „Prezapisu”*, [w:] *Obraz, obiekt narracja. Doświadczenie wizualne Zofii Rydet*, red. S. Czyżewski i M. Gołąb, Łódź 2021.
- Gołąb M., *Światło, realizm, negatyw*, [w:] *Obraz, obiekt narracja. Doświadczenie wizualne Zofii Rydet*, red. S. Czyżewski i M. Gołąb, Łódź 2021.
- Hartwig E., *Fotografia*, Warszawa 1960.
- Ingold T., *Splatać otwarty świat*, wybór i oprac. E. Klekot, Kraków 2018.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011.
- Latour B., *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnecka, wstęp M. Gdula, Warszawa 2009.
- Lévi-Strauss C., *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969.
- Ludzie i rzeczy. Zapis socjologiczny Zofii Rydet*, red. K. Pijarski, Warszawa 2021.
- Mieletyński J., *Claude Lévi-Strauss. Czy tylko etnologia?*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.
- Miłosz Cz., *O erozji*, [w:] Miłosz Cz., *O podróżach w czasie*, wybór, oprac. i wstęp J. Gromek, Kraków 2004.
- Miłosz Cz., *O podróżach w czasie*, [w:] Miłosz Cz., *O podróżach w czasie*, wybór i oprac. i wstęp J. Gromek, Kraków 2004.
- Nabokov V., *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] Nabokov V., *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000.

- Obraz, obiekt narracja. Doświadczenie wizualne Zofii Rydet*, red. S. Czyżewski i M. Gołąb, Łódź 2021.
- Panek-Sarnowska B., *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet*, Zielona Góra 2005.
- Potocka M.A., *Dzieło: narzędzie poznawcze, a nie klejnot kultury*, [w:] Potocka M.A., *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Warszawa 2007.
- Potocka M.A., *Sztuka*, [w:] Potocka M.A., *Nowa estetyka*, Warszawa 2016.
- Rydet Z., *Mały człowiek*, wstęp A. Ligocki, przeł. M. Łatyński, G. Crépy-Szymańska, E. Szpak, Warszawa 1965.
- Sobota A., *Czas, zegar, fotografia*, [w:] Sobota A., *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała 2004.
- Sobota A., *Fotografia lat dziewięćdziesiątych*, [w:] Sobota A., *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała 2004.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009.
- Zofia Rydet po latach. 1978–2018*, red. S. Czyżewski, M. Gołąb, Łódź 2020.
- Zofia Rydet. „Zapis socjologiczny” 1978–1990*, tekst i wybór zdjęć W. Nowicki, Gliwice 2016.

Źródła Internetowe

- Fundacja im. Zofii Rydet, Archiwum fotografii, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/library>
- Kurz I., *Nie wyrzucajcie tego wszystkiego*, „Dwutygodnik.com” 2015, nr 172, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6229-nie-wyrzucajcie-tego-wszystkiego.html>
- Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, *Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990*, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/zofia-rydet-zapis-1978-1990/1>